

LA VOZ HISTÓRICA EN LA POESÍA INGLESA (1985-2005)

TESIS DOCTORAL

Vol. 1

Autor:  
Emilio J. Álvarez Castaño

Director:  
Dr. D. Michael J. Gronow

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

## 1. Aspectos introductorios

### 1.1. Objetivo y enfoque

#### 1.1.1. Implicaciones de la labor investigadora

#### 1.1.2. Las voces narradoras históricas

##### 1.1.2.1. El narrador de la Historia

##### 1.1.2.2. El testigo de la Historia

##### 1.1.2.3. El personaje histórico

##### 1.1.2.4. La intrahistoria

### 1.2. Precedentes destacables

#### 1.2.1. *Mercian Hymns* de Geoffrey Hill

#### 1.2.2. *Artorius* de John Heath-Stubbs

#### 1.2.3. “Dreams of Power” de Alison Brackenbury

#### 1.2.4. *The Mystery of the Charity of Charles Péguy* de Geoffrey Hill

### 1.3. El poema histórico

## 2. El concepto de la Historia

### 2.1. Historia total

### 2.2. El determinismo histórico

#### 2.2.1. Los grandes nombres

#### 2.2.2. La Historia como destino

### 2.3. La Historia individual

### 2.4. El fin de la Historia

#### 2.4.1. Fukujama

#### 2.4.2. Écfrasis

### 2.5. Memoria e Historia

#### 2.5.1. La Historia como memoria

#### 2.5.2. Las metáforas históricas

##### 2.5.2.1. El monumento

##### 2.5.2.2. El laberinto

##### 2.5.2.3. Las ruinas

##### 2.5.2.4. La arqueología

### 2.6. La experimentación histórica

#### 2.6.1. La Fenomenología

#### 2.6.2. El ser histórico

### 2.7. La Historia y el componente ficticio

## 2.8. La Historia como conocimiento

2.8.1. Causalidad, ciclos, repeticiones e identidad

2.8.2. La fotografía

## 3. La Historia en la práctica poética postmoderna

### 3.1. La caracterización de la Historia en la configuración postmoderna

3.1.1. El concepto totalizador. La no-historia

3.1.2. El fin de la Historia. La posthistoria

3.1.3. El elemento irónico-satírico

3.1.4. La esencia de la Historia

3.1.4.1. La experiencia fenomenológica

3.1.4.2. La ontología

3.1.5. Síntesis de los fenómenos público y privado ante la Historia

3.1.5.1. La humanización de la historiografía

3.1.5.2. Metahistoria

3.1.6. Los entresijos de la memoria

### 3.2. Biopoemas.

3.2.1. El motor literario. El espíritu de una época

3.2.2. La identidad artística

3.2.3. La humanización de los personajes históricos

3.2.4. Las presencias que atraviesan los tiempos

3.2.5. El humor ante los seres humanos

3.2.6. La biografía ficcionalizada

3.2.7. La Historia como destino

3.2.8. El discurso ontológico

3.2.9. La función testimonial de la poesía

3.2.10. El personaje histórico y la filosofía de la Historia

### 3.3. Poemas de corte modernista

### 3.4. Écfrasis

3.4. 1. Aproximación al fenómeno de la Historia

3.4. 2. El ser humano y el artista

3.4. 3. Écfrasis con base fotográfica

3.4. 4. El retrato psicológico

3.4. 5. Psicobiográficas-ecfrásticas

## 4. Conclusiones

#### Apéndice A: Obras artísticas aludidas en los análisis

Frontispicio de “In Parenthesis” (1937) de David Jones

Composiciones musicales vinculadas al poema “The Wall (Obligatory)”

*St Bartholomew asiste a St Guthlac siendo éste atormentado por los demonios*

*Ataúd de Mozart seguido por un perro* (c. 1791)

*El Juicio Final* (1466-1473)

*San Juan Bautista en el desierto* (1774)

*The Turf Gatherer* (1911)

*Primavera* (1573)

*Verano* (1573)

*Peregrinación a la isla de Citera* (1717)

*Gilles* (1721)

*Mujer polaca* (1717)

*El columpio* (1767)

*El Descendimiento de la Cruz* (c. 1612-1614)

*Cristo y María Magdalena* (1618)

#### Apéndice B: Obras artísticas fuente de inspiración

*St Catherine and the Philosophers* (c. 1510)

*Sobre la ciudad* (1918)

*La matanza de los inocentes* (1565)

*La conversión de San Pablo* (1567)

*Cazadores en la nieve* (1565)

*Saúl y David* (1650-1655)

*Lección de Anatomía* (1632)

*La niña enferma* (1885-6)

Dibujo de Bernardo Bandini (1479)

*Elevación de la Cruz* (c. 1633)

*Descendimiento a la luz de la antorcha* (1654)

*Los bañistas* (1930)

Fotos de los suicidios colectivos en Leipzig (1945)

*King Henry V*

*Carlos I a caballo* (c. 1637-8)

#### Apéndice C: Breve biografía de los poetas

#### Bibliografía

## 1. Aspectos introductorios

En este primer capítulo introductorio se presentará la materia escogida para el estudio del presente trabajo y se hará un comentario teórico sobre el tipo de voces que se pueden encontrar en los poemas seleccionados, habrá también una aproximación a destacadas obras que se pueden ver como precedentes de las aquí analizadas y, por último, se comentarán unos rasgos generales sobre los poemas históricos.

### 1.1. Objetivo y enfoque

En el presente apartado se hace un comentario sobre el tema central del presente trabajo de investigación y se muestra una tipología de esa voz histórica a la que se alude en el título del mismo.

#### 1.1.1. Implicaciones de la labor investigadora

El objeto del presente estudio es hacer una aproximación a la actual poesía inglesa,<sup>1</sup> en concreto a composiciones escritas en el periodo de 1985-2005. El hecho de entrar en contacto con poemas que han visto la luz en las dos décadas señaladas, y que han sido escritos por autores que están casi todos vivos aún, supone un desafío por enfrentarse a un fenómeno vivo y actual. Puesto que el censo de poetas es muy extenso y muy variada la temática, estas páginas se centran en aquellos poemas en los que hay una mirada a la Historia.<sup>2</sup> No en vano uno de los objetivos será comprobar hasta qué punto el hecho de conectar con el pasado puede proporcionar claves para entender la actual situación poética e histórica. De hecho, cada uno de los poemas aquí seleccionados, aparte del factor creativo, está documentando la Historia. Sin ellos, la Historia quedaría muy empobrecida.

En este sentido hay que destacar, en primer lugar, que gracias a la labor de búsqueda de fuentes tanto primarias como secundarias que responden a este perfil, que en muchas ocasiones ha sido una tarea casi arqueológica (aunque se es consciente que se está pecando de inmodestia), gran parte de estos poemas adquieren una mayor presencia a los ojos de muchos lectores de poesía o, al menos, ésa es la esperanza del presente estudio. En segundo lugar, la aproximación que es necesaria hacer a la integridad de estos textos se sitúa en función de la era de la postmodernidad.

---

<sup>1</sup> Cuando se alude en este estudio a la poesía inglesa se está haciendo referencia a la poesía británica en este caso.

<sup>2</sup> Se hará referencia a la Historia, con mayúscula, siempre que se haga alusión a ella como concepto.

La propia autocrítica está integrada en cualquier enunciado que se haga en el contexto de la postmodernidad (Dahler 2013, 55) y esto lo que hace es generar la sensación de que todo resulta ser altamente discutible y se analiza todo en función de intuiciones más o menos calculadas (Alonso y Callejo 1999, 40; Slocombe 2006, 52). Se ha descubierto por medio de la investigación que en este tipo de textos históricos hay una gran presencia de alusiones, que en numerosas ocasiones se intuyen, muchas veces en función de tener caracterizada esa intuición por una serie de dudas sobre su posible existencia. Es algo que forma parte de este proceso. Se trata, por tanto, de textos sobre los que ha habido una investigación a fondo empleando distintos recursos, de ahí la abundancia de notas a pie de página que tienen la finalidad de ayudar al lector a familiarizarse con la temática aquí abordada, no siempre conocida para el gran público. De manera que se podría afirmar que este conjunto de poemas vienen a ser un Everest, comparación que ya se utilizó en su día con los *Cantos* de Ezra Pound,<sup>3</sup> o un cubo de Rubik histórico-literario. Además, sólo en nuestra era se puede abordar una tesis sobre composiciones en muchos casos de un alto valor alusivo donde la herramienta de búsqueda por excelencia de estos tiempos, la red de redes que supone internet, facilita esta labor. Pero también ayudan a ello las aportaciones que se han hecho desde los campos de la fenomenología, la metapoética y la metahistoria arrojando luz sobre el fenómeno de la Historia, ya que estas composiciones permiten tener acceso a la experiencia de la Historia como fenómeno. De manera que la inseguridad actual que acompaña este estado de cosas es algo que permite que nuestra era se caracterice en función de algún tipo de parámetro histórico.

Esta mirada retrospectiva siempre ha existido en la literatura, y uno de los objetivos planteados es tratar de dilucidar por qué se sigue haciendo dentro de la poesía aquí tratada, que ocupa del año 1985 a 2005, además de comprobar cuáles son los temas más recurrentes y el tratamiento que se les da. Con el objeto de facilitar la labor de acceso a los textos presentados se han creado diferentes categorías en las que se han agrupado las composiciones poéticas. Dichas categorías no pretenden formar una tipificación cerrada sino que buscan ser un instrumento que permita acercar estos textos siguiendo una serie de rasgos generales. Como ya se verá, un caso habitual es que numerosas de estas composiciones compartan rasgos de distintas categorías.

---

<sup>3</sup> John L. Foster, "Pound's Revision of *Cantos* I-III". *Modern Philology* 63, no. 3 (febrero 1966): 245. Siguiendo el mismo símil, el poeta Basil Bunting, en su composición "On the Fly-Leaf of Pound's *Cantos*", llegó a comparar dicha obra con la labor de escalar los Alpes: Peter Makin, *Ezra Pound's Cantos: A Casebook* (Oxford: Oxford U. P.), 45.

Y en todas ellas están presentes unas voces narradoras que se encuentra de distinta forma.

### 1.1.2. Las voces narradoras históricas

Para poder aclarar las voces poéticas que se proyectan en las composiciones analizadas en el tercer capítulo se comentan en el presente apartado un grupo de voces y la implicación tanto histórica como poética que tienen. Para el acercamiento a estas voces narradoras han sido de utilidad como base las aportaciones que hizo Georg W. F. Hegel (1770-1831) sobre las diferentes formas que existen de escribir la Historia.<sup>4</sup> Entre los numerosos enfoques que facilitarían abordar esta cuestión, se ha escogido el del filósofo alemán en cuanto a que permite un arranque en relación al estudio del narrador histórico, y no tanto en el papel de la concepción de la Historia, aspecto éste que se estudiará en el segundo capítulo que, a su vez, pondrá las bases teóricas para un mejor entendimiento de los poemas analizados con posterioridad.

#### 1.1.2.1. El narrador de la Historia

Hegel distinguió tres maneras de escribir la Historia. Una de ellas es la que llamó la historia reflexiva, de la que dijo: “[E]sta forma trasciende la *actualidad* en la que el historiador vive para tratar el pasado más lejano como *actual* en espíritu. Es la especie más variada, y engloba a cuantos solemos considerar como historiadores” (Hegel 1972, 25). Es decir, se trata de un historiador que se documenta sobre unos hechos pasados de cierta trascendencia social y escribe sobre los mismos buscando, en muchas ocasiones, transmitir la máxima veracidad al intentar llegar al corazón del asunto del que trata. Es el narrador de la Historia, sobre la que se ha documentado. Dentro de este tipo de historia reflexiva, Hegel distingue cuatro categorías: la universal, que trata sobre las gestas históricas de un pueblo o una época y en la que el historiador parte del tiempo presente y le da a la Historia un tono diferente al de la época en cuestión; la pragmática, en la que hay una búsqueda de enseñanzas morales en el pasado, con claros ejemplos ya en los tiempos medievales; la crítica, que hace un examen desde la desconfianza de las fuentes historiográficas, algo que tendrá un estudio y una repercusión mayor con el postmodernismo; y la especial, que atiende a aspectos

---

<sup>4</sup> Razones por las que el conocido texto de Hegel sigue teniendo vigencia en el siglo XXI se tienen en: Salvador Rus Rufino, “Las lecciones de filosofía de G. W. F. Hegel”, en *El curso de la historia*, eds. Aquilino Cayuela et al. (Barcelona: Erasmus Ediciones, 2011), 47-52.

sociales como el arte, el derecho, la religión, etc, y cómo estas esferas están en relación con lo que se va a llamar más tarde la historia total de un pueblo (Abalo 2015, 329; Flórez 1983, 81; Hernáiz 2013, 88;).

Estas categorías van a tener su seguimiento, dentro de los poemas que se pueden seguir en el tercer capítulo, en aquellas composiciones que enriquecen la visión percible de cómo el fenómeno público y privado interactúan entre sí, en los poemas que muestran cierto deseo didáctico, en aquéllos en los que Historia y ficción vayan de la mano y en los que haya un interés por la historia individual de las personas.

Esta historia reflexiva especial supone un tránsito a otra de las tres formas que concibió Hegel para escribir la Historia, y es la de la historia filosófica, de hecho, Hegel entiende que la historia filosófica debe superar a la reflexiva (Cruz 1997, 209-213). Para él, el punto de vista de la historia filosófica:

[E]s igualmente general, pero no se pliega a una esfera particular ni se deja separar abstractamente de los demás puntos de vista. El punto de vista general de la historia filosófica no es abstractamente general, sino concreto y eminentemente actual, porque es el Espíritu que mora eternamente consigo mismo e ignora el pasado (Hegel 1972, 37)

Se trata del espíritu que ha guiado y sigue guiando los acontecimientos del mundo, es la formulación del pensamiento filosófico a partir de datos históricos, es decir, supone una observación y un aprendizaje. Se trata del *Geist*, concepto central dentro de la filosofía de Hegel (Williams 1992, 2).<sup>5</sup> Este espíritu es el fenómeno de la Historia como experiencia del mundo a la que la poesía permite acceder, gracias a las características de ésta, de una manera singular.

Pese a que esta idea de alcanzar el “espíritu del mundo” queda lejana a una modernidad que presenta un tiempo escindido, ritmos diferentes y cursos paralelos e independientes, la revisitación de esta propuesta en la actualidad implica una revisión (Brauer 2013, 84-85), por eso se ha entendido lo siguiente: “[T]he spirit (as Hegel’s main insight into human nature) is something in which all humans partake” (Wendte 2012, 251), y dicha revisión que englobaría a todos los seres humanos puede encontrar su correlato dentro del tercer capítulo de este estudio en las aportaciones por parte de la

---

<sup>5</sup> Frente al idealismo hegeliano se encuentra la filosofía de Schopenhauer, más vinculada a la resignación que al pesimismo: Pedro Ortega Ruiz y Ramón Mínguez Vallejos, “La compasión en la moral de A. Schopenhauer. Sus implicaciones pedagógicas”. *Teoría de la Educación* 19 (2007): 120. De tal manera sus propuestas se han llegado a agrupar incluso dentro de los sistemas antihegelianos: Eric Michael Dale, *Hegel, the End of History, and the Future* (Cambridge: Cambridge U. P., 2014), 30.

poesía cuando muestra el espíritu de una época que ayudan a construir todas las personas que pertenecen a ella o, en otras composiciones, mostrando la presencia del espíritu de la Historia, como un genio universal que la preside y que lo abarca todo.

Como se ha señalado, los poemas en los que aparece este narrador omnisciente dan la posibilidad de un acercamiento a la Historia que, entre otras facetas, se puede mostrar en la concepción crítica del pasado, en el deseo didáctico, en la mezcla de Historia y ficción con un objeto humanizador en muchos casos, y en mostrar también la microhistoria, como parte fundamental para obtener una visión total de la Historia. Por otra parte, se encontrarán además en las composiciones que traten de mostrar el espíritu de una época o en las que aparezca presidiéndolas el espíritu de la misma Historia.

#### 1.1.2.2. El testigo de la Historia

Otra forma de escribir la Historia para Hegel era la historia original, que es la historia escrita por historiadores que han descrito las acciones, acontecimientos y situaciones vividos por ellos, y da como ejemplos de ello a Herodoto y Tucídides (Roldán 2005, 29), aunque también hay que decir que tiene su continuación en el Medioevo.<sup>6</sup> Etimológicamente, la historia original recoge la raíz del término, que es la de ser testigos de la historia que está contando (Flórez 1983, 80) y el hecho de que vivieran esos hechos que narran añade, dentro de esta concepción clásica, un punto de credibilidad al relato que están haciendo (Bermejo 2004, 56). Por otra parte:

[L]a historia original no puede pretender tener un gran alcance, porque es un punto de vista personal, limitado en el tiempo, es como si fuera una foto fija de la realidad que comparece ante la mirada del historiador, trata de ser una especie de ‘retrato en el tiempo’. Por eso el historiador en este caso no ofrece una reflexión, ni elabora una teoría sobre los acontecimientos y situaciones que él relata, porque muchas veces no puede superarlos. Para Hegel, el espíritu en el cual el historiador escribe la historia original es el mismo con el que él se enfrenta a las acciones, a la realidad en la que está presente y tiene que describir y escribir él mismo (Rus 2011, 73)

Se trata, por tanto, de la imposibilidad de tener un narrador exterior objetivo en el discurso histórico, una situación que podría encontrar su reflejo en los poemas que

---

<sup>6</sup> Más información al respecto en: Peter Ainsworth, “Contemporary and ‘Eyewitness’ History”, en *Historiography in the Middle Ages*, ed. Deborah Mauskopf Deliyannis (Leiden y Boston: Brill, 2003), 249-276.

aparecen en el tercer capítulo en los que la Historia se identifica con el factor del destino.

Aun así, para Hegel, este tipo de Historia, también llamada inmediata, “representa la mayor evidencia alcanzable sobre lo que ha sido el pasado de la humanidad” (Cruz 1997, 206), y es que una visión de la Historia por alguien que la ha vivido, pese a su carácter subjetivo, es una de las bases de la construcción histórica. Por eso, la historia original es una perspectiva que mantiene su vigor y actualidad,<sup>7</sup> y lo es porque:

[D]espite the depreciation of the idea that professional history is objective, in the era of the ‘new history’ ironically there has been no depreciation of a kind of ‘historical foundationalism,’ one that takes witness testimony as the basis for the representation of the past (Tozzi 2012, 4)

De tal manera que alguien que ha vivido una experiencia histórica alcanza una autoridad sólo por haber tenido dicha experiencia, es quien puede dar una versión de la realidad más cercana que la que pueden proporcionar los libros de historiografía, un hecho que tiene su correlato en la poesía en aquellos poemas en los que se busque una humanización de los hechos o personajes históricos. Es una Historia reconstruida de tipo interpretativo, que trata de entender cómo los sujetos sociales representan un tiempo histórico a través de sus recuerdos, de sus testimonios. Por eso: “[L]a inexactitud o distorsión de los recuerdos no son considerados negativamente sino como vías de acceso a las formas culturales y procesos por los que los individuos expresan el sentido de sí mismos en la historia” (Mudrovic 2005, 114). Es decir, el carácter ficticio asociado a la narración histórica no se percibe como una carga negativa sino, más bien, como un aporte que permite la reflexión y la cercanía de la Historia, no en vano un grupo de los poemas comentados en el tercer capítulo contienen este carácter ficticio dentro del contexto histórico. Además, también hay que reconocer que, dentro de que los receptores están abiertos a recibir el relato de cualquier testigo de la Historia, muestran mayor grado de apertura y comprensión si se trata de una víctima del sufrimiento o supervivientes de una tragedia (Sampedro 2014, 209).

De forma que los poemas que se ofrecen en la voz de un testigo de la Historia, dentro de su subjetividad, van a mostrar en muchas ocasiones la imposibilidad de

---

<sup>7</sup> Ejemplos del interés por este tipo de enfoque son las páginas web: <http://www.eyewitnesstohistory.com/> (visitada el 16 de febrero de 2015), y <http://www.bbc.co.uk/programmes/p004t1hd/episodes/downloads> (visitada el 28 de julio de 2015).

concebir la esencia del fenómeno global que supone la Historia, así como reflejar el carácter enigmático de ésta. La misma incapacidad humana por recordar la totalidad no es un impedimento para la narración. Y la poesía, dentro de algunos ejemplos que se pueden seguir en el tercer capítulo, va a demostrar su capacidad de registrar todo ello por medio de composiciones en las que se alude al destino, a la humanización de hechos o personajes históricos o porque recurra a un material ficticio que va a completar a la Historia.

### 1.1.2.3. El personaje histórico

Desde el campo de la filosofía se ha promovido la práctica de explorar y compartir las experiencias personales como un método de verificar y cuestionar la propia existencia. Planteado de esta manera, es un pensamiento que lleva de manera irremediable a la conocida máxima de Descartes, pero también coincidieron en esa apreciación Sócrates, San Agustín y Nietzsche (West 2006, 935). De tal manera que podría afirmarse que: “[W]ithout confessional talk, one might say, you simply don’t exist” (Brooks 2000, 140), con lo que se trataría de reflejar un testimonio histórico que sirviese de recuerdo para los demás, un hecho que puede enlazar con aquellos poemas del tercer capítulo que se insertan en la temática histórica, entre otros objetivos, para lograr la supervivencia de la misma poesía. Es evidente también que en los escritos autobiográficos hay un deseo de permanecer en el recuerdo colectivo futuro, una “kind of *willed* immortality” (Saroyan 1982, 78), algo que ocurre sobre todo cuando son los mismos personajes históricos, los grandes nombres de la Historia, los que cuentan en primera persona su experiencia, porque tienen el deseo de ser inmortales o la consciencia de haber alcanzado esa inmortalidad.

Dentro de la historia original recién comentada, Hegel distinguió la escrita de una manera u otra por los hombres de Estado (Rus 2011, 73-74). El interés que existe por el presente narrado en la Historia muestra una forma especial cuando el relato surge de alguien que es al mismo tiempo actor y partícipe. Así, para Hegel:

In original history the writer narrates events in which he has participated. The spirit of the writer and that of the events he narrates is one and the same. The writer’s account of the events is itself, then, an historical document. What the autor has written about the events is constitutive of them (Beiser 1999, 283)

Se trata, por tanto, de un tipo de historiador privilegiado ya que ha vivido de manera doble la realidad histórica (Cruz 1997, 207-208) y su aportación es seguida en aras a

alcanzar la mayor fidelidad historiográfica posible. En esta intención de buscar la esencia de la Historia, la poesía tratará de reflejarla, dentro de los ejemplos que se pueden seguir en el tercer capítulo, utilizando sus recursos, haciendo ver el espíritu de la misma o también por medio de aquellas presencias que atraviesan los tiempos. Hegel aceptó que estos “individuos de la historia universal”, en ciertos momentos, vieron cómo acontecimientos de importancia giraron alrededor de ellos, con su importancia para su época y, en cierta medida, para la posteridad, pero también fue consciente de que esa influencia no es perenne, lo que demuestra que, más que ser protagonistas de la Historia, son los instrumentos de un espíritu universal superior, son los que conocen el espíritu de un pueblo y saben dirigirse por el mismo (Álvarez 2013, 21; Bonete 1998, 17).

De tal modo que la psique, la personalidad de muchas personas históricas es el eje alrededor del cual giran muchas de estas composiciones recién aludidas. En términos metapoéticos, los poemas permiten tener acceso a las posibilidades de pensar por qué habrían llegado hasta los tiempos actuales como personajes históricos, qué hay en estos poemas que permite ‘sentirles’ como presencias.

Esa “conciencia histórica”, término cuya autoría se le atribuye a Dilthey (McPartland 2010, 83; Owensby 1994, 159), pretende que el pensamiento humano pase de una crítica de la razón pura a una crítica de la razón histórica, y significa la idea que tiene el sujeto de saberse un ser temporal y, al mismo tiempo, que es un hacedor de la Historia. La Historia se convierte entonces en una forma de expresión del ser humano (Silva 1990, 164). Además:

[C]omo la historia no ha concluido, las expresiones humanas no se han totalizado, y por tanto, el conocimiento que tenemos de nosotros mismos no es absoluto, sino *hermenéutico*. Que sea hermenéutico significa que la comprensión de la vida humana es similar a la de un texto literario (Arregui y Choza 1992, 341)

Así, como el proceso histórico se caracteriza, entre otros rasgos, por su constante estado de parcialidad al no haber concluido éste, las interpretaciones que se puedan dar se encuentran al mismo nivel que las que puede suministrar la literatura y, en el caso concreto de la poesía se puede seguir esta situación en las composiciones del tercer capítulo en las que se haga constancia de que su aportación está en el mismo grado de validez que las de la historiografía, hasta el punto de casi cumplir la función de ésta.

Pese a ello, y teniendo presente esta situación inevitable, las aportaciones que proporciona sobre la Historia un personaje histórico se pueden interpretar como testimonios privilegiados que han llegado hasta el presente, como ya se ha señalado. Por todo ello, cuando un personaje histórico es quien habla, se merece una consideración aparte puesto que:

[T]hose who deal with historical agents know that these agents have their own conception of the future, their own point of view, and ultimately their own world, that may differ radically from the historian's own [...] the situation in which a historian confronts a historical agent is just a special version of the ordinary situation in which we confront another person" (Carr 2001, 165)

Hasta el punto de que este tipo de agentes históricos tiene una consciencia de la influencia que pueden ejercer. El caso especial en el que se encuentran estos personajes históricos encuentra su reflejo en el hecho de que en el tercer capítulo hay un apartado dedicado con exclusividad a ellos. Se puede resaltar en este punto un parlamento que James Goldman puso en su pieza teatral *The Lion in Winter* (1966) en boca de Leonor de Aquitania ante la sorpresa del hijo de ésta, John, porque Richard coge un cuchillo:

We all have knives. It is eleven eighty-three and we're barbarians. How clear we make it. Oh, my piglets, we're the origins of war. Not history's forces nor the times nor justice nor the lack of it nor causes nor religions nor ideas nor kinds of government nor any other thing. We are the killers; we breed war. We carry it, like syphilis, inside. Dead bodies rot in field and stream because the living ones are rotten. For the love of God, can't we love one another just a little? That's how peace begins. We have so much to love each other for. We have such possibilities, my children; we could change the world (Goldman 2004, 52)

Donde hay una clara idea de la fuerza de su influencia tanto para el bien como el mal, y así se ha recogido también en la Historia, y de una manera análoga lo ha hecho la poesía cuando, estudiando las implicaciones que acarrea un ser histórico, las muestra dentro de la concepción ontológica de la misma Historia y sus actantes, en uno de los apartados que se pueden encontrar en el tercer capítulo.

Por tanto, los poemas en los que aparece la voz de un personaje histórico van a mostrar el grado de supervivencia implícito en el deseo de inmortalidad (o el de la misma poesía hablando de cuestiones históricas), vendrán a reflejar la huella que han dejado algunos de ellos como espíritus que atraviesan los tiempos, presentarán a la

poesía cumpliendo una función similar a la historiografía y serán conscientes de su ser histórico, entendido de manera ontológica.

#### 1.1.2.4. La intrahistoria

No obstante, no todas las personas tienen la misma visión de la realidad ya que “cada autor escribe desde un punto de vista, según donde esté colocado en la parada, si hacemos caso a la famosa imagen de que el curso histórico es un desfile en marcha” (Rozas 1980, 80), aunque es sólo una de las diferentes imágenes que se le han atribuido a la Historia. Es entonces cuando se considera la validez histórica de los hechos que tienen como protagonistas a personas anónimas. Así, para Hegel: “[E]l *Volkgeist* es aquello de que procede cada individuo y en lo cual vive. Por tanto, cada miembro del pueblo es representante de este espíritu” (Ribas 1971, 24). Se trata de la sustancia de la que se nutre un pueblo en el presente para, a partir de ahí, buscar la superación de los momentos individuales. Una idea que también se encuentra en la llamada microhistoria o lo que Unamuno denominó como intrahistoria, en uno de sus pensamientos cardinales (González 1983, 350).

Unamuno no llegó en ningún momento a establecer una definición precisa sobre qué es la intrahistoria sino que la presentó por medio de metáforas (Fernández 2013, 23), la más conocida es de tipo marino:

Las olas de la historia, con su rumor y su espuma que reverbera al sol, ruedan sobre un mar continuo, hondo, inmensamente más hondo que la capa que ondula sobre un mar silencioso y a cuyo último fondo nunca llega el sol. Todo lo que cuentan a diario los periódicos, la historia toda del ‘presente momento histórico’, no es sino la superficie del mar, una superficie que se hiela y cristaliza en los libros y registros (Unamuno 1983, 27)

Se trata de los registros que hace la historiografía, algo que él contrapone con la labor callada de millones de personas en su labor diaria y silenciosa, y por la que muestra una clara prioridad:

Esa vida intrahistórica, silenciosa y continua como el fondo mismo del mar, es la sustancia del progreso, la verdadera tradición, la tradición eterna, no la tradición mentira que se suele ir a buscar al pasado enterrado en libros y papeles, y monumentos, y piedras. (Unamuno 1983, 27-28)

Con lo que muestra de manera clara dónde se establecen sus preferencias. Para Unamuno, la intrahistoria es una tarea de todos en la que no hay héroes (Medina 2009, 128).

Es cierto que se puede ser consciente en algunas ocasiones de estar ante un hecho histórico por la relevancia que éste puede tener, pero no todas las personas tienen la idea de ser seres históricos y de que sus acciones contribuyen a crear la Historia, de ahí que se afirme que “la historia es consciente; la intrahistoria es inconsciente” (Rozas 1980, 13), con lo que, más allá de la consciencia como seres históricos que pueda tener cada persona se destaca el hecho de que todos los seres humanos son actantes del proceso histórico, algo que puede encontrar su correspondencia en la poesía en las composiciones del tercer capítulo de este trabajo centradas en el aspecto ontológico.

Quizás una de las más conocidas autobiografías de una persona ‘ordinaria’ sea la de Ana Frank, de manera que el relato de los hechos que dejó en su diario le dio su posterior fama. Otros ejemplos a distintos niveles documentales o literarios se encuentran en la narrativa de cautiverio de Mary Rowlandson o la abolicionista de Olaudah Equiano y Frederick Douglass.<sup>8</sup> Pero no todos consiguen esa relevancia en relación a un escrito que dejan para la posteridad, son las voces que eran y permanecerán anónimas y que también pertenecen a este grupo. Y es que no sólo los grandes nombres tienen algo interesante que contar. Como apuntó Mark Twain: “[T]here was never yet an uninteresting life. Such a thing is an impossibility. Inside of the dullest exterior there is a drama, a comedy, and a tragedy” (Twain 1980, 317), con lo que se reivindica la relevancia de la vida de cualquier ser humano en la Historia, un hecho que la poesía puede mostrar también, dentro de algunas de las composiciones del tercer capítulo de análisis, por medio de su capacidad de humanizar a las personas y, a partir de ahí, a la Historia. Es decir, se está ante una realidad que no se puede obviar de la que se ha destacado su relación con la historia oficial, por eso se ha dicho: “[E]s verdad que no hay historia sin intrahistoria, pero tampoco hay intrahistoria sin historia” (Rozas 1980, 79). Se trata, por tanto, de una dependencia común de una hacia la otra en la formación del concepto global de Historia, de la misma manera que la poesía, en el capítulo arriba indicado, va a mostrar la interacción existente entre los fenómenos públicos y privados de la Historia, que aparecerán como las dos partes de un todo.

---

<sup>8</sup> Como se ha comprobado, se han dado hasta ahora diversos nombres pertenecientes a distintos ámbitos en Norteamérica. Sobre la autobiografía como forma de discurso tradicional en los Estados Unidos véase: Sonja R. West, “The Story of Me: The Underprotection of Autobiographical Speech”. *Washington University Law Review* 84, no. 4 (2006): 916-919.

Por todo ello, en los poemas en los que se va a encontrar este interés por esa voz intrahistórica van a apuntar sobre la consciencia que tienen los seres humanos de su vivir como seres históricos desde el punto de vista ontológico; van a procurar humanizar a los actantes de la Historia y, en base a ello, a la misma Historia en sí; y van a exponer la relación íntima que existe entre la dimensión pública y privada.

Tras esta presentación sobre las distintas voces narradoras que se van a encontrar en las composiciones poéticas, se pasará a comentar en el siguiente apartado unos rasgos generales que van a hacerse presentes en algunos poemas históricos del siglo XX anteriores al año 1985, y que vendrán a mostrar algunas de las características generales que se verán con más detalle en el análisis posterior.

## 1.2. Precedentes destacables

Dentro de las diferentes composiciones que se podrían haber estudiado con mayor detenimiento, si el presente trabajo hubiese versado sobre la poesía inglesa a partir del año 1970, merecen mención especial *Mercian Hymns* (1971) de Geoffrey Hill, *Artorius* (1972) de John Heath-Stubbs, “Dreams of Power” (1981) de Alison Brackenbury y *The Mystery of the Charity of Charles Péguy* (1983) de Geoffrey Hill. El contenido de estas obras avanza unos rasgos que vienen a anticipar características sobre las que se insistirá en el capítulo de análisis ya aludido, de las cuales se hará hincapié en tres de ellas: la faceta mítica –vinculable con los poemas que tratan sobre el factor del destino–, la esfera histórica de un personaje –que tiene su reflejo en las alusiones históricas–, y la esfera personal del mismo –en la que se muestra la parte íntima y psicológica–.

### 1.2.1. *Mercian Hymns* de Geoffrey Hill

*Mercian Hymns* está presidido por una cita de C. H. Sisson que ya es una declaración de intenciones en relación a qué perspectiva se tiene sobre la Historia,<sup>9</sup> en la que se hace saber la importancia que tienen la esfera pública en relación a la privada, lo colectivo, por un lado, y, lo individual, por otro. De manera que Hill tomará la figura de Offa, siglo VIII, como rey que marcó el destino de Inglaterra, como figura en relación a la cual gira la reflexión histórica que se plantea.

---

<sup>9</sup> De manera habitual, esta obra se ha publicado sin paginación. La edición que aquí se sigue es: Geoffrey Hill, *Mercian Hymns* (Londres: André Deutsch, 1971).

En efecto, una de las características de esta obra es la identificación entre los fenómenos público y los privados, lo histórico y lo personal, en muchas ocasiones dando pie a anacronismos, que en el caso del poema en cuestión llegan a ser sistemáticos, tratando de crear una ilusión de acceso al pasado (Kerrigan 2000, 4-5), como se refleja en III:

On the morning of the crowning we chorused our remission from school. It was like Easter: hankies and gift-mugs approved by his foreign gaze, the village-lintels curled with paper flags.

We gaped at the car-park of 'The Stag's Head' where a bonfire of beer-crates and holly-boughs whistled above the tar. And the chef stood there, a king in his new-risen hat, sealing his brisk largesse with 'any mustard?'

Se mezclan los recuerdos personales de la infancia con la Historia de Inglaterra, en este caso con Offa, el rey vinculado a los comienzos de la identidad inglesa (Lloyd 1988, 407-408). De forma que, la mañana del día de la coronación del nuevo rey se describe desde la óptica de un niño, que lo percibe como un día de fiesta en el que no tiene que ir al colegio, como si fuera la fiesta de Pascua en el que hay cánticos de alegría. Porque un niño, desde su óptica, todavía no alcanza a entender la Historia como tal, sino que interpreta los eventos dentro de su mundo, de ahí que, en un día festivo, para él es auténtico rey es un cocinero que le ofrece comida. Todo ello supone un punto de reflexión sobre hasta qué punto, cuando los seres humanos se hacen adultos, pasan a entender los hechos históricos en su nivel o bien los siguen asimilando en el nivel personal.

Otro ejemplo de esta relación entre lo público y lo privado se encuentra en la segunda defensa que hace Offa de su pueblo, donde el himno XXII acaba diciendo: "Then, in the earthy shelter, warmed by a blue-glassed storm-lantern, I huddled with stories of dragon-tailed airships and warriors who took wing immortal as phantoms". Donde los recuerdos de la Segunda Guerra Mundial conectan ahora con la narración de los cuentos legendarios medievales que le hacían de pequeño.

Como se ha estado comprobando, es habitual en esta obra de Hill el uso de anacronismos, que se pueden seguir a lo largo del texto. Aparte de los ya mencionados, y por indicar alguno más que venga a ilustrar este hecho, se puede destacar que en VIII, cuando habla de sus enemigos, dice de ellos que le hacen llamadas telefónicas amenazantes a media noche. Pero quizás la imagen más recurrente en este sentido sea la de los vehículos motorizados. Al final de VII, se ve a Offa marchándose conduciendo

durante horas un camión de arena llamado *Albion*. En la presentación de sus múltiples títulos con la que abre el poema en el primer canto, uno de ellos es “overlord of the M5”. En su viaje a Roma lo vemos pilotando su coche en XVII y XVIII. El coche, como símbolo de poder, queda vinculado a Offa como personaje histórico que es consciente de su situación, y no sólo por lo satisfecho que se encuentra de sus títulos como se vio en el primer canto, sino porque así se muestra en VIII afirmando “I am the King of Mercia, and I know”, de hecho fue el primero en ser denominado rey de los ingleses, y como tal aparece también en las inscripciones que están haciendo los acuñadores de monedas en XIII; o se puede destacar, además, la imagen en la que intercambia regalos con la musa de la Historia en X.

Pero, más allá de los anacronismos, se presenta a Offa como un personaje histórico vinculado con un alto grado de inhumanidad y crueldad. En el canto XI, donde vuelve a estar presente otra referencia a los acuñadores de moneda, también se comenta el hecho de que si el reinado de Offa duró 40 años, como así fue, es porque supo deshacerse de sus enemigos internos; en el canto XIV se ve a Offa no reparando en ser severo incluso con los miembros de su propia familia; y en XVIII se hace ver su gusto por los elementos de tortura, lo que puede dar pie a una reflexión sobre hasta qué punto la legalidad puede admitir la violencia y, por extensión, si el primer regidor conocido de la Historia de Inglaterra no ha tenido sucesores también en este aspecto (Patke 2010-2011, 268).

La cuestión que puede surgir entonces es sobre el legado de un regidor. En el caso concreto de Offa, los cuatro últimos himnos, agrupados bajo el título de “The Death of Offa”, muestran una equiparación de este monarca con la figura mítica del dios Thor, en el canto XXVII. Es decir, el destino de Offa es comparado con el de un mito muerto que encuentra su reflejo en el paisaje ruinoso de la tercera estrofa de dicho canto (Santilli 2002, 126).

De tal manera que *Mercian Hymns* muestra desde un primer momento su intención de darle el mismo nivel de importancia a la esfera pública como a la privada en su intento por comprender mejor la relevancia de una figura histórica. Esta relación será similar al intento de unir el pasado con el presente teniendo en cuenta la cuestión de hasta qué punto el ser humano es heredero de su pasado y, en ese sentido, sigue un destino ya marcado.

### 1.2.2. *Artorius* de John Heath-Stubbs

El poema *Artorius* está enmarcado en una serie de rasgos que lo vinculan con el factor del destino. Está compuesto por doce secciones, cada una de ellas dedicada a un signo del zodiaco, lo que implica el ciclo vital de un año (Christopher 1986a, 61) y además, el marco en el que desarrolla la vida de Artorius tal y como aquí se presenta. El mismo desarrollo vital hace que el número doce también se pueda asociar con los trabajos de Hércules, aunque también están presentes las referencias poéticas. El subtítulo de esta obra de Heath-Stubbs es “a heroic poem in four books and eight episodes”, en los que hay que destacar que los cuatro libros están presididos por Calíope, musa de la poesía heroica, y los ocho episodios para cada una de las otras musas (Van Domelen 1990, 173), aunque no es menos cierto que los cuatro libros presentan versos aliterativos y los ocho episodios siguen otro tipo de metros o están en prosa (Christopher 1986b, 52), con lo que también está implícita la idea de captar todo un ciclo poético. Es decir, es está utilizando la Historia, además, como vehículo de exploración de la misma naturaleza de la tradición literaria (Lacy 2008, 226). Dentro de esta estructura es de resaltar que el final del poema apunta de manera clara en esta dirección cuando indica:

The unfallen creatures danced in the salt element:  
The source and origin of all life.

Hang up Euterpe, on the coral bough your harp:  
Take down, Calliope your trumpet (Heath-Stubbs 1974, 101)

Con lo que el poema acaba sin un punto final, como parte del ciclo de la vida que queda abierto para que ésta empiece de nuevo y, además, recordando al primer verso de la obra: “Take down, Calliope, your trumpet form its tack” (1). Se trata de dos versos que hacen referencia a la estructura cíclica porque más que ser una canción fúnebre es una invocación a la musa heroica a empezar de nuevo (Van Domelen 1990, 178).

Por todo ello, el mismo nombre de Artorius, de raíz brito-romana; las referencias mitológicas a las musas; las que hacen alusión a los trabajos de Hércules y, por último, las que apuntan al porvenir marcado por las estrellas agrupadas bajo los signos zodiacales, son elementos que señalan el factor del destino en relación a este personaje.

La idea circular ya aludida se encuentra también en la sección en la que se narra el descenso de Artorius al centro de la Tierra, donde se encuentra con Anubis, y tras pasar por ocho círculos se encuentra ante la posibilidad de contemplar su destino personal, y el de su pueblo, contemplando el contenido de un caldero:

Like a ship, offshore, with shattered masts,

Battered and betrayed, the island of Britain,  
Through the thickening dusk of a third Dark Age,  
Drifted into dimness in a tedious decline,  
With two rival crews of contending rats. (43)

Con lo que se está apuntando a la futura decadencia de su país, en lo que será una repetición del ocaso del propio Artorius. Esta “third Dark Age” está presente también en la conferencia que da el profesor Cheiron Chelifer, que se identifica como un servidor de Clío, en la que da diferentes posibles fechas para esta etapa cuando indica que ése es el momento en el que están viviendo los allí presentes (71). El hecho de que una de las fechas sea la de la Revolución Francesa hace ver que este periodo no afecta sólo a Inglaterra sino a toda Europa (Christopher 1987, 55). En la sección anterior a ésta aparece una mujer, que después se revela como la reina Guanhumara, haciendo ver al viajante, profesor de Historia, la siguiente observación:

The stream of time is an illusion, the past  
Is not dead; it cannot die,  
Though it would seek to. The dead are present to you.  
And I, who was Guanhumara, the faithless  
Queen of Artorius, tell you this,  
And bid you to pray for me. (68)

Tras lo cual, desaparece. Y es que las repeticiones se convierten en un medio para ilustrar la relevancia del pasado, por eso: “It is a mistake, however, to think that the fears, instincts, and experiences that produced the dreams, the myths, and the poems of the past are dead” (Van Domelen 1990, 179). De ahí que la poesía cobre una especial importancia en su función de recordar dicho pasado y cómo se puede manifestar en el presente.

Artorius es consciente de este hecho cuando, sintiendo ya cercana la muerte, recuerda la visión que tuvo en el caldero y piensa que no ha cumplido con su misión de darle un heredero legítimo a su pueblo (93), lo que supone que este hecho personal afecta a todo el país, de ahí que piense que todo está perdido.

Es de destacar también la alusión que se hace al laberinto. En este caso le proponen a Artorius comparar dicho elemento con la ley, de la que se está hablando en la séptima sección:

Maybe the labyrinth is meant the law,  
With all its tortuosities, its illogical turns,  
Containing the monster of cruelty and malice.  
The cunning Dædalus was the craftsman who designed it (55)

Tras ello, Artorius establece unas leyes y reflexiona sobre el poder de un gobernante para llegar a la conclusión de que se siente perdido en el laberinto de la ley (63). Aunque una reflexión implícita sería si no ocurre lo mismo con las leyes de la misma Historia.

De nuevo, el poema *Artorius* hace ver de qué manera las esferas privada y pública están conectadas y cómo el destino personal de una figura histórica puede afectar al de su propio país, aunque en este caso se da pie también a la esperanza que supone que siempre se puede volver a comenzar.

### 1.2.3. “Dreams of Power” de Alison Brackenbury

“Dreams of Power” (1981) es un poema que se presenta en la voz de Arbella Stuart (1575-1615), que por parte de padre estaba emparentada con Henry VII y con Mary I de Escocia. Al quedar huérfana pronto, fue criada por su abuela. En 1603, con la muerte de Elizabeth I y la subida al trono de James I, hubo un complot para que ella fuese la reina pero no prosperó por intereses políticos. Un complot en el que estuvo implicado Walter Raleigh (1552-1618),<sup>10</sup> mencionado en el poema en los versos en los que ella es separada de su marido y éste es enviado a la Torre de Londres, lugar en el que también estuvo confinado. En realidad, Arbella nunca llegó a aspirar al trono de Inglaterra. A partir de estos hechos se toma dicha figura histórica para hacer una reflexión, entre otros aspectos, sobre el poder político.<sup>11</sup>

En lo que se refiere al poema en sí, Arbella aparece consciente desde el primer momento de cuál es su situación dentro de la corte como personaje público. Por eso, en los primeros versos aparece afirmando: “Dolls have no power” (Brackenbury 1981, 69). Esto es así porque sabe cuáles son los movimientos que se van a seguir, de ahí que indique más tarde:

I am no emblem: and my name  
Is light  
As pale silk or thistledown  
Too bright  
For those who hold the signet and the seal.  
Men weary of the old capricious Queen,  
I come too late: their eyes look for a boy:  
I make stiff-skirted curtsey to the Queen. (73)

---

<sup>10</sup> Más información al respecto en: Mark Nicholls, “Sir Walter Raleigh’s Treason: A Prosecution Document”. *English Historical Review* 110, no. 438 (septiembre 1995): 902-924.

<sup>11</sup> Más información sobre ella en: Sarah Gristwood, *Arbella: England’s Lost Queen* (Londres: Bantam, 2003). Sus cartas se pueden encontrar en Sarah Jayne Steen, ed., *The Letters of Lady Arbella Stuart* (Oxford: Oxford U. P., 1994).

Con lo que sabe que su vida está marcada por un destino y el suyo no es ser reina ni tener ningún papel preponderante en la corte. De manera que cuando se está comentando en una sección posterior el momento de su huida en barco, alude a su “unused power” (98), con lo que da a entender que ni siquiera ha entrado en la lucha por conseguir el poder político.

Ella misma se sitúa en un plano diferente puesto que el mundo del poder político supone que hay que estar hecho de otra pasta: “How far / the Queen’s Thames swells in bursting tides of power, / too rough to hold my young and frightened face” (73). Con lo que la imagen del oleaje aparece vinculada a la de los vaivenes políticos de aquellos miembros de la corte deseosos de satisfacer sus apetitos ambiciosos. Así, poco después, se insiste en la misma idea y, en los últimos versos de la segunda sección, se lee: “How painfully we lean to touch, how far / the great Thames swells-but that is not my tune” (74). Esa imagen del oleaje del río Támesis vinculada a una nueva etapa por las ansias de poder la encontramos repetida al final de la cuarta sección, con la noticia de la muerte de la reina:

Then as I learned  
The old Queen died on cushions without sound-  
Night courtiers spurred to Scotland-the spring tide  
Rushed up the Thames, till round my sleep, it turned. (80)

Pero, como ya se ha visto, ella no se cuenta dentro de la lucha por la sucesión. A Arbella esta realidad, interpretada esta imagen, le afecta de otra forma, de manera que, cuando es ella con su marido quienes planean su fuga sin éxito, utiliza la misma imagen para expresar lo ocurrido: “[T]he mistook tide broke over all we planned” (99). Y también hay una referencia al río londinense en la estrofa final del poema cuando Arbella se refiere a su próximo fallecimiento, donde se habla metafóricamente sobre la inundación de la muerte (103).

Así, el hecho de que Arbella se sitúe en otro nivel hace que el poder aparezca como un elemento que se percibe con desconfianza: “[M]istrust the shows of power, / all that sustain me are / the roses on my skirt” (89). Esta otra imagen de las rosas se encuentra dentro de otras alusiones a las flores que se leen en el poema. Se puede seguir una muy significativa en la segunda sección cuando el poder es comparado con unas flores que llegan a su punto álgido en primavera y que se marchitan con las primeras heladas, sabiendo que no habrá un segundo florecer. Además, también deja muy claro que: “Our flowers were not as yours” (73), en clara señal de que hay distintas formas de alcanzar el máximo esplendor.

Alison Brackenbury llegó a reconocer en una entrevista que en sus primeros poemarios mostró interés por darle a los muertos una voz que habían perdido, y consideraba a Arbella como un pie de página dentro de la Historia de los Estuardo (Bertram 2000, 32), a pesar de que pudo ser incluso reina. Como esto no iba a ocurrir, Arbella busca otro tipo de reinados, en este caso en el terreno personal-literario. No sólo se siente extraña en la corte, como se indicó antes, sino que tampoco se siente cómoda en la calle, de la que le desagradan sus olores y sus gentes. Es cierto que se la ve pensando en vender sus joyas para así comprarse unas tierras que serían su reino (85-86) pero, más que un reinado de tipo terrenal, es de destacar el inmaterial, de ahí que en la tercera sección indique “I have become the mistress of my dreams”. O bien: “The morning is my kingdom” (76). Se trata, por tanto, de un reinado ya conquistado, sin intrigas ni derramamientos de sangre, porque aquí las aspiraciones son otras muy diferentes. En una conversación con su marido, éste le pregunta a ella: “[W]here shall our names live, lady; but in books?” (88). Porque, aunque sus nombres no se encuentren escritos con grandes letras dentro de la Historia, aunque sigan siendo pies de página en los libros de historiografía, esperan alcanzar la trascendencia por otro medio.

Arbella, alejada de las luchas por el poder y cercana al mundo de las palabras, por medio de su epistolario en la vida real y del uso de imágenes poéticas para mostrar sus pensamientos y sentimientos en esta composición de Brackenbury, muestra de nuevo su postura cuando, al hablar de Mary I, dice:

I will not list her marriages and beds,  
Her inventories do that. But I declare  
All legends of her true, even her dying  
(Although I was not there). (72)

Por tanto, se muestra consciente de esa esencia literaria que toma como válida prefiriéndola antes que a la misma Historia, quizás porque ésta la ha defraudado. Y es que tiene claro que: “Then as now / words were my country” (78). Con lo que deja manifestado que el valor de las palabras supone una realidad que para ella no ha cambiado.

En “Dreams of Power” el destino aparece como un elemento que marca la vida de una persona que bien pudo tener un papel preponderante en la Historia pero que acabó siendo una persona con una importancia histórica mínima. Frente a esta situación aparece la poesía como elemento compensatorio puesto que supone otra forma de ver la Historia, de vivir y de tener una trascendencia.

#### 1.2.4. *The Mystery of the Charity of Charles Péguy* de Geoffrey Hill

El título de la obra de Péguy en el que se inspira Geoffrey Hill evoca los *mystery plays* medievales, así como el paralelismo entre el poeta y ensayista Charles Péguy (1873-1914) y otro personaje histórico como Juana de Arco (1412-1431),<sup>12</sup> ya que ambos nacieron en la misma ciudad y ambos murieron como mártires en el nombre de Cristo y en el de su país (Shakespeare 2011, 432-433), cumpliendo un destino que parecía estar esperándolos. De hecho, en el poema se pueden encontrar varias referencias en las que se equipara la Historia como una representación, como es el caso de la novena sección donde se puede leer:

How the mood swells to greet the gathering storm!  
The chestnut trees begin to thresh and cast  
huge canisters of blossom at each gust.  
Coup de tonnerre! Bismarck is in the room!

Bad memories, seigneurs? Such wraiths appear  
on summer evenings when the gnat-swarm spins  
a dying moment on the tremulous air.  
The curtains billow and the rain begins

its night-long vigil. (Hill 1983, 26)

Aquí la similitud se encuentra entre la Historia y una película de terror, donde la tormenta, la lluvia y la cortina son elementos que rodean habitualmente el hecho de la aparición de un fantasma, en este caso el de Bismarck, recordando la guerra franco-prusiana. De manera que: “[C]liché is used ironically to suggest the inescapable influence of familiar representations on our understanding of historical events” (Roberts 2000, 161). Es decir, como una forma representativa de acercar el fenómeno histórico o, también, de ver la Historia como una representación. Además: “The phantasmagoria in *The Mystery* is both thematic and structural, generating a tension between social practice and its idealized representation” (Robinson 1987, 835), algo de lo que se encuentran numerosos ejemplos en la primera sección de este poema de Hill. En ella se puede seguir esa idea de la Historia como un conjunto de sucesos escenificados:

History commands the stage wielding a toy gun,  
Rehearsing another scene. It has raged so before,  
Countless times; and will do, countless times more,  
In the guise of supreme clown, dire tragedian. (9)

---

<sup>12</sup> El Papa Benedicto XVI llegó a poner como ejemplo de caridad la figura de Juana de Arco: <http://www.europapress.es/sociedad/noticia-papa-pone-juana-arco-ejemplo-caridad-cristiana-20110126125516.html> (visitada el 26 de enero de 2011).

Es decir, unas veces como comedia, otras como tragedia, como en el teatro. Y en la que se pueden seguir otras alusiones del mismo tipo como: “[C]alm / juddery bombardment of a silent film / showing such things”, “[t]he brisk celluloid clatters through the gate”, “the jolly cartoon / armies of France go reeling towards Verdun” (10). Unas alusiones que apuntan ahora al mundo cinematográfico.

Y si la Historia es comparable a una escenificación, se hace complejo saber la verdad sobre los actantes de dicha representación, de ahí que existan dudas sobre la cara pública de algunas personalidades históricas.

Ante esta situación surge la figura de Charles Péguy, personaje denostado bajo el régimen de Vichy y que aparece ahora como alguien obsesionado con la verdad (Kilgore-Caradec 2011, 423). En unos versos que la voz poética le dirige a él se dice:

You have found  
Hundred-fold return though in the land  
Of exile. You are Joseph the Provider;

and in the fable this is your proper home; (12)

Donde “fable” se puede estar refiriendo al carácter mítico o legendario, pero también puede aludir a una intención moralizante o bien un intento de engaño. El último verso va entre dos punto y coma, tratando de transmitir un mensaje especial sobre él. Péguy, como el personaje bíblico de José, hijo de Jacob, lucha por Dreyfus, por una mística que regenere la política, por una verdadera interpretación de la Historia que permaneciese viva en el presente, y, en este sentido: “Poetry may be a stronger enabler of history than historical accounts” (Kilgore-Caradec 2011, 424), con lo que se reivindica no sólo el papel que jugó Péguy en ese proceso de regeneración sino que se muestra a la poesía como factor fundamental dentro de los intentos por tener un mejor conocimiento de la Historia. No en vano, y teniendo en cuenta la implicación que alcanzó Péguy combatiendo y muriendo en la Primera Guerra Mundial, es de resaltar algunas expresiones que aparecen en la obra relacionadas con la labor activa que deben tener los poetas dentro de la sociedad, así vemos: “[A]n army / of poets” (13-14), “warrior poets” (25), “unsold *Cahiers* built like barricades” (15), refiriéndose en este último ejemplo a la revista literaria de la que Péguy era editor.<sup>13</sup>

Pero, tras la figura de Péguy, quizás lo que busca Hill es una reflexión sobre su propio país porque, si bien el destino de Péguy puede parecer conmovedor, el lector

---

<sup>13</sup> Más información en la web oficial de la revista: <http://www.charlespeguy.fr/cahiers> (visitada el 19 de septiembre de 2015).

inglés tendrá más en mente nombres como Wilfred Owen, Ivor Gurney o Edward Thomas (Gervais 1996, 265), por citar tres nombres de poetas que abandonaron sus quehaceres habituales en sus vidas para alistarse como soldados, en lo que supone una toma de conciencia por parte de ellos que va más allá de la mera labor literaria.

En efecto, el poema se centra en la cuestión del conocimiento del pasado y de las personas (Roberts 2000, 161), en concreto de los ya fallecidos. Hill admitió estar obsesionado con los muertos ya que son éstos los que le permiten entrar en el discurso político e histórico sin abandonar el discurso de la Poesía. Para él, Historia y Poesía van unidas (Shakespeare 2011, 430). No obstante, se tiene constancia de la dificultad por conseguir ese conocimiento, como se refleja al comienzo de la obra con una serie de preguntas retóricas: “Did Péguy kill Jaurès? Did he incite / the assassin? Must men stand by what they write [...]?”, “[w]ould Péguy answer [...]?” (9), en unas reflexiones que llevan implícita la dificultad por alcanzar la verdad. De hecho, la poesía de Hill coloca a la Historia cara a cara con la noción de la verdad histórica (Kilgore-Caradec 2011, 423). Otra muestra de ello se encuentra en el mismo título del poema, que sugiere un intento por conseguir la verdad sobre la vida de Péguy que venga a solventar su misterio, pero el poema insiste en la imposibilidad de ese intento (Roberts 2000, 158-159). En ese sentido se indica:

But who are ‘we’, since history is law,  
Clad in our skins of silver, steel and hide,  
Or in our rags, with rotten teeth askew,  
Heroes or knaves as Clio shall decide? (21)

Y si la Historia tiene ese componente ficticio ya indicado se hace complejo saber quién es cada persona en realidad. En el caso del propio Péguy, ¿es asesino o mártir? ¿Es poeta o soldado? De ahí que se encuentren en el poema diferentes oxímoron, muchos de ellos relacionados con el mundo religioso-espiritual: “[M]ystic avarice” (20), “the wrath of peacemakers” (21), “impious Christian / oratory” (23). Unos ejemplos que vienen a reflejar el grado de indeterminación en el que se puede encontrar cualquier persona que comience a familiarizarse con los procesos históricos.

Cabe destacar también el recurso del pastiche, cuya presencia es generalizada en la obra de Hill, y del que se ha comentado: “[H]istorical pastiche of this palpable kind draws attention to the way in which the historical past is necessarily fictive, in whatever degree, and a source of, as well as subject to, rhetorical contrivance and the consolations of poetry” (Haughton 1985, 130). Se trata, por tanto, de una técnica poética para generar una forma de autoconsciencia intelectual, donde entra la responsabilidad de la poesía de

hablar en memoria de las cuestiones humanas, en este caso, de los muertos (Shakespeare 2011, 444-5), pero también se ha sugerido que el valor intrínseco de la poesía de Hill puede estar en su capacidad de sobrevivir a las atrocidades de la Historia (Birkan-Berz 2009, 79-80).

Es esta obra de Hill, por tanto, se toma la figura de Péguy para hacer ver la doble faceta pública y privada, como soldado y como poeta, que desarrolló y cómo ambas quedan vinculadas dentro de un destino marcado, puesto que, además de escribir, hay que ser también partícipe de la Historia pero, por otro lado, para entender la Historia se hace necesaria la poesía o, al menos, como elemento que pueda ser de ayuda para afrontarla.

### 1.3. El poema histórico

Partiendo de una definición de la poesía en relación al contenido histórico, el presente apartado comentará unas características generales del poema histórico que, a su vez, avanzarán algunos contenidos teóricos que se expondrán en el tercer capítulo.

Entre las numerosas definiciones que se han dado de la poesía en un apartado como el presente se puede aportar la siguiente: “Poetry is a cultural institution dedicated to remembering and displaying the emotionally and historically charged materiality of language, on which logical discourse would establish its hold” (Blasing 2007, 3). Por tanto, más allá de otro tipo de definiciones de la poesía que aluden a los sentimientos, como las ya clásicas de estirpe romántica, aquí no sólo se habla de las emociones sino también del material histórico puesto que la Poesía está entroncada con la misma Historia, en este caso con el hecho de recordar, un hecho que enlaza con aquellos poemas del tercer capítulo que valoran los entresijos de la memoria. Por eso: “Poetry invokes the emotional texture of the materials of the mother tongue so as to remember and transmit this personal-communal history” (Blasing 2007, 10), ya que cuando se entra a hablar de la Historia se hace de los hechos de una comunidad de personas y el yo poético se presenta como la forma en la que una comunidad lingüística mantiene los recuerdos, que en este caso son recuerdos tanto personales como colectivos, es decir, sería el equivalente, dentro de los poemas que constan en el tercer capítulo, a la interacción de los fenómenos público y privado.

Si se busca ese entronque de la Poesía con otras materias, habría que partir de la conocida afirmación de Aristóteles en la que indica que la poesía es más filosofía que la Historia. Por su parte, María Zambrano pensaba que la filosofía y la poesía eran las dos

mitades que formaban el ser humano (Zambrano 2001, 13). En el caso concreto de la filosofía se ha llegado a proponer que si quiere liberarse de su presunción de singularidad tiene que mirar a sus orígenes, por eso la filosofía no puede escapar de su carácter histórico (Taylor 1985, 21). Y de ambas materias en relación a la Historia se ha indicado que la poesía:

[E]s más historia que la filosofía y más filosofía que la historia. Como filosofía tiene un poder universalizador, como historia se refiere a hechos y conductas humanas; la comparación con la historia o con la filosofía sirve para definir a la poesía por lo que tiene de semejante con ellas: capacidad de universalización y exposición de hechos concretos. Pero estas cualidades contrapuestas se dan en la poesía al mismo tiempo (Núñez Ramos 2000, 17)

Y si la poesía toma de la Historia su cualidad humana y de la filosofía el carácter universalizador, ambos factores encuentran una forma de expresión en aquellas composiciones del tercer capítulo en las que se trate de captar el carácter totalizador, por un lado, y, por otro lado, se busque humanizar la Historia. De tal manera que la poesía es filosófica e histórica pero no es ni filosofía ni Historia. La conexión entre poesía, Historia y filosofía está presente en Sócrates, Platón y Aristóteles y llega a la poética del Renacimiento hasta el punto de que las aportaciones de Philip Sidney se pueden calificar de interdisciplinarias, pese a que su objetivo primero era defender a la poesía (Howard 2006, 1136-1145). Así, si la poesía es una representación del ser humano dentro de este ámbito hay que afirmar que: “Genuinely poetic projection is the opening up or disclosure of that into which human being as historical is already cast” (Heidegger 1975, 75). Es decir, forma parte de ese ser histórico heideggeriano donde la poesía es una forma de expresión, de una consciencia, no una narración de sucesos, y que podría encontrar su correlato en los poemas de tipo ontológico del tercer capítulo de análisis.

Es de destacar, además, que, en la poesía histórica, cuando aparece un dato historiográfico, lo hace en una nota aclaratoria, junto al poema pero no en el poema ya que la veracidad documental se juega en otra parte. Sobre el conocimiento del sentimiento que trata de transmitir un poema se ha indicado: “[N]o implica la veracidad de la situación, sino comprensión de sus cualidades expresivas, y ésta se consigue mejor a través de situaciones imaginarias artísticamente conformadas” (Núñez Ramos 2000, 20), y es aquí donde se encuentra la verdad de la obra de arte, y parte de esa verdad reside en el componente ficticio que puede albergar la poesía. Por eso se ha indicado también: “[T]he purpose of the poets, then, is ‘to tell truths’, but in ways necessarily

complicated by the ‘paradox of the human word’” (Hamburger 1982, 36). Porque la verdad de una obra de arte reside en el contexto en el que ésta es creada y, en el caso concreto de la poesía, dentro mismo de los elementos que forman el poema en sí, algo que tiene su traslación en los poemas comentados en el tercer capítulo en aquéllos en los que la poesía se presente como alternativa a la misma historiografía. A diferencia de la ciencia, las manifestaciones artísticas poseen la curiosa facultad de buscar la verdad sin pretender alcanzar la certeza al mismo tiempo (Martin 1975, 1). Se trata de una ventaja puesto que la verdad se desliga de los hechos, pero lo hace respetando una consistencia interior y existiendo un grado de correspondencia con un referente claro como es la realidad externa (Scrimieri 2005, 24). Dicha realidad externa va a ir vinculada en muchas ocasiones a la Historia. Por ese motivo: “Art is historical, and as historical it is the creative preserving of truth in the work” (Heidegger 1975, 77). Una afirmación que insiste sobre la misma idea recién comentada de la poesía como portadora de una verdad tan válida como la de la propia historiografía. La emoción a la que apela la poesía la consigue la poesía histórica por medio de los hechos históricos. La selección de dichos hechos le da al poema la fuerza de lo auténtico y lo objetivo sin que ello suponga un menoscabo en el orden estético, suponiendo que la formulación poética es eficaz (Núñez Ramos 2000, 20-21).

En relación a la génesis de este tipo de composiciones históricas hay que indicar que, en líneas generales, cuando existe un cuestionamiento por la naturaleza de la expresión artística se hace para averiguar si el arte se encuentra o no en el origen de la existencia histórica, si es en realidad un origen y bajo qué condiciones puede y debe serlo (Heidegger 1975, 78). En el caso concreto de la poesía histórica se centra en hechos y personajes que con frecuencia son periféricos y difíciles de encontrar en la Historia en general. En este momento de la selección de ese suceso histórico se encuentra el comienzo de la labor poética, y lo hace así no por el mismo motivo por el que lo hacen también determinadas corrientes poéticas que buscan un tipo de lector intelectualizado, no es el desconocimiento del mencionado hecho el que lo lleva a su selección sino que lo que pretende el poeta es una labor de recuperación de esos sucesos históricos no a la Historia sino a la poesía: “Pero si quiere incorporarlos a la poesía es porque ya en ellos se esconde la poesía. El poeta, en este caso, no hace sino leer la historia, o lo que es lo mismo, la poesía que hay en la vida del pasado” (Núñez Ramos 2000, 21-22), puesto que se entiende que la poesía siempre ha estado presente, y lo que hace el poeta en primer lugar es una labor de rescate de textos que procuran la

supervivencia de la poesía, un hecho que también reflejarán algunas de las composiciones comentadas en el tercer capítulo. De ahí que se trata de una labor que va más allá:

Whenever art happens [...] a thrust enters history, history either begins or starts over again. History means here not a sequence in time of events of whatever sort, however important. History is the transporting of a people into its appointed task as entrance into that people's endowment (Heidegger 1975, 77)

Es decir, se trata de otra forma de historicidad de la poesía. En concreto la que entiende que el mismo poema ya es en sí histórico, un hecho sobre el que se volverá con más detalle en el próximo capítulo, en concreto en el apartado que comenta el elemento ficticio de la Historia. Por tanto, se trata del reconocimiento poético de la Historia como fuente expresiva, justo porque se ha dotado a la Historia de dicha expresión, y esto sucede porque se ve en ella un motivo de revelación más poderoso que el que puede ofrecer otra ficción cualquiera, hasta el punto de que se la puede considerar una manera de estar en el mundo (Núñez Ramos 2000, 26).

Dentro de los rasgos generales teóricos que se han comentado en relación a los poemas históricos se han señalado varios de los que se podrá hacer un mayor seguimiento en el capítulo posterior ya señalado, como es el caso del factor de la memoria, la interacción entre los fenómenos público y privado, el carácter totalizador de la Historia, la humanización de la misma Historia, la consciencia ontológica, el componente ficticio en la Historia, la poesía como alternativa válida de la historiografía, el hecho de la supervivencia de la poesía y la historicidad de la propia poesía.

## 2. El concepto de la Historia

A lo largo de los siglos se ha contemplado el fenómeno de la Historia desde múltiples ángulos, cada uno con sus distintas aportaciones. A continuación se van a exponer sólo algunos de ellos que buscarán ayudar a un mejor entendimiento de los poemas que se verán en el próximo capítulo.

### 2.1. Historia total

Una de las perspectivas desde la que se ha abordado el estudio de la Historia es aquella que ha contemplado una visión que se ha denominado global, total o universal. Se comentarán algunas perspectivas historiográficas que han seguido esa línea y qué seguimiento tienen en los poemas aquí analizados.

En el deseo de algunos historiadores por redactar una historia universal hay que resaltar la idea de parte de ellos por comenzar dicha historia desde la misma génesis, es decir, desde la creación del universo.<sup>14</sup> Es de destacar en este sentido que *Las Metamorfosis* de Ovidio (43 a. C. – 17 d. C.) está considerada como una historia universal (Solodow 1988, 18) ya que:

En *Las Metamorfosis*, Ovidio narra la historia desde la creación del mundo hasta la muerte de César; pretende ser una historia universal de la mitología a través de doscientas cincuenta leyendas entrelazadas en las que se produce alguna espectacular transformación de los protagonistas. Sin embargo, el lector se da cuenta de que Ovidio no cree más que en el valor poético del mito y humaniza las pasiones y los conflictos de los dioses (M. García 2001, 93-94)

Ontológicamente se podría afirmar, al menos en términos teóricos, que la poesía como fenómeno aspira a ser el equivalente de la Historia. Todo lo que se puede escribir historiográficamente podría tener una equivalencia en lo poético. La poesía no tiene sólo el mismo valor que la historiografía sino que realmente es así, en términos de la teoría literaria. Este interés por hablar del hecho histórico desde este punto de vista cósmico se puede rastrear en alguna composición poética que consta en el próximo capítulo de este estudio que trata de indagar si el aspecto cósmico y el humano están

---

<sup>14</sup> En la Antigüedad Greco-Romana la primera historia universal de la que tenemos constancia es la de Éforo de Cime, que escribió una *Historia General* que se ha perdido. Sí se han conservado sólo algunos fragmentos de los 144 libros que conformaron la historia universal de Nicolás de Damasco.

vinculados dentro de la Historia formando parte de un acercamiento global que incluiría incluso la no-Historia, que se podría equiparar aquí con lo poético.

Más avanzado en el tiempo, es a partir del siglo XVIII cuando empezaron a señalarse nuevas especializaciones como es el caso de la historia de la cultura, la historia económica y sobre todo la historia social, que evitaba ocuparse de forma exclusiva de las clases dirigentes puesto que entendía que todas las capas de la sociedad tendrían que ser objeto de consideración, de manera que se puede decir que aquí se tiene el comienzo de la historiografía moderna (Sánchez 1988, 213). De tal manera que: “[L]a nueva historia emergió como resultado de la formación de un nuevo espacio de experiencia, connotado tanto intelectual como políticamente” (Zermeño 2011, 1734), algo que irá más allá del contexto dieciochesco.<sup>15</sup> En todo caso, dentro del siglo XVIII, este aspecto histórico-social de la Ilustración puede tener su reflejo en las composiciones poéticas del tercer capítulo que, con base biográfica, hagan alusiones a hechos y personas reales, de hecho, hay un apartado al completo dedicado a ello.

Ya en el siglo XX, la reacción contra la tendencia científica vino después de la Primera Guerra Mundial con los ejemplos de Pirenne, Marc Bloch, Lucien Febvre,<sup>16</sup> Labrousse y Pierre Vilar, que buscaron una integración de la economía, la política y la cultura. En concreto, Vilar tenía la siguiente visión: “[E]l mundo social real no es una yuxtaposición de relaciones específicas” (2004, 84). De ahí que, a la hora de reflejar el carácter histórico global, se contemple la suma de los diferentes aspectos que abarquen esta totalidad.<sup>17</sup> Es decir, se trata de la vinculación que tienen los diferentes aspectos sociales, económicos, políticos, culturales, etc., entre sí, y cómo uno de ellos puede afectar a los demás, algo que puede tener su paralelismo con los poemas del próximo capítulo en los que se verá una síntesis entre el factor público-histórico y el íntimo-privado.

---

<sup>15</sup> Ejemplos se encuentran en la *Historia Universal* (1747-1768) escrita por George Sale, entre otros, o los 35 volúmenes de los que consta la *Historia Universal* (1838-1846) de Cesare Cantù, y las consideraciones que sobre el mismo asunto hicieron filósofos como Kant, Schiller, Hegel y Marx: Nadia Rizzo, “Un análisis sobre la reproducción social como proceso significativo y como proceso desigual”. *Sociológica* 27, no. 77 (2012): 288.

288). Más información sobre las relaciones entre la Historia y las ciencias sociales se puede encontrar en: William H. Sewell Jr., *Logics of History* (Chicago: University of Chicago, 2005).

<sup>16</sup> Más información sobre Bloch, Febvre y *Annales* en: Jaume Aurell, *La escritura de la memoria: de los positivismos a los postmodernismos* (Valencia: Universidad de Valencia, 2005), 51-66.

<sup>17</sup> También cabe destacar a Oswald Spengler con *La decadencia de Occidente* (1922), en la que propone una historia universal basada no en la concepción temporal de épocas sino en una sucesión de civilizaciones, algo que se ve de nuevo en *A Study of History* (1934-61) de Arnold J. Toynbee. Se ha pronosticado una vuelta a la historia global que, pese a que tuvo años en los que casi desapareció del interés académico, muestra ahora síntomas de regreso: David Christian, “The Return of Universal History”. *History and Theory* 49 (diciembre 2010): 6-27.

Por último, la recanonización conceptual que propone el postmodernismo busca un anclaje, paradójicamente, en valores colectivos, por lo que se trata de una propuesta cultural global de la que se ha comentado lo siguiente: “[L]a noción de ‘postmodernismo’ [...] no puede ser sino entendida como propuesta de aspiración epistemológica totalizadora” (Vidal 1996, 302), dentro de ese deseo por alcanzar el mayor grado de conocimiento. Esa idea de conocimiento global alcanzaría incluso a la no-Historia, un hecho que, al no poderse representar historiográficamente, sólo quedaría el conocimiento que se podría obtener por medio de la experimentación fenomenológica, y un medio por el que se puede acceder a ella es gracias a la poesía que, de esta manera, como se verá en algunos numerosos ejemplos en el próximo capítulo, procura transmitir de esta forma la esencia histórica. De hecho, en determinadas circunstancias, cuando se habla de postmodernismo se está invocando la totalidad de un discurso explicativo (Lozano 1994, 29) que además presume de ser vanguardista y avanzado (Huysen 1981, 36) y que contempla incluso la posibilidad de que, al no haber perspectiva narrativa, se puede decir que no hay historia (Brooker 2014, 18).

Por tanto, la historia total se puede rastrear en la poesía en composiciones que traten de abarcar incluso la no-historia, en la posible interacción entre lo lírico y lo histórico y en la crónica de una imposibilidad discursiva que, dentro de la concepción postmodernista, también queda registrada. Y todo ello puede quedar vinculado con la ontología, las composiciones de base biográfica, la síntesis entre los factores público y privado y la fenomenología.

## 2.2. El determinismo histórico

En este apartado se ha incluido la teoría de los grandes nombres, por un lado, y la visión de la Historia identificada con el factor del destino, por otro lado.

### 2.2.1. Los grandes nombres

La teoría de los grandes nombres, defendida por Hegel y Carlyle, pese a no tener ya vigor historiográfico, da origen a distintas reflexiones históricas sobre estos personajes dentro de la creación poética.

La idea se encuentra ya en la época de la antigua Grecia, donde la poesía hablaba sobre los grandes acontecimientos, los héroes, los grandes nombres (Wolosky 2001, 5). Sobre ellos se dice que: “For Hegel heroes are ‘agents of the World-Spirit’,

and play a part in determining the course of history, rather than being determined by it” (Bownas 2015, 157). Pueden determinar el curso de la Historia porque, por la relevancia que adquieren gracias a sus aportaciones, son parte de un espíritu que tiene influencia en generaciones posteriores. Es un hecho que puede tener su seguimiento en aquellos poemas del próximo capítulo que recuerdan figuras históricas que son presencias que atraviesan los tiempos y que pueden incluso ser objeto de homenaje poético para que su recuerdo permanezca vivo. Para Hegel: “[A] historical creature is not one that participates in temporality [...] but one that also makes temporal events part of itself by internalizing them. Human beings inwardise events by memorizing, recording, and reflecting upon them as meaningful” (Laurentiis 2010, 214). El espíritu que Hegel le atribuye a los grandes hombres de la Historia es una cualidad humana, de manera que el mismo concepto de Historia supone la libertad humana, la capacidad de superar determinadas resoluciones en una forma que no se podrían dar en una esfera que no fuera la humana, de otra manera los eventos que se denominan históricos no se distinguirían de las leyes físicas o biológicas (Vernon 2012, 31-32). Y justo porque se trata de personas históricas, el seguimiento que se les hace por medio de la poesía en el capítulo arriba indicado no es sólo para mostrarlos como representantes del espíritu de su época, sino para hacerlos ver también como presencias que atraviesan los tiempos y que la poesía trae a la actualidad con su capacidad rememoradora.

En esta línea hay que situar las ideas de Thomas Carlyle (1785-1881) quien, en *On Heroes, Hero Worship, and the Heroic in History*, series de conferencias publicadas en 1841, expresa gran parte de su pensamiento que sostiene que a través de la biografía de algunos hombres de fama (Lutero, Shakespeare, Mahoma, Dante, Napoleón) se demuestra la influencia determinante de los mismos en la historia de la humanidad (Carlyle 2001, 5). Se trata de la llamada “Great Man Theory”, refutada veinte años más tarde por Herbert Spencer (1820-1903). Así, dentro de sus principios evolucionistas:

Spencer formulated a counter-argument that has remained influential throughout the 20th century to the present; Spencer said that such great men are the products of their societies, and that their actions would be impossible without the social conditions built before their lifetimes (Carneiro 1981, 171-172)

Es decir, el condicionamiento social y temporal como elemento que afecta al individuo en su toma de decisiones. Con esta idea se insiste en el hecho de hasta qué punto la esfera histórico-pública afecta a la esfera personal-privada, algo que la poesía puede

recoger para hacer ver también si la influencia es recíproca en aquellas composiciones del tercer capítulo que expongan la interacción de ambos fenómenos.

Así, el hecho de traer al presente personajes históricos dentro de la poesía busca mostrar el espíritu no sólo de una época sino de la propia Historia al tratarse de presencias que atraviesan los tiempos, así como la capacidad de la poesía de mantener viva la memoria de dichas personas por medio de un homenaje recordatorio y de acceder a las esferas pública y privada de los mismos.

### 2.2.2. La Historia como destino

Como una forma de darle sentido a la existencia humana en el mundo, la actividad simbólica del pensamiento mítico apuntaba a una explicación total del origen del cosmos y del destino de los seres que lo habitan (Barash 2011, 330-1). No obstante, Platón lo veía de una manera distinta: “In the myth of Er in the *Republic* he shows individual souls choosing their own *daimon*, fate in life, before rebirth, but more usually the Greeks believed that one’s fate was allotted” (Howatson 2013, 182), lo que suponía una gran diferencia con lo que los mitos planteaban. Esta idea de Platón sobre la elección del destino implica una consciencia sobre la decisión que se está tomando y la relevancia posterior que va a tener para quien la toma y para los demás, con lo que puede enlazar con aquellos poemas del próximo capítulo de tipo ontológico en los que los personajes de la Historia muestran saberse conscientes de las implicaciones que supone ser seres históricos.

Así, de una forma parecida a cómo percibieron los antiguos mitos griegos el fenómeno del destino, también lo contempló Kant (1724-1804). Aunque sus escritos sobre la Historia no son la parte más importante de su producción, sí es cierto que sus ideas tuvieron una influencia posterior destacada, como en el caso de Marx y Hegel (Cruz 1997, xv). Para Kant, el ser humano tiene un destino determinado insoslayable por lo que, por mucho que éste se empeñe en seguir su propio criterio en realidad está cumpliendo con ese destino marcado, y quien lo marca es la naturaleza de la cual el ser humano forma parte siendo a la vez causa y consecuencia del resto de elementos con los que interactúa (Allison 2009, 33). Dentro de su obra *Ideas para una historia universal en clave cosmopolita* (1784) el octavo principio lo expone así:

Se puede considerar la historia de la especie humana en su conjunto como la ejecución de un plan oculto de la Naturaleza para llevar a cabo una constitución interior y –a tal fin- exteriormente perfecta, como el único estado en el que

puede desarrollar plenamente todas sus disposiciones en la humanidad (Kant 1994, 17)

Es decir, todo lo que ha ocurrido y lo que va a ocurrir está ya prefijado, lo que el ser humano decide está ya escrito en el libro del destino. Se trata, por tanto, de una concepción general sobre el proceso de la misma Historia que puede encontrar también una presencia en aquellos poemas del tercer capítulo de tipo metahistórico.

Ya para Ralph Waldo Emerson, la libertad y el destino no son términos que se encuentren enfrentados sino que están unidos: “There is fate, but there is also freedom. We must accept the existence of freedom just as we accept that of fate. [...] Emerson insists that freedom is necessary” (Richardson 1995, 502). Esta simultaneidad de ambos elementos es la que también se observa cuando se comprueba que, de la misma forma, existen hechos histórico-sociales, por un lado, y una situación íntimo-personal, por otro, y los poemas del tercer capítulo pueden reflejar esta realidad al hacer ver de qué manera un factor incide en el otro. Así, esa coexistencia entre destino y libertad les permite a ambos ser lo que son (Greenham 2015, 132).

De manera que, más allá de que el destino haya quedado vinculado en muchas ocasiones con la fatalidad, se trata de un fenómeno que puede explicar el desarrollo de la Historia en sí, ya sea porque se contempla como un guión que se sigue o porque se admite que implique también el concurso de la libertad. En todo caso, la poesía participa de esta visión con rasgos que también la enlazan con la ontología, la metahistoria y el estudio de la interacción entre el factor público y el privado.

### 2.3. La Historia individual

Ante las grandes narraciones sobre la Historia centrada en los más destacados hechos y nombres en su cara pública, surgió la necesidad de prestarle atención a la faceta íntima y personal. Y no sólo en relación a los personajes de más notoriedad histórica sino también en la idea de hacer constar la voz de aquellas personas anónimas que, dentro de su vivir, forman parte de la Historia puesto que también son los que la construyen. A continuación se presentan algunas propuestas teóricas en ese sentido y de qué manera la poesía ha actuado al respecto.

Ya William Godwin (1756-1836) demostró su desconfianza ante la validez de las verdades generales, la historia general, y llamó la atención sobre el papel de la “historia individual”, entendiendo por tal las peculiaridades y los motivos que se hayan tras cada elemento autónomo (Rajan 2011, 175). De tal manera que: “Whereas general

history can furnish us with precedents, individual history permits us to observe the ‘empire of motives’ and be able to add to the knowledge of the past a sagacity that can penetrate into the depth of futurity” (Marshall 1984, 38). Es decir, se trata de la Historia como conocimiento, un conocimiento al que se llega gracias al interés individual por cada ser humano en su situación personal. Este paso más allá lo puede registrar la poesía en algunos poemas que se pueden seguir en el tercer capítulo, en concreto aquéllos que por medio de su capacidad de acceder, aunque sea de manera ficticia, a la psique de una persona tratan de hacer ver las verdaderas razones que la condujeron a tomar sus decisiones, y así conocer por qué se llegó a la situación posterior. Se trata de mostrar las reacciones personales ante los hechos históricos gracias a que se humaniza un personaje histórico.

Por su parte, el Construccionismo rechaza una Historia centrada en la política y en los grandes nombres ya que se trata de una Historia de tipo cultural (Aurell 2005, 161). Es decir, es una historia hecha desde abajo, la Historia del pueblo que son quienes han propiciado los cambios históricos, de ahí que se le preste atención a los grupos minoritarios con cuyo discurso habitualmente no se había contado. Sobre esta labor se ha comentado lo siguiente: “[C]hallenged the basis of social stratifications, and the idea that races, classes, and genders were social constructions became a way of expressing that there was nothing inevitable about social hierarchies” (Best 2008, 53). Es decir, en lo que se refiere a esa ruptura de las estratificaciones sociales se trata de darle mayor relevancia a aquellas personas que han sido excluidas habitualmente de la Historia (Donnelly y Norton 2011, 40). De manera que, al proponer un nuevo planteamiento, se buscaba otra perspectiva sobre la Historia, y estos distintos enfoques sobre el hecho histórico pueden encontrar su seguimiento en aquellos poemas del próximo capítulo que versan sobre los personajes históricos y la filosofía de la Historia.

Ya por último, en la postmodernidad desaparece el interés por los grandes relatos, las metanarrativas (Anderson 1998, 24–27), para centrarse en las pequeñas propuestas. Sobre estos grandes relatos se ha comentado que: “[L]a confianza en ellos ha declinado, y en la postmodernidad no existen historias magistrales que inviten a una comprensión total” (Rubio 2004, 227). De ahí que se haya llegado a un metadiscurso sobre el mismo hecho ontológico de la Historia, que en la poesía puede encontrar su equivalente en las composiciones del tercer capítulo de este estudio que son de carácter metahistórico. Se trata, entonces, de una idea que entra hasta en una de las más

conocidas definiciones de postmoderno (Lyotard 1998, 36-37). Pero todo ello no quiere decir que estas historias personales estén separadas de la Historia:

[N]ot detachable from historical circumstance, it requires the analyst to acknowledge the individuality and peculiarity of each personal recapitulation of the tensions of civilized life. The fact that each of us has a different story to tell is as important as the 'law, order and connection' each story exhibits to scientific analysis (Hamilton 1996, 121)

Es decir, es inevitable que la historia cotidiana esté imbricada en la Historia, se sitúan en el mismo nivel de relevancia. Por eso, la poesía se puede hacer eco de esta realidad ejemplificándola en aquellas composiciones que se verán en el próximo capítulo en las que, desde una perspectiva metahistórica, se muestra una interacción entre el fenómeno público-histórico y el personal-privado, la forma en la que uno afecta al otro, lo que supone, además, una humanización de la misma historiografía.

De manera que la atención que ha despertado la historia individual ha hecho que se manifieste en la poesía por medio de la capacidad que tiene de acceder a la psique del individuo, humanizándolo de esta manera. Además, también se ha conseguido darles voz a aquellas personas anónimas que habitualmente no han recibido atención por parte de la historiografía, un hecho que se ha puesto en relación con las composiciones poéticas que versan sobre personajes históricos y la filosofía de la Historia, la misma metahistoria y los que muestran la conexión entre la esfera pública y la privada y cómo una afecta a la otra.

#### 2.4. El fin de la Historia

En el presente apartado se presenta, en primer lugar, la conocida tesis de Fukujama y, vinculada a ella en el contexto postmoderno, se hace un comentario sobre las écfrasis.

##### 2.4.1. Fukujama

En el presente apartado se comenta la teoría del “fin de la Historia” de Fukuyama: su origen, sus planteamientos y su posible vigencia dentro del contexto sociocultural postmoderno y hasta qué punto se puede contemplar un seguimiento dentro del campo de la poesía.

Por tanto, ya en los años 90, cabe destacar la polvareda que suscitó el ensayo *The End of History and the Last Man* (1992) de Francis Fukuyama (1952),<sup>18</sup> más por lo apocalíptico del título que por la propuesta que contenía (Berger 1999, 152). El concepto de “fin de la Historia” surge en este contexto finisecular cuando se demandaba un giro que negase el modelo modernista. Se trata de un intento por formular una teoría que afectase a la Historia no sólo como disciplina académica sino como una de las empresas clave de la vida humana (Breisach 2009, 14-15) con la paradoja que se expone a continuación: “Even the subjects that seemed to call for an ‘end of history’ (globalization, postmodernism, multiculturalism) quickly turned out to be intrinsically ‘historical’ phenomena” (Rüsen 2002, vii). Siendo ésta una de la refutaciones que recibió esta teoría. De tal manera que, si se quiere contemplar incluso el fin de la misma Historia, aunque dentro del campo de la historiografía sea un concepto que contenga una paradoja, sí es concebible de una mejor manera desde la poesía. Gracias a ella se puede percibir este hecho desde el punto de vista fenomenológico, como queda ejemplificado en el caso de numerosas composiciones que se pueden seguir en el próximo capítulo, en relación a aquellos procesos históricos que estén en una fase de fin de ciclo que dé paso a otro.

Más que con Marx, que mantenía que el comunismo era quien representaba la resolución final a la lucha de clases (Sanmartín 2013, 101), Fukuyama conecta con Hegel utilizando de puente a Alexandre Kojève (1902-1968) pero malinterpretándolo (Chung 2013, 121), y esto se debe a que: “Kojève asserts that the universal and homogeneous state is the end of history [...] All men will be satisfied in such a state, which he identifies explicitly with the direction of Stalinism. The (true) philosophy (of Hegel) will be actualized” (Pelluchon 2014, 188). Pero, por muy necesaria que sea la actualización de las ideas de Hegel, no todas las propuestas políticas que buscaban, teóricamente, un estado de libertad e igualdad global llevaron a la práctica dicho fin. En todo caso, la poesía sí trata de contribuir a ello en aquellas composiciones, que se verán en el tercer capítulo, que busquen reflejar el espíritu de una época, pudiendo incluso trascender ésta para ser un espíritu que atraviesa los tiempos. De manera que, para Kojève, si se consiguiera dicho estado la Historia pasaría a los museos como objeto de

---

<sup>18</sup> Basado en un ensayo escrito por él mismo dos años antes titulado “The End of History?”, en realidad la idea que se plantea es la evolución ideológica mundial que sucedió al fin de la Guerra Fría y que desembocó en la universalización de la democracia liberal occidental como forma única de gobierno: Manuel Fernández del Riego, “La democracia y el futuro del socialismo”. *Revista de Filosofía* 7, no. 11 (1994): 219.

curiosidad (Breisach 2009, 61-62). En el caso concreto de las metáforas históricas hay un subapartado dentro del epígrafe de la memoria en el capítulo indicado donde se comentarán con más detalle.

Y si Fukujama busca más la conexión con Hegel, hay que recordar en ese sentido que el filósofo alemán mantenía lo siguiente: “[H]istory –the narrative of spirit as free- is the story of humanity’s self-emancipation from the preexistent forces that restrict its free essence” (Vernon 2012, 35). Esta esencia a la que se llega gracias a la libertad que consigue dicho espíritu es una parte central de la Historia, que en la poesía va a encontrar su reflejo en aquellos poemas del próximo capítulo de contenido ontológico. De manera que la tesis del fin de la Historia, entendida tal en su sentido ontológico, presupone que la libertad es un elemento que se puede alcanzar en un estado de espíritu estable y que dicho estado ya había sido vaticinado por Hegel (McEvelley 2007, 184).

Aunque la tesis del “fin de la Historia” ha recibido su refutación desde distintos ángulos (Freire 2004, 22; Tucker 2004, 16), la creación poética la ha tomado como motivo de reflexión dentro de sus composiciones. Unas veces lo ha hecho dentro de un contexto que implique el fin de una etapa, política o histórica, y de qué manera se va a experimentar fenomenológicamente; también reflejando el espíritu de una época o bien por el carácter ontológico que busque mostrar la esencia histórica misma.

#### 2.4.2. Écfrasis

La teoría del “fin de la Historia” recién comentada sirve de punto de partida para, dentro del contexto postmoderno en el que el fenómeno de la imagen ha cobrado un especial vigor, mostrar la revitalización que ha tenido en los últimos años la écfrasis. De manera que el espacio que existe entre la realidad y su representación, entre la Historia y al historiografía, es un espacio que ha tratado de ocupar, aunque sólo sea en parte y dentro de sus capacidades, la poesía, como se está comprobando. Así:

La transición de la cultura del texto a la cultura de la imagen está acompañada del pasaje de la sociedad industrial a la postindustrial, de la historia a la posthistoria, de la materia a la postmateria, de la letra al número, de lo analógico a lo digital. Es decir, de la cultura lineal de la historia (centrada en la escritura) a la nulodimensionalidad y circularidad de la magia *posthistórica* (Silva 2013, 70) De manera que se vincula de forma clara el mundo de la imagen con la posthistoria al tratarse de un cambio de ciclo. En este caso, la poesía lo puede reflejar no sólo en

aquellas écfrasis que traten de mostrar una aproximación a este proceso histórico, dentro de algunas de las composiciones de este tipo que se pueden seguir en el próximo capítulo, sino también en aquellos poemas, sean écfrasis o no, que recurran a elementos visuales tomados del cine y la televisión. Así, el concepto de “Picture Theory” es el que se ha acuñado para tratar de definir los este proceso en el que se está pasando de la palabra a la imagen, algo que además caracteriza a la era postmoderna (W. Mitchell 1995, 15), un hecho que tuvo lugar con el paso de una cultura de palabras a otra del cine y que se ha acelerado en la segunda mitad del siglo XX con la televisión y los medios digitales.

Y es que las écfrasis son metalenguajes porque son representación de otra representación (Agudelo 2011, 83). De manera que, de la misma forma que existe una interacción entre los hechos históricos acaecidos y la representación que se da de ellos en la creación poética, existe además una interacción entre las dos representaciones del discurso ecfástico donde la poesía ha encontrado una forma de supervivencia. Dentro del citado aspecto interpretativo también se ha apuntado que:

El texto que describe la imagen se transforma en puerta literaria, por la que es viable quizás más fácilmente penetrar en el recinto interpretativo de la obra, o puede –en cuanto título, en cuanto nombre- prestar palabras a la propia obra, para que nos ofrezca, como un simple pero eficaz balbuceo, las primeras llaves de su mundo (Calle 2005, 29)

Es decir, se trata de una labor de interpretación en relación al material histórico para intentar alcanzar su centro. Es una tarea a la que la poesía contribuye con composiciones, que se encuentran en el tercer capítulo, que abordan el lado más humano de la Historia ya que gracias a dicha humanización de la Historia se puede tener un acceso más completo a ésta. A partir de aquí: “[T]he text produces (invents) an entirely new signified which is retroactively projected into the image, so much so as to appear denoted there” (Barthes 1977, 27). Un nuevo significado que enriquece la visión que se tenía de la obra. De manera que, si la imagen es el trasunto de la misma Historia, el texto poético, gracias al componente ficticio que puede contener, contribuye a completar la visión que se tiene de la Historia más allá de lo que pueda aportar la propia historiografía.

Hay que reseñar, ya por último, en relación a los tiempos contemporáneos, que se ha apuntado lo siguiente: “[T]he prevalence of ekphrasis indicates continuous and ongoing efforts across the century to break open the possibilities of lyric poetry”

(Loizeaux 2008, 9). Por eso, en lo que se refiere a las écfrasis históricas, se puede recurrir como ayuda a la historiografía, pero es la poesía la que, gracias a su posibilidad de acceder a lo fenomenológico y a lo psicológico, da acceso a un mejor entendimiento de la Historia hasta el punto, una vez más, de casi poder sustituir a ésta en su labor representativa, un hecho sobre el que se pueden encontrar diferentes ejemplos en el próximo capítulo. Así, el poema cuenta, narra o dice lo que antecede o sucede al cuadro, por lo que el poeta se convierte en el re-constructor de la prehistoria, la historia y la poshistoria de la escena del cuadro (Agudelo 2011, 84). En la escritura de algunos de los poemas ecfrásticos de la poesía inglesa contemporánea se puede encontrar el doble deseo de una narración, por un lado y, por otro, el de conseguir una obra de arte que, recordando sus orígenes, permanezca como un lugar de formación, de ahí que se vuelva la mirada a la imagen para localizarlo en una narrativa histórica de mayor calado (Kennedy 2012, 78).

Transmitir la verosimilitud de las experiencias, plasmar emociones, generar nuevas historias, buscar un modo de supervivencia, concebir la Historia en términos universales y espirituales o tener acceso a la personalidad íntima y psicológica del propio pintor o de la persona retratada en un cuadro, son algunos de los rasgos generales que se han señalado para la écfrasis y que tienen su eco en la poesía en aquellas composiciones que utilizan recursos visuales, en los poemas en los que se trata de buscar una humanización de la Historia y en los que quedan vinculados con la fenomenología y con el acceso a la psicología de una persona.

## 2.5. Memoria e Historia

Tras presentar la vinculación entre la Historia y el factor de la memoria, se hará un comentario sobre las distintas metáforas que se pueden vincular a este hecho.

### 2.5.1. La Historia como memoria

Se puede comenzar el presente apartado con la siguiente cita: “Memory is only valid for the person who experiences the historical event, and is always a synthesis of facts” (Rønning 2009, 148). Es decir, se trata de la memoria como factor humano que, dentro de sus imperfecciones, ayuda a construir la Historia, y la poesía, gracias a su posibilidad de acceder a las cualidades fenomenológicas, es quien puede transmitir de mejor manera la forma selectiva y parcial en la que la memoria recuerda toda la información suministrada en su momento, algo de lo que ofrece numerosas muestras en

el próximo capítulo. Y es que la memoria es una capacidad humana que no puede recordarlo todo ni lo hace de manera objetiva. De tal manera, los recuerdos de la memoria y las historias, aunque son elementos distintos, más que oponerse entre sí se enlazan ya que cada uno tiene componentes del otro, son partes constitutivas el uno del otro y lo pueden ser en múltiples direcciones (Lowenthal 1998, 273). Así, Giambattista Vico pensaba que la memoria es un término sinónimo al de imaginación porque la memoria se origina en el acto ontológico de crear imágenes para darle un significado a los fenómenos del mundo (Damiani 1996, 109). De forma que: “Thus, a personal memory transformed into an image can acquire historical status, and the images of popular culture have the capacity to affect personal memories” (Sturken 1997, 65-66). Por tanto, se encuentra de nuevo la situación en la que el aspecto histórico y el personal se influyen mutuamente en la construcción del discurso histórico. De la misma forma, en la poesía que recurre al elemento memorístico en lo que se refiere a la Historia, es posible encontrar registrados dos planos: uno primero público-histórico en el que se presentan los hechos político-históricos, y uno segundo que rememora emotivamente dichos acontecimientos desde la perspectiva personal, como se verá en una tipología específica para ello dentro del tercer capítulo. Y puede ser así hasta el extremo de que se llegue a confundir el recuerdo de unos hechos históricos con la narrativa que se hizo posteriormente sobre esos mismos hechos, formándose una mezcla en la que no se sepa distinguir qué elemento pertenece a cada parte.

Por tanto, se hace necesario distinguir entre memoria individual y colectiva. La memoria individual se vincula con las experiencias de cada persona, de la historia que ha vivido, mientras que la memoria colectiva, aparte de encontrarse en los archivos, es el modo en el que se representa un pasado en imágenes dentro de una colectividad en un momento dado (Acuña 2014, 63). De tal manera que se ha llegado a indicar al respecto que: “La nación es una comunidad de memoria, una interpretación compartida de la realidad histórica. No hay nación posible sin una narrativa de memoria compartida” (Sánchez-Costa 2013, 200), con lo que redundando en las implicaciones políticas que de ahí se puedan derivar pero, sobre todo, en lo que se refiere al presente estudio, se hace necesario destacar el papel de la memoria para fundamentar un ser histórico, en este caso un ser colectivo. Es un hecho que puede encontrar su traslación en la poesía en las composiciones de carácter ontológico, presentes en el tercer capítulo, que tratan de dilucidar qué implicaciones supone el hecho de saber que se es un ser histórico. Así, la

Historia, en relación con la memoria, aparece representada en la poesía como un fenómeno efímero y precario, de ahí que para que se haga viva necesita ser recordada.

En lo que se refiere a la memoria colectiva referida en el párrafo anterior, hay que señalar además que el interés por la misma es bastante novedoso, ya que surgió con la crisis del historicismo a principios del siglo XX (Klein 2000, 127). En un clima cultural dominado por el relativismo postmodernista, la “memoria colectiva” es una de las nuevas categorías dentro de la historiografía dejando atrás el vínculo con la política y prestando atención ahora a la construcción de lazos sociales (Aurell 2005, 204). De tal forma que:

La memoria, en particular la memoria colectiva, es imposible sin un relato, es decir, una narración fijada, que puede ser comunicada y transmitida. Por eso, el cine, el vídeo, las artes gráficas y muy en especial la literatura son lugares privilegiados de la memoria (Mackenbach 2015, 91)

En efecto, al tratar de llegar a una colectividad, no sólo está presente en la literatura sino también, dentro de la época postmoderna de la primacía de la imagen, se puede encontrar en los medios audiovisuales. Y en lo que se refiere a los poemas analizados en el próximo capítulo, no siempre utilizando el recurso de la écfrasis que han tratado esta temática, sino que es posible encontrar también ese eco de la memoria colectiva en aquellas composiciones que utilicen recursos de tipo cinematográfico que, por medio del solapamiento y entrecruzamiento de planos, tratan de reflejar la interacción entre la memoria y la Historia.

Dentro de la relación entre memoria e Historia se ha comentado su vinculación ya sea para hacer constar una reflexión de tipo histórico-política, para dejar constancia de un estado de ánimo o emocional o para hacer ver la interacción entre ambos elementos dentro del mundo postmoderno de la primacía de la imagen. Y todo ello ha encontrado su relación en la poesía dentro del aspecto fenomenológico que ésta es capaz de mostrar, en la interacción entre aspectos público y privado, en la razón del ser histórico que refleja la ontología y en aquellas composiciones que toman recursos visuales para expresar un estado determinado.

No hay que olvidar, por último, aquellas relaciones entre memoria e Historia asociadas a un lugar, algo que se comenta a continuación.

### 2.5.2. Las metáforas históricas

En efecto, la memoria tiene como referente un contexto físico concreto, en ese sentido la unión entre el paisaje y la memoria está ya presente en Walter Benjamin, en su obra *Illuminations: Essays and Reflections* (1968), en la que se ve a la ciudad como el depósito de los recuerdos de las personas. Los edificios de una ciudad son la identidad de la población urbana. Estos edificios son la memoria colectiva al permanecer a lo largo del tiempo (Pensky 2011, 66). Al ver el paisaje urbano como el campo de batalla para el pasado, Benjamin defiende que la ciudad se pueda leer como la topografía de una memoria colectiva en la que los edificios son símbolos mnemónicos que pueden revelar pasados escondidos y olvidados. Aunque la ciudad ofrezca una visión engañosa del pasado, ya que muchas historias reales están escondidas o cubiertas, nuevos sucesos o encuentros pueden ayudar a descubrir las verdaderas memorias de la ciudad. Así, la memoria y la metrópolis están enlazadas ya que la memoria se forma y a su vez es formada por el paisaje urbano (Misztal 2003, 16-17).

A continuación se comentarán cuatro metáforas vinculadas con la ciudad y que, de forma tradicional, se han asociado con la Historia, así como el seguimiento que tienen en la poesía dentro del contexto postmoderno.

#### 2.5.2.1. El monumento

Hablando sobre *Ab Urbe Condita* de Tito Livio, Jaeger invita a los lectores a comparar la Historia, tanto los eventos como la narración de los mismos, con un monumento físico que se puede mirar, darle la vuelta caminando e incluso entrar en él (Jaeger 1999, 169-170). Además, el título de la mencionada obra de Tito Livio, Creta - con su famoso laberinto-, y el emplazamiento habitual de los monumentos, tienen un punto en común: la ciudad. La ciudad como paisaje lexicográfico que admite diferentes lecturas está presente ya en el libro 7 de *The Prelude* (1805) de William Wordsworth (Bowlby 2007, 306). Pero lo que le sucede a estas construcciones es lo siguiente: “[N]o human monument [...] can endure intact and eternal, for it was formed in the stream of generations only by the hands of a certain time for that time” (Herder 1993, 54). Y es que los monumentos sufren el cambio que produce el desgaste por parte de aquéllos que los visitan, como cambia la historiografía con cada revisión a la que es sometida. De tal manera que, lo que hace la poesía, por un lado, en este sentido, es registrar este mismo hecho de ver la Historia como un lugar común que atrae las distintas visiones de quienes lo contemplan, y, por otro lado, la misma poesía, con su labor, es otro visitante de la Historia que da su propia aportación que, en este caso, puede tener su vinculación con la

labor humanizadora de la Historia y con el carácter ficticio que pueda añadir, como queda expresado en el capítulo tercero.

Se ofrecen como ejemplos el caso de museos, estatuas (Klein 2000, 135), documentos, monumentos, santuarios, en los que se muestra una ilusión de eternidad (Nora 1989, 12). Y lo que hace la literatura en general, y la poesía en particular, es recoger esos trozos del pasado transmitidos por la memoria para hacer ver que la Historia misma es una ilusión, y que su discurso puede ser tan válido como el de los propios recuerdos en el intento por reconstruir o entender la Historia.

Por tanto, la metáfora del monumento se entiende en el plano teórico dentro de la configuración interpretativa de la Historia en relación a las distintas versiones que se dan sobre ella, entrando en ello la poesía en su capacidad de humanizar y ficcionalizar la Historia.

#### 2.5.2.2. El laberinto

Walter Benjamin compara a la memoria con la ciudad, e identifica a ésta con un laberinto. La ciudad es un mapa que registra la interacción entre la ciudad y la identidad personal o, incluso, la identidad colectiva (Latham 2006, 55-56).

Pero se trata además de una imagen para poder entender la Historia ya que es una estructura compleja en la que hay un caos planeado. Y es que el laberinto también establece una desafío familiar: Encontrar el camino desde la entrada hasta el centro y volver desde el centro a la salida, un reto que se complica por los errores, las bifurcaciones, los giros, los caminos sin salida y en el que la labor es más compleja si, como en el laberinto de Creta, hay un monstruo en el centro. De manera que: “[T]o find the way, the maze-walker relies on memory, experience, and the guide, like Ariadne’s thread” (Jaeger 1999, 170). Por tanto, es la memoria el hilo que ayuda en dicha labor. Otra cuestión sería dilucidar lo frágil que éste pueda ser. En este sentido, la poesía toma ese hilo de la memoria para intentar también resolver dicho laberinto por medio de sus propios recursos. Si, como se ha señalado, uno de estos recursos es la experiencia histórica que se pueda tener, este hecho puede encontrar su eco en el aspecto fenomenológico que ofrece la poesía en relación a la forma en la que se ha experimentado la Historia, como se verá con los ejemplos pertinentes en el capítulo tercero.

Además, sobre el laberinto también se ha hecho la siguiente observación que aquí se indica:

Maze-treaders, whose vision ahead and behind is severely constricted and fragmented, suffer confusion, whereas maze-viewers who see the pattern whole, from above or in a diagram, are dazzled by its complex artistry. What you see depends on where you stand, and thus at one and the same time, labyrinths are single (there is one physical structure) and double: they simultaneously incorporate order and disorder, clarity and confusion, unity and multiplicity, artistry and chaos [...] They may be inextricable (if no one can find the exit) or impenetrable (if no one can find the center). Our perception of labyrinths is thus intrinsically unstable: change your perspective and the labyrinth seems to change (Doob 1990, 1)

Con lo que se pone de relieve la doble cara que presenta esta imagen que influye en la complejidad del fenómeno histórico en el proceso de abordarlo. Es un hecho que se puede seguir en algunos de los poemas analizados en el que, formal o temáticamente, se presente el alto grado de complejidad que contiene la Historia, intentando de esta manera que el lector de estas composiciones sienta la misma desorientación que experimentan los seres humanos en determinadas situaciones históricas, o el mismo estudioso de la Historia cuando se aproxima a ésta, como ocurre con las composiciones de corte modernista que se pueden seguir en el próximo capítulo en las que el gran entramado alusivo llega a desnortiar al lector.

De tal manera que, aunque se tenga el apoyo de la memoria y de la experiencia fenomenológica de la Historia, la imagen del laberinto, asociada también a la morfología de la ciudad, buscar transmitir la idea del desafío que supone enfrentarse a la complejidad que supone el hecho histórico.

#### 2.5.2.3. Las ruinas

En la poesía inglesa existe un primer ejemplo sobre esta metáfora en el poema en Antiguo Inglés “The Ruin”, del siglo VIII, en el que se contraponen la antigua gloria de una ciudad con sus actuales ruinas (Trilling 2009, 54). El desarrollo de la poesía sobre ruinas, escrita tanto en latín como en lengua vernácula, alcanzó relevancia en Europa a partir del siglo XV, y, en lo que se refiere a su relación con la ciudad habría que ir al siguiente siglo para tener una fecha de referencia. Tras el saqueo de Roma en 1527, escritores y poetas de toda Europa se lamentaron por la destrucción de los monumentos al considerarse dicha ciudad el centro de los ideales clásicos de la belleza arquitectónica. A partir de aquí, se quedó como un símbolo irónico de las glorias pasadas

(Enjuto 2010, 275; Zarucchi 2012, 362). Siglos después, para Walter Benjamin, la ciudad, en este caso París, hace posible vincular sus ruinas con la memoria, tratando de relacionar el pasado con el presente. Las piedras de los edificios hablan el lenguaje de los sueños, es como si la ciudad tuviera memoria (Boyer 1996, 191-2; Tonkiss 2005, 120).

La labor de la poesía aquí consiste en tomar el espíritu de un lugar para, a partir de ahí, hacer una reflexión sobre el pasado en el presente y comprobar hasta qué punto las ruinas pasadas se pueden repetir en la actualidad, o si bien el ser humano ha encauzado su camino hacia otros senderos. Así, se ha comentado que: “Civilization in ruin has produced a poetry of exhaustion, a solipsistic poetry of the mind” (Chemris 2008, 109). Con lo que ya se está situando en un contexto concreto individual de un elemento con respecto a su propio pasado, algo que podría tener su reflejo en los poemas del tercer capítulo de carácter ontológico. Pero se trata ahora de ver las ruinas como un proceso que permite al pasado emerger en el momento del encuentro con lo inmortal, algo que aparece en textos, fotografías y construcciones arquitectónicas. El nombre que se le da a esa percepción en la que pasado y presente se encuentran dentro de la consciencia histórica es “virtual witnessing” (Shapin 1984, 490-491; Gafijczuk 2013, 150). La presencia continua del pasado en las ruinas proporciona el espacio para soñar y la ocasión y el lugar para el recuerdo, revelando que la subjetividad, la memoria y el sueño son partes del proceso de formación de la identidad (Latham 2006, 60). De manera que, dentro de la poesía, gracias a este recuerdo se puede experimentar de manera virtual una imagen o vivencia obviando el concurso de un testigo directo, con la implicación añadida que supondría la multiplicación de personas que tuviesen dicha experiencia virtual.

Puesto que las ruinas no pueden hablar por sí mismas necesitan de alguien que las interprete con el incentivo que ello supone para la inventiva, lo que lleva a la siguiente paradoja:

[T]hough stubbornly material, the mute remainder of a culture whose representatives may now be missing, and though they do not come with a narrative of their own, ruins have consistently to be ventriloquized. Narrative accretes around them, purporting to complete them (Beasley-Murray 2010, 215)

En esta raíz inventiva, que además es pre-romántica, se afirma que las ruinas también pueden dar pie a inventar un pasado con el que se tiene un contacto físico ya que se puede ver, es posible aproximarse a él, tocar y pisar, con lo que se puede experimentar

físicamente (Puff 2014, 140), una idea que enlaza con el planteamiento que siguen algunos poemas analizados en el próximo capítulo en los que está presente un componente ficticio que viene a completar la información histórica. En concreto la arquitectura supone una traslación entre los registros temporales de presencia y puede llegar a convertirse en un experimento permitiendo a quien participa en él volver a vivir de manera virtual el pasado. Por eso se ha llegado a pensar que: “The ruins of the city were like fragments of a corrupted manuscript that had to be amended and edited” (Cacho 2009, 1167). Y las partes perdidas de los monumentos podían ser reinventadas utilizando como modelo los restos que sobrevivieron. La imagen de las ruinas habitadas encuentra afinidad con la antropología histórica de Koselleck que investiga no el movimiento ni el cambio, sino la capacidad para conseguir éstos, es decir, la movilidad y la mutabilidad. En este sentido, las ruinas habitadas pasarían a ser la condición sin la cual la Historia no sería ni posible ni concebible (Gafijczuk 2013, 167-169).

Más allá de los habituales conceptos de la fugacidad de las glorias mundanas y el paso del tiempo, la imagen de las ruinas, ya se muestren éstas de manera explícita o implícita, ofrece también otras concepciones como la comunicación entre el pasado y el presente con su reflexión consecuente al respecto o el intento de vivir una experiencia virtual del pasado, quedando vinculado todo ello con otras expresiones poéticas como las relacionadas con la ontología o las que completan la Historia por medio del componente ficticio.

#### 2.5.2.4. La arqueología

La imagen de la arqueología se ha presentado también como una metáfora de la Historia en sí donde los hombres modernos aparecen como cavadores, como arqueólogos, puesto que la Historia se encuentra dentro de ellos siendo el resultado de esa búsqueda una representación o una imitación pero nunca una historia vivida (Heller 1999, 62-63; Magris 2007, 234). De tal manera que se refleja ese deseo del ser humano por conocer su pasado para así poder alcanzar las claves de su identidad histórica. Y es que la arqueología hereda todos los debates sobre la Historia y la historiografía humanas pero a una escala temporal que puede variar de milenios a unos cuantos cientos de años, ya que la arqueología se identifica con la antropología desempeñando un papel en relación todo el pasado de la humanidad (Jeffares 2009, 331-332). De ahí que se trate de un tipo de metáfora muy habitual dentro de la poesía también a la hora de expresar ese deseo por buscar una identidad personal e histórica, por eso se ha comentado:

As divination, poetry as a revelation of the self to the self, as restoration of the culture to itself; poems as elements of continuity, with the aura and authenticity of archaeological finds, where the buried shard has an importance that is not obliterated by the buried city; poetry as a dig for finds that end up being plants (Heaney 1984, 41)

Por lo que no es de extrañar el gusto de determinados poemas por el aspecto arqueológico puesto que éstos, rescatando eventos o personajes que nos siempre son muy conocidos, dan pie a la creatividad, un hecho que de nuevo queda vinculado con el componente ficticio completando a la historiografía en el grupo de poemas así categorizados en el próximo capítulo.

Por tanto, las imágenes arqueológicas dentro de la poesía acercan al lector al fenómeno de la Historia ya sea porque hay una búsqueda de una identidad histórica, porque dan pie a una creatividad imaginativa que permite hacer una representación poética de la Historia, dentro de la cual se puede encontrar el elemento ficticio.

## 2.6. La experimentación histórica

Aunque una forma alternativa de experimentar la Historia se puede encontrar en las tesis fenomenológicas, partiendo de aquí también se hará un comentario sobre la ontología.

### 2.6.1. La Fenomenología

En el presente apartado se hará una aproximación a la Fenomenología de Edmund Husserl (1859-1938) centrándose en la perspectiva histórica. Para ello, se hará en primer lugar un breve acercamiento y, a continuación, se comentarán algunos de sus rasgos destacados y su implicación en el campo poético objeto de este estudio.

En lo que se refiere a la materia histórica hay que señalar que Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) radicalizó la filosofía de Husserl y, además: “[D]emostró que las esencias no son ahistóricas, sino el resultado de la sedimentación de intuiciones y conocimientos empíricos” (N. García 1979, 11), y si existen intuiciones, por un lado, y datos empíricos, por otro, es porque ambos elementos forman partes constitutivas de la Historia. La poesía lo ha querido reflejar así también insertando en algunas composiciones, posteriormente analizadas en el próximo capítulo, tanto ficción como Historia puesto que ambos factores se encuentran en la construcción del discurso histórico, muchas veces vinculados a figuras históricas. El acercamiento a estas figuras

evidencia la importancia del estudio de la Historia y de una fenomenología de la Historia que contemple al ser humano, una disciplina sin la cual no se aclararían las estructuras de las apariencias (Chvatik 2010, 14). No en vano, el pasado que se contempla ha sido vivido dentro de un presente, por lo que la Historia es más afín al modelo de la percepción que al de la conciencia (Battán 2012, 509). Así, para Husserl, cada acto del ser humano: “[E]s un acto histórico en la medida en que está condicionado por adquisiciones de la historia pasada que han generado un horizonte de capacidades” (Walton 2012, 322), con lo que el pasado aparece como elemento constitutivo del presente, e incluso del futuro, algo que puede encontrar equivalencia dentro de los poemas del tercer capítulo objetos de este estudio, en concreto en aquéllos en los que la memoria forma parte del ser de una persona o una colectividad. A partir de aquí, el mundo se extiende ante quien lo observa para que éste le dé un valor a cada uno de los elementos que encuentra (Guevara 2011, 108).

Y para comunicar esta percepción de la realidad se utiliza un canal, de manera que en relación a la lengua que emplea el fenomenólogo se ha mantenido que:

[L]a lengua poética, que también se elabora en el horizonte de lo bello y lo sublime –aunque jugando deliberadamente con, por así decir, figurabilidades de ficción-, deberá constituir uno de sus polos de inspiración, y aunque la poesía no sea en sí misma fenomenología, no es menos cierto que un buen número de poemas son de todo punto fenomenológicos (Richir 2011, 88)

Gracias a este aspecto fenomenológico la poesía puede mostrar una humanización de la Historia. La vinculación entre fenomenología y poesía es tal que se puede afirmar que la poesía es un fenómeno del lenguaje (Balza 1997, 107). La visión poética, y también la literaria, genera un orden del mundo que no se corresponde con el orden natural y, por tanto, constituye nuevos sentidos (M. C. López 2013, 115). En muchos casos se reconoce la inadecuación de la misma palabra para, a partir de ahí, tratar de entender un poema en base a la representación fenomenológica, como ocurrirá con muchos poemas que se pueden seguir en el próximo capítulo.

Así, por medio de la poesía se llena el mundo de humanidad puesto que: “[P]or medio de la poesía le damos a las cosas un sentido o sentidos esenciales que han nacido necesariamente en nuestra experiencia de mundo” (Guevara 2011, 116), y dicho sentido esencial dentro de la Historia puede tener dentro de la poesía una vinculación con el espíritu mismo de la Historia, como también se verá en el tercer capítulo. De la misma manera pensaba el poeta y filósofo Gaston Bachelard (1884-1962) cuando indicó que la

poesía aporta los documentos para una fenomenología del alma ya que el alma se libera dentro del universo poético (Puelles 2002, 165).

De ahí que, en ciertos casos, algunos poemas pueden ser interpretados de mejor manera no por la exégesis o la crítica del mismo poema en sí ni por la psicología del poeta, sino viendo al poema como un objeto en sí, buscando la lógica de su mundo, es decir, por la reflexión fenomenológica que puede ofrecer porque “una pedagogía fenomenológica está vinculada a una actitud poética” (Rodríguez 2009, 71). Es decir, se trata de una forma de acercamiento a la misma Historia en su globalidad, y la poesía, por medio de la fenomenología, puede suponer un planteamiento metahistórico, como se podrá seguir en el tercer capítulo. Ya no se busca lo particular sobre lo universal y viceversa, sino que lo principal es que sea la experiencia la que hable ya que el mundo se hace inexperimentable sin la manifestación de sus propias profundidades espirituales (Hackett 2010, 260-263).

Como se ha comprobado, la experiencia fenomenológica permite presentar estados de ánimo y conciencia que trascienden a la misma Historia; supone también un medio de acercarse al concepto de la Historia en el que, cuando la palabra ya no es bastante, se presenta como alternativa casi única; es el modo en el que queda reflejada la experimentación de un sentimiento colectivo o el ambiente de una época; y también la forma en la que la Historia puede concebirse cuando se percibe como fenómeno inabarcable. Y todo ello en la poesía tiene su relación con el elemento ficticio que en ocasiones es introducido en ella, con la memoria, con la humanización de la misma Historia, con reflejar el espíritu de la Historia y con la metahistoria.

#### 2.6.2. El ser histórico

Partiendo de la fenomenología de Husserl, Martin Heidegger (1889-1976) desarrolló una rama de tipo ontológico. Precisamente la relación entre fenomenología e historia de la filosofía supuso un punto de fricción entre la fenomenología trascendental de Husserl y la fenomenología hermenéutica de Heidegger hasta el punto de que se puede hablar de dos caminos diferentes (Xolocotzi 2008, 34). Mientras que en Husserl lo que se pretende es leer la Historia para entender y desarrollar la fenomenología, por su parte, Heidegger trataba de mostrar que la fenomenología no se podía desarrollar convenientemente si no se orientaba hacia la Historia (Barbera e Inciarte 2012, 202). Para Heidegger: “Asegurar la vida contra la historia es, al mismo tiempo, hacer de la historia una ciencia y hacer de la preocupación una actitud en un contexto histórico”

(Vélez 2014, 62), con lo que se tiene de nuevo los dos aspectos, privado y público, en relación al fenómeno de la Historia que puede quedar reflejados, una vez más, en la poesía en las composiciones que se verán en el próximo capítulo en las que se presenta esa interacción entre lo íntimo-personal y lo histórico-público. Así, la fenomenología tiene la tarea de hacer comprensibles estos hechos, de mostrarlos tal como son y se dan en sí mismos (Jaran-Duquette 2011, 241).

Un concepto fundamental en la filosofía de Heidegger es el de *dasein*, que, debido a su difícil traducción, tiene numerosas implicaciones.<sup>19</sup> En concreto, en el campo histórico-poético se puede indicar, básicamente, que, más allá de su traducción casi literal de “ser-ahí”, sería también un “ser-en-el mundo”, es decir, la forma en la que los seres humanos se entregan en el mundo que comparte con otros (F. García 2008, 125). Por tanto, el *dasein* no se reduce a una sola persona o a la totalidad de los seres humanos sino que abarca también el mundo histórico (Cataldo 2013, 39). En efecto, la filosofía de Heidegger tiene como uno de sus puntos principales la historicidad:

Dasein is also understood as ‘historical’ in the sense of being in history. Heidegger says that because Dasein is historical in the primordial sense of being a happening, it is always taking up the possibilities of the heritage into which it is thrown (Guignon 1983, 214)

Ese sentido de la herencia quiere decir que existe una consciencia del pasado histórico que en la poesía puede tener su traslación, dentro del tercer capítulo, en el factor que desempeña la memoria a la hora de mantener vivo un pasado al cual se accede. Para Heidegger, los seres humanos son seres históricos ya que siempre se encuentran en algún punto de la Historia.<sup>20</sup> Es un modo de conocer en el mundo, se ve al mundo como un conjunto de posibilidades con significado donde hay que tomar decisiones (Bech 2001, 465; A. González 2003, 182). *Dasein* indica apertura del sujeto y del mundo hacia el espacio y hacia el tiempo, es decir, hacia la Historia. Dicha apertura llega como destino, pero no entendido éste en un sentido fatalista sino como algo dado en el evento (Tonner 2010, 172; Watts 2014, 138).

De manera que los seres humanos son seres fundamentalmente históricos y culturales, y la visión y el conocimiento del mundo que tienen son los llamados:

---

<sup>19</sup> Una explicación detallada de dichas implicaciones se encuentra en: Modesto Berciano, “¿Qué es realmente el ‘*Dasein*’ en la filosofía de Heidegger?”. *Thémata* 10 (1992): 435-450.

<sup>20</sup> Para ampliar información sobre la historicidad del ser en el mundo en Heidegger: José Gaos, *Introducción a “El Ser y el Tiempo” de Martín Heidegger* (México: Fondo de Cultura Económica, 1993), 97-103.

“[P]roducts of historically situated interchanges among people” (Gergen 1985, 267). Este intercambio social forma parte de la experiencia histórica que se vive por parte de cualquier ser humano y que puede encontrar en la poesía su correlato en las composiciones del próximo capítulo que buscan un entendimiento global de la Historia donde tienen cabida todos los seres humanos como actantes históricos que son. Y el ser humano, como ser histórico, consigue conocimiento propio de la verdad a partir del tipo de Historia que construye, porque comprender históricamente representa el auténtico ‘ser’ (Hamilton 1996, 86).

Así, el factor ontológico dentro de la Historia queda relacionado también con la poesía en las composiciones que muestren la relación entre los factores público y privado, con la memoria y con la concepción global que incluye a todos los actantes históricos.

### 2.7. La Historia y el componente ficticio

El elemento ficticio se puede encontrar ya en algunas de las primeras manifestaciones historiográficas del mundo occidental. O se puede indicar que incluso antes de que estas aparecieran:

The past (and often the future, too) was initially the object of mythology, tradition, folklore, and epic literature, and, of course, religion. Historical writings came later. To begin with, both in myth and in historiography, events were presented as a story, ordered in cycles or in linear form, and were explained by reference to transcendence (Vasicek 2009, 29)

Ya que ese deseo de trascendencia parece haber acompañado al ser humano desde sus orígenes, algo que puede encontrar su equivalencia en la poesía, no sólo en clave ontológica como se verá en otro ejemplo que se comentará después, sino también en aquellas composiciones que se puedan entender en clave metahistórica, como se comprobará en el próximo capítulo.

Más tarde, Herodoto no busca la verdad en su obra sino que expone diversas noticias que le han llegado, incluso las que él personalmente cree como falsas. La primera función que busca Herodoto es luchar contra el tiempo y el olvido. Al dejar algo por escrito busca preservarlo. Y como segunda función, no se trata sólo de conservar estos hechos, sino de darles fama y gloria a aquéllos que son grandes y admirables (Gómez-Lobo 1995, 4-6). Y es que: “Herodotus did not seek to use poetic sources as evidence; rather he responded to poetry more obliquely, by employing and

rejecting its narrative and dramatic technique in order to make vivid his own narration of events” (Murray 2007, 322). Al darle a su narración ese matiz más gráfico o pintoresco procura cercanía con el lector, un hecho muy similar al que se encuentra en la poesía cuando se trata de presentar la cara más humana de un personaje histórico, es decir, cuando se procura humanizar la Historia, como se verá en el próximo capítulo. Un contraste al enfoque de Herodoto se encuentra en Tucídides, quien tiene presente que un conocimiento preciso y detallado del pasado anterior a su tiempo es imposible por lo que, utilizando los medios de que dispone, pretende llegar lo más lejos que pueda siempre verificando toda la información (Bakker 2006, 117; Rood 2006, 234). Tucídides no narra sólo unos hechos de manera cronológica sino que los explica penetrando en sus razones y causas para comprender, en su caso, el trasfondo de la guerra y su importancia en la historia de Grecia y llegar a tener un mayor grado de conocimiento (W. Connor 1985, 26; Murari 2006, 811; Zagorin 2005, 139-140).

En relación a la Historia, Thomas Carlyle llegó a afirmar que fue Walter Scott (1771-1832) quien le enseñó a no hacer abstracciones, diagramas y teoremas sino a mirar al pasado poblado de los seres humanos, es decir, apuntaba a la historia social, ya que la Historia proporciona incidentes dramáticos que el poeta puede explotar (Rieber 2014, 353-354). Siguiendo esta línea se puede destacar la siguiente cita: “Only in betraying the letter of history is one capable of approaching the individual spirit of its creative stimulus, the magnetic spark through which history enters into a becoming-romantic” (McGeough 2009, 292). Es decir, se trata de encontrar la esencia de la Historia, algo en lo que puede contribuir la poesía cuando plantea una búsqueda del espíritu de la misma, ya sea en los acontecimientos o en el seguimiento que se le hace a alguna personalidad histórica, como se verá con los ejemplos pertinentes en el próximo capítulo.

Ya dentro de los planteamientos postmodernos, para Hayden White (1928) la relación entre la historiografía y la literatura es tan tenue y difícil de definir como la que puede haber entre la historiografía y la ciencia (1987, 44). Por eso, la Historia más que una ciencia es una protociencia constituida por elementos no científicos (1973, 21). De tal manera que, hablando sobre los eventos del discurso histórico, indica: “These events are real no because they occurred but because, first, they were remembered and, second, they are capable of finding a place in a chronologically ordered sequence” (1987, 20). Con lo que, en la construcción del discurso histórico se antepone el factor memorístico al hecho en sí mismo, lo que da fe del convencimiento que se tiene de la imposibilidad

de alcanzar la realidad del pasado, de ahí la importancia que cobran los recuerdos, algo que puede quedar plasmado en las composiciones poéticas estudiadas en el tercer capítulo que versarán sobre los entresijos de la memoria.

Siguiendo los planteamientos de Hayden White, y comentando en este caso las distintas lecturas que se le puede dar a una misma realidad histórica (en clave sociológica, geográfica, económica, etc.), se habla también sobre los historiadores indicando que: “They construct the analytical and methodological tools to make out of this raw material their ways of reading and talking about it: discoursing. In that sense we read the world as a text, and, logically, such readings are infinite” (Jenkins 1991, 11). Y este hecho es el que hace que la misma realidad se pueda interpretar y reinterpretar en relación a las lecturas y relecturas que se hagan, que tratarán, a su vez, alcanzar un mayor grado de conocimiento. En todo caso, sólo se puede contar una fracción de lo que ocurrió en el pasado, no es posible abarcarlo todo, una situación que equivaldría a la de aquellos poemas comentados en el próximo capítulo que tratan de mostrar una visión total sobre la Historia pero que, al mismo tiempo, tienen consciencia de esa imposibilidad epistemológica y discursiva.

Así, en ese intento por relacionar la Historia con la literatura, hay algunos autores que han llegado incluso a establecer una similitud entre ambos conceptos al afirmar que: “History is not a separate epistemology, but as a form of explanation is a plausible literature” (Munslow 1997, 38). Esto es, se tiene consciencia de que la parcelación de las fuentes a partir de las cuales la historiografía construye su discurso hace que se tenga una representación de la realidad y, en aras a aportar posibles explicaciones, la literatura, por medio de la poesía en este caso, contribuye a proporcionar versiones que pueden tener la misma validez, con lo que historiografía y poesía quedan equiparadas, algo que se comprobará en esas composiciones del tercer capítulo en los que la poesía se presente como dicha alternativa a la hora de arrojar luz sobre el fenómeno de la Historia. De ahí que para los postestructuralistas, como Roland Barthes, no existen diferencias entre la estructura de la narrativa histórica y la misma narración de ficción, por lo que no se puede llegar a una noción de verdad ya que toda historiografía es imaginaria (Ortega 2007, 24). Por eso, se puede decir que: “[T]he past can only be known imaginatively and that the most reliable explorer of the past is the one best able to integrate facts into a living imagined reality-again, not the historian but the historically informed artist” (Coward 1989, 28). Con lo que se insiste en la idea de la imposibilidad por parte de la historiografía de alcanzar un conocimiento fiable del

pasado, solo que en esta ocasión se resalta el papel del artista, del poeta, y se reivindica la labor de éste, algo que puede tener su seguimiento en aquellos poemas del próximo capítulo en los que quede destacada esta función metapoética que puede implicar la supervivencia de la misma poesía. Y es que se ha pensado que la Historia es un arte que forma parte de la rama literaria y que trata de poner orden a un caos de sucesos que no tienen significado, o, al menos, que no lo tienen hasta que no se encuentran dentro de una narración. Por tanto, como rama literaria que es, la Historia refleja la cultura de una sociedad y aspira a lograr credibilidad y a descubrir la verdad (Macfie 2013, 411).

De manera más reciente, y a modo de postura ecléctica, la relación difusa que existe entre Historia y ficción dentro de la historiografía es la prueba, según Ankersmit, de que no se deberían aplicar estos términos al escrito histórico (Bolaños 2011, 285). Cuando expone el objetivo de su teoría de la “historical representation”, Ankersmit indica: “So the time has come to find the *juste milieu* between the linguistic innocence of traditional historical theory and the hyperbole of some postmodernist theorists” (Ankersmit 2001, 21). En un intento por parte de este planteamiento de llegar a un punto intermedio, siendo la meta la búsqueda de la verdad (Zammito 2005, 157-158). Y si la historiografía busca dicha verdad, la poesía, dentro de su ámbito, también puede ofrecer su verdad dentro de su campo que puede ser de ayuda dentro de este objetivo común, algo que se comprobará de nuevo en aquellas composiciones que se verán en el próximo capítulo en las que, como se ha visto, la misma poesía se presenta como una alternativa a la historiografía. El arte, como en la historiografía, es algo más que mimesis de lo que representa, es su sustituto. O mejor, la interpretación histórica. De la misma manera, las representaciones historiográficas son fruto del esfuerzo del historiador porque el pasado no puede ser descrito o explicado sino interpretado o representado tras una investigación previa (Bolaños 2014, 228; La Greca 2013, 32).

Y ya por último, en lo que se refiere a la poesía en sí, Octavio Paz (1914-1998) señala que: “El poema, ser de palabras, va más allá de las palabras y la historia no agota el sentido del poema; pero el poema no tendría sentido –y ni siquiera existencia- sin la historia, sin la comunidad que lo alimenta y a la que alimenta”, y ofrece a continuación el ejemplo de la *Iliada* y la *Odisea*, que no existirían sin el conjunto de circunstancias que rodean al concepto de Grecia, pero sin estos poemas tampoco habría existido la realidad histórica de Grecia (Paz 1956, 185-186). Se trata de una alimentación recíproca que tiene una característica añadida: “A historical reading of a literary work begins by exploring the possible ways in which the meaning of the text has changed over time”

(Kennedy y Gioia 2010, 2023). Con lo que se está señalando la propia historicidad de la poesía -de cualquier texto poético, se entiende- de ahí las interpretaciones y relecturas que admiten las obras literarias a través de los tiempos. De tal forma que: “El poema es histórico de dos maneras: la primera, como producto social; la segunda, como creación que trasciende lo histórico pero que, para ser efectivamente, necesita encarnar de nuevo en la historia y repetirse entre los hombres” (Paz 1956, 187-188), con lo que ambos factores se muestra estrechamente ligados. Por eso:

Literary interpretation and historical explanation are brought closer together. The inconclusiveness of a literary interpretation of a text, the fact that it never squeezes from the text a meaning rendering future interpretation redundant, derives from its historicity (Hamilton 1996, 131)

Con lo que se apuntala la idea de que se trata de elementos que se mueven en el mismo nivel, de ahí la legitimidad para utilizar la poesía como arma interpretativa de la Historia. No en vano cualquier poema que sea capaz de perdurar en el tiempo, y en algunos de los que se van a comentar en el próximo capítulo se intuye dicha intención, merece ser considerado como histórico. Y dentro de esta creatividad, y en el marco postmodernista, también se ha apuntado que:

[L]a memoria ha pasado a ser la principal víctima del horizonte postmoderno de finales del s. XX y, ante esa carencia, la literatura en forma de parodia, en forma de recuperación, en forma de pastiche del pasado, recupera lo pretérito, como un síntoma de necesidad de dar sentido al presente y a la propia identidad del sujeto (Veres 2010, 118-119)

Con lo que se demuestra que también está presente esa idea de anclaje del presente en un pasado histórico reconocible como elemento que sitúa al ser humano en el mundo y en su identidad, algo que puede encontrar su parangón en los poemas de corte ontológico que se verán en el siguiente capítulo, siendo ahora la misma poesía el elemento histórico que forma parte del mundo.

Esta equiparación entre un discurso creativo-poético y otro documental-histórico ha encontrado una nueva muestra en una de las muchas valoraciones positivas que ha merecido un poemario de Ciaran Carson (1948), del que se ha comentado:

*For All We Know* [...] offers a different and imaginative story of the well-known dramatic events of life in Belfast during the Troubles that can be studied in the reports by historians, politicians, researchers and reporters. [...] Carson's *For All*

*We Know* is an admirable work of art, and it is also a historical document (Moi y Larsen 2014, 93-94)

El hecho de que se iguale la validez de ambos discursos, y que los dos se puedan encontrar dentro de una misma obra, puede suponer que se trastocuen criterios historiográficos habitualmente difíciles de mover. En todo caso, en el próximo capítulo de análisis se podrán seguir poemas que, repartidos por los diferentes apartados, transmiten esta idea como una de las funciones que puede tener la poesía dentro de un discurso histórico.

De tal manera que la presencia del componente ficticio en la Historia puede aparecer de diferentes formas: en el mismo sustrato de la propia historiografía; dándole un carácter más gráfico y pintoresco a la narración histórica; accediendo a espacios mentales y emocionales, a su dimensión humano-psicológica, por ejemplo; haciendo ver su no cientifismo; de manera ilustrativa, donde tiene cabida lo anecdótico; y mostrando las vivencias de personas reales, a modo de experimentación. Este carácter ficticio ha sido relacionado con composiciones poéticas que buscan una explicación metahistórica, tratan de humanizar la Historia, reflejar el espíritu de la misma, mostrando la importancia que juega la memoria, la idea de alcanzar una historia total, haciendo ver la equiparación que existe entre poesía e Historia, la búsqueda de la supervivencia de la poesía y con el factor ontológico.

## 2.8. La Historia como conocimiento

Tras presentar distintas aproximaciones que buscan alcanzar el conocimiento a través de la Historia, se hará un comentario sobre la aportación de la fotografía como elemento vinculado a dicho interés.

### 2.8.1. Causalidad, ciclos, repeticiones e identidad

En este apartado se comentan algunas teorías e ideas que se han aportado en relación al conocimiento de la Historia como base para alcanzar el corazón de la misma y cómo la poesía ha asimilado estas propuestas dentro de su discurso.

Una de estas perspectivas mantiene que lo que hace que la Historia sea probable (en relación a un futuro) y aprovechable es un concepto principal como es el de su causalidad (M. López 2001, 56). Un ejemplo aquí es el de Tucídides, de quien se indica que, dentro de su *Historia de la Guerra del Peloponeso*: “[D]educer leyes sobre el origen y causa de los conflictos, así como de la forma en que se dan las relaciones

internacionales” (Dallanegra 2009, 100). De tal forma que, si se busca una serie de leyes, o reglas, es porque se va buscando una sistematización que facilite el acceso y, por tanto, el conocimiento, a la realidad histórica en su ser y en sus posibles pautas, un hecho que puede encontrar su correspondencia dentro de los poemas que, en el próximo capítulo, tratan sobre la metahistoria.

La causalidad es, por tanto, una idea opuesta a la de otras concepciones que tenían presente la configuración de ciclos, algo basado en sus mitos, es decir, el germen de la idea del eterno retorno. Es el caso de Polibio para quien, desde el punto de vista político, la ley histórica elemental es la anaciclosis, es decir, la fase cíclica compuesta por distintas etapas que recorre cada gobierno y que, cuando éste termina, se vuelve a repetir con el siguiente (Martínez 2005, 375). Es la idea de la “historical recurrence” (Trompf 1979, 1). Se trata de una idea que aparece también en el Renacimiento en el caso, por ejemplo, de Maquiavelo quien tomó precisamente de Polibio la idea de los ciclos políticos y pensó que recorren de manera indefinida la historia humana, yendo de un gobierno a otro (Althusser 2004, 71). De manera parecida lo entendió Vico en el desarrollo de una nación, una sociedad o en el objeto normal del estudio histórico, por eso pensaba que: “History is cyclical in the sense that individuals constitutionally rework an inherited pattern of evolution on their own terms” (Hamilton 1996, 35). Así, estos autores, consideran que el patrón de la Historia es circular, lo que se puede interpretar como cierto grado de fatalismo o involución, pero que, en todo caso, no deja de ser un modelo y, como tal, puede encontrar eco de nuevo en los poemas que se analizan en el tercer capítulo que versan sobre la metahistoria.

Sólo el pasado explica por qué el ser humano está en el mundo y es lo que es (Munz 1997, 833) y es que “la historia humana es, en gran medida, la historia de nuestro conocimiento” (Sánchez Jaramillo 2005, 60). Porque, en efecto, para alcanzar ese grado de conocimiento requerido se hace necesaria una atenta labor de investigación, con todo lo que ello supone, en un proceso que puede quedar bien ejemplificado en algunos poemas comentados en el tercer capítulo, especialmente aquellos que para desentrañarlos ha habido que seguir la huella que había tras un gran conjunto de alusiones.

Y esta labor casi detectivesca es la que hace que se avance en dicho conocimiento. Incluso se propone un paso más a partir de aquí:

[T]he significance and implications of past thought and action extend beyond the horizon of the people of the time and beyond the particular framework of the

historians of a future time as well. For this reason, each generation must rewrite its history (McPartland 2010, 29)

Puesto que cada re-escritura supone un nuevo paso que se ha dado para alcanzar el objetivo deseado. Existe ese interés por hacer esa mirada al pasado porque se trata de eventos o personas que merecen dicha atención, lo que se puede vincular con los poemas del capítulo tercero que aluden al espíritu de los tiempos o a aquellas personas que se han convertido en presencias que atraviesan los tiempos.

Por ese motivo, para Foucault la idea de que el pasado cobra vida en el presente es una ilusión (Molinero 1991, 66). Aunque esta idea se puede perfilar si se tiene en cuenta la siguiente cita:

Part of the meaning of a thing's being historical is that it has happened once and for all. Santayana's warning that those who do not remember the past are condemned to repeat it only makes sense in tandem with the realization that history may repeat itself symbolically but not literally, and it is the duty of the alert interpreter of events to realize when such figurative coincidences occur (Hamilton 1996, 14)

Con lo que la repetición que se propone no es cíclica sino que debe tener presente un conjunto de matices dentro de lo que se entiende que es un ser histórico. También participa de la misma opinión Karl Marx. Comentando una idea de Hegel según la cual los hechos y personajes de importancia en la Historia del mundo se repiten, le completa afirmando que se le olvidó añadir que la primera vez como tragedia y la segunda como farsa (Speight 2001, 68). Pero, más allá de la manera en que se dan, se destaca el hecho de que los sucesos no tienen lugar dos veces de idéntica forma, y esto forma parte de la configuración de un ser histórico, con lo que todo ello se puede relacionar con los poemas del tercer capítulo relacionados con la ontología.

Por todo ello se ha llegado a comentar: "History represents a means of capturing all the variations in a series of repetitions" (Ashton 2005, 36). Es decir, se tienen en cuenta los dos factores y, con posterioridad, y basándose en la teoría de James Woodward, se ha asegurado: "Invariance is not an all-or-nothing feature of generalizations. What it takes for a generalization to be invariant is that it holds under *some specifiably wide range of* interventions, not under all possible interventions". Y se apuntan como posibles variantes la psicología, la economía, la sociología, la biología, la climatología, la demografía, la química, la física, etc. (Leuridan y Froeyman 2012, 181-182). Y todo ello supone una nueva muestra de la dificultad que supone identificar a la

Historia con la ciencia. Por otra parte, esta intención de tener presente el mayor número posible de variantes, puesto que ello hará que se alcance con mayor fiabilidad un mejor grado de conocimiento, puede tener su vinculación en los poemas del próximo capítulo que tratan de presentar una idea global o total de la Historia.

Y dentro del campo literario vemos cómo la idea de que no existe una repetición de los mismos hechos de igual manera la quiso plasmar el dramaturgo J. B. Priestley (1894-1984) en una de sus obras con la imagen de la espiral, por lo que, en una de sus piezas teatrales, le hizo decir a uno de los personajes:

We do not go round a circle. That is an illusion, just as the circling of the planets and stars is an illusion. We move along a spiral track. It is not quite the same journey from the cradle to the grave each time. Sometimes the differences are small, sometimes they are very important. We must set out each time on the same road but along that road we have a choice of adventures (Priestley 2000, 152)

Afirmación que él relaciona con algo más, por lo que, poco después de este parlamento, añade el mismo personaje: “That is why some people can prophesy what is to happen. They do not see the future, as they think, but the past, what has happened before. But something new may happen” (Priestley 2000, 152). Por tanto, quizás sea ésta la clave de aquéllos que profetizan o conjeturan sobre la Historia. Aunque también cabe resaltar que, en estas proyecciones, pasadas y futuras, palpita una gran cuestión del presente como es la de la propia supervivencia humana (Cowart 1989, 29), un hecho que puede encontrar su equivalencia en el próximo capítulo en aquellos poemas que transmiten, más allá de cualquier otra idea, el planteamiento de que muchas veces la poesía selecciona este tipo de temática histórica como un modo de supervivencia.

Porque todo este deseo de conocimiento tiene un claro objetivo: “Since Cicero’s *Historia Magistra Vitae* many different answers have been given to the venerable question of the uses of history. Most convincing still is the claim that our identity lies in our past” (Ankersmit 2001, 296-297). Puesto que se entiende que conocer el pasado es la única manera de entender el presente. Un conocimiento del pasado que se antoja capital hasta el punto de que el propio Schopenhauer llega a afirmar: “[W]hat the faculty of reason is to the individual, history is to the human race” (Schopenhauer 1966, 445). De manera que el conocimiento histórico se plantea como un factor fundamental en el desarrollo del raciocinio del ser humano, llegando Nietzsche a calificarlo incluso como una necesidad (Moro 2006, 35; Ferraris 2005, 148). De hecho, el ser humano es el

único que lo necesita, y es que la conciencia del tiempo, como la del pasado, tiene que ser infundida con significado para aquéllos que viven hoy (Atwood 1998, 1516). Por eso, lejos de sostener que cualquier intento de utilizar la evolución histórica de un sistema de ideas como elemento de evaluación sea un error categórico, se defiende que: “[N]o se puede hacer una evaluación racional coherente de doctrina alguna sin un rico conocimiento de su desarrollo histórico” (Laudan 1986, 242), porque sólo teniendo consciencia del pasado se puede caminar hacia un nuevo conocimiento. Se trata, por tanto, de un aspecto capital y que se puede vincular con los poemas que se verán en el próximo capítulo que buscan hallar la esencia de la Historia.

Por tanto, elementos vinculados al conocimiento histórico como la causalidad, los ciclos, las repeticiones y el factor de la identidad, pueden encontrar una relación con la poesía cuando ésta se presenta en composiciones que hablan sobre la metahistoria, son poemas de configuración modernista, hacen ver la importancia de aquellas presencias que atraviesan los tiempos, tiene vinculación con la historia total, muestran la forma en la que la poesía trata de supervivir o busca la esencia de la Historia, incluso en su rama ontológica.

### 2.8.2. La fotografía

A continuación se ofrecen unas consideraciones en relación a la fotografía como avance tecnológico vinculado en un principio a la representación fidedigna de la realidad. Se comprobará hasta qué punto se sostiene dicha afirmación, dentro de las características generales de dicho medio, y de qué manera ha aprovechado la poesía sus aportaciones.

En ese intento por buscar una información fiable sobre la Historia hay que destacar el papel que desempeña la fotografía como elemento que busca conectar de manera fidedigna con el pasado, si se tiene en cuenta el acercamiento positivista que se ha dado al respecto (S. González 2006, 179). Se ha llegado a apuntar que, más que en ningún otro sitio, el cambio de la mimesis al proceso de documentación parece que toma lugar en la fotografía (Maran 2003, 207). Sobre dicho invento se ha llegado a afirmar:

The photograph is imagined to have, depending on its context, a power that is primarily affective or a power that is primarily informative. Both powers reside in the mythical truth-value of the photograph. But this folklore unknowingly

distinguishes two separate truths: the truth of magic and the truth of science  
(Sekula, 1982, 94)

Con lo que se hace constar la doble faceta emotiva y también informativa del arte fotográfico, elementos que pueden dar pie a la reflexión de tipo creativo. En concreto, en la poesía, es un hecho que se puede vincular a la interacción entre los fenómenos público-histórico y privado-íntimo, que se verán en el tercer capítulo.

A partir de aquí se ha querido ver entre la fotografía y la literatura una relación de seducción que las une: “Lo que a la literatura le seduce de la fotografía es no sólo su capacidad de representar la realidad, sino también la dimensión narrativa que la imagen concita por el propio hecho de representar una realidad” (Gamoneda 2012, 20), un carácter narrativo que, si bien era posible exponerlo a través de las tecnologías fotoquímicas, se ha acentuado con las tecnologías digitales (Marzal 2014, 25). En todo caso, se trata de un rasgo añadido que da pie tanto a la reflexión como a la creatividad porque la fotografía es un elemento que puede recordar un pasado vivido y, en este sentido, puede encontrar su correspondencia con los poemas comentados en el tercer capítulo que tratan sobre los entresijos de la memoria.

Así también, comparando la fotografía con otras artes, Roland Barthes indica que:

La pintura, por su parte, puede fingir la realidad sin haberla visto. El discurso combina unos signos que tienen desde luego unos referentes, pero dichos referentes pueden ser y son a menudo ‘quimeras’. Contrariamente a estas imitaciones, nunca puedo negar en la Fotografía que *la cosa haya estado allí* (Barthes 2011, 90-91)

Es una defensa del arte fotográfico a la que se une, además, un escritor como George Bernard Shaw. Amante de la fotografía, la defiende frente a la pintura afirmando que ésta depende de la mano y el cerebro del pintor y está ofreciendo el punto de vista del artista. En tanto, la cámara sólo tiene una lente y una retina y muestra la realidad tal cual es, para añadir a continuación que con los historiadores sucede lo mismo, dan la versión de los hechos que ellos se han construido (G. Shaw 1989, 77-78). Se trata de una comparación que no resulta muy acertada ya que se ha comprobado que el historiador no dispone de todas las herramientas para reflejar la Historia tal cual sucedió, y que siempre ha existido en el relato histórico un componente imaginativo. Dicho elemento puede encontrar su reflejo en aquellos poemas del tercer capítulo que son biografías ficcionalizadas.

Además, hay que hacer constar que la fotografía tampoco se ha visto exenta de elementos que la han alterado de su estado original. Hay que destacar, en este sentido, el aspecto de la manipulación fotográfica, algo que sucede desde los tiempos decimonónicos, en un principio para mejorar los resultados que se obtenían con los materiales de que se disponían, pero luego con el objeto de presentar una imagen que no se corresponde con la realidad, ya sea por motivos estéticos o políticos (Hofer y Swan 2005, 292; Langford 2005, 139),<sup>21</sup> con lo que queda en entredicho la idea de la fotografía como reflejo aséptico de la realidad puesto que lo que hace aquí es presentar como verdadera una ficción (Marcos 2003, 813). En este sentido, habría que volver sobre esa doble finalidad que se está comprobando en la fotografía, ya que ha planteado, a su vez, una cuestión ética.<sup>22</sup> Sobre la misma se ha dicho que: “[T]he dual powers of photography –to generate documents and to create works of visual art- have produced some remarkable exaggerations about what photographers ought or ought not to do” (Sontag 2004, 68). Siendo un ejemplo claro de ello las atrocidades que supone cualquier guerra. No obstante, se ha apelado al sentido de la responsabilidad no sólo del fotógrafo sino también del propio espectador (Butler 2007, 951; Kumar 2013, 140). Por tanto, dentro de estas dos caras de la ética fotográfica, en relación a presentar la crudeza de algunas imágenes captadas y a la manipulación interesada de las mismas, la poesía también tomará una postura en relación a su grado de atrevimiento a la hora de abordar determinadas cuestiones, algo que se podrá seguir en el capítulo tercero en la selección de algunas obras de arte visuales como objetos de écfrasis, especialmente de las fotográficas.

De tal forma que, dentro de la doble faceta ya señalada, informativa y emocional, que tiene la fotografía existe una relación con la poesía cuando se presenta la vinculación entre los fenómenos público y privado, en el papel que juega la memoria, en el carácter ficticio que puede contener y, por último, sobre la ética del mismo discurso artístico.

---

<sup>21</sup> Se encuentran numerosos ejemplos de ello en: Dino A. Brugioni, *Photo Fakery: The History and Techniques of Photographic Deception and Manipulation* (Oxford: Brassery's, 1999).

<sup>22</sup> Es un asunto que ha conducido a una amplia bibliografía sobre él, sirvan como ejemplos para mayor información: Julianne H. Newton, “Photojournalism Ethics: A 21st-Century Primal Dance of Behavior, Technology, and Ideology”, en *Handbook of Mass Media Ethics*, eds. Lee Wilkins y Clifford G. Christians (Nueva York: Routledge, 2009), 84-100; Juan Fontcuberta, *Indiferencias fotográficas y ética de la imagen periodística* (Barcelona: Gustavo Gili, 2011).

### 3. La Historia en la práctica poética postmoderna

En este capítulo se abordará el análisis de una selección de composiciones poéticas que mostrarán de qué manera está presente el concepto de Historia dentro la poesía inglesa, en concreto la que abarca el periodo de 1985-2005, objeto de este estudio.

#### 3.1. La caracterización de la Historia en la configuración postmoderna

En esta primera sección, la base de los poemas no es tanto un personaje histórico como la reflexión que surge a raíz de un contexto o una situación históricos concretos, algo que se puede rastrear bajo determinados conceptos teóricos postmodernos.

##### 3.1.1. El concepto totalizador. La no-historia

Uno de los conceptos que maneja la postmodernidad es el deseo de alcanzar una globalidad, una totalidad, lo que, dentro de una concepción historiográfica implicaría incluso el intento de alcanzar la no-historia, algo que ha tratado de reflejar, por sus medios, la poesía.

Pensando en términos metaliterarios, en función de lo que explora, “Iron Age” de Peter Redgrove para la era actual viene a cuestionar si lo cósmico y lo humano se vinculan, y el poema dice así:

As they worked the meteorite with silex hammers,  
'Your knives - where are they obtained?'  
Asked Cortez of the Aztec chiefs,  
Who simply pointed upwards, to the sky.

Meteoric iron was the valuta, superseding gold,  
Aeroliths weighted with stellar sanctity skidding to earth,  
Ore speeding from elsewhere, trophy of the beyond;

And the one who makes a sword,  
Beating the iron fallen from heaven into stars,  
Is naturally invulnerable as those stars; and this Smith  
Strikes his anvil so that nature feels

Through all her pores the enormous revelry. (Redgrove 1996, 16)

Esta clase de composición tiene dos metafunciones: la primera es la posibilidad de establecer lo cósmico y lo humano como histórico; la otra es que si esa síntesis entre lo cósmico y lo humano todavía es posible. Este tipo de composiciones permiten tener acceso a una inocencia histórica, confirma que de alguna forma no se ha adquirido una

conciencia de en qué consiste el fenómeno histórico. La Historia como concepto no puede existir hasta que haya un discurso que se manifiesta en ser consciente de sí mismo. Es decir, la Historia sólo puede existir cuando se entiende en su propia capacidad de historizarse, y esta composición da acceso a una situación hipotética con una base irónica. Una característica del concepto de la Historia es la existencia histórica de la no-Historia, hecho que muestra la vulnerabilidad del ser humano. Esta visión casi idealista ofrece una imagen irónica de la Historia porque la Historia debe ser consciente de la necesidad de incluir conceptos del calado de responsabilidad, culpabilidad, etc.

Los versos de dicho poema parecen inspirados por una cita del historiador Mircea Eliade en su libro *Herreros y alquimistas* (2001), donde se indica que Hernán Cortés preguntó a los jefes aztecas de dónde obtenían el hierro de sus cuchillos y ellos le señalaban al cielo. Ante la imposibilidad de alguna corroboración histórica, la cita de Eliade ha quedado más por su valor metafórico.<sup>23</sup> Más allá de esta consideración, la voz de este poema hace constar que es posible llegar a la esencia. El herrero es el equivalente al poeta: “and this Smith / strikes his anvil so that nature feels / through all her pores the enormous revelry” (16). Se considera poseedor del don de poder conectar con el universo. La alegría que acompaña a su trabajo se manifiesta con la sensación de poder trascender la cruda realidad de la Historia.

Cortés representa el discurso historiográfico, necesita saber datos pragmáticos. Los aztecas perciben la labor artesana con el modo de conectar con la belleza del universo. La voz de este poema desempeña la del discurso postmoderno, que da fe de estos dos discursos. El discurso postmoderno registra que esa dimensión trascendental de la metapoésía es irrecuperable. Es una crónica de cómo el discurso historiográfico destruye la posibilidad de percibir la belleza de la realidad histórica. El discurso postmoderno indica que la crónica de esta interferencia es siempre la crónica de una imposibilidad, discursivamente hablando. Esta ironía también tiene otra dimensión puesto que no se puede olvidar esa posibilidad como ideal. En términos metaliterarios quiere decir que esa ilusión hace que la poesía sea posible, y aprovecha esta tensión entre esas dos vertientes para poder sobrevivir.

---

<sup>23</sup> En realidad no conocían el hierro, aunque sí habían empezado a trabajar el cobre con el que hacían las puntas de las flechas y lanzas. La mayor parte de las puntas de sus armas eran de piedra, sobre todo de obsidiana, un material utilizado sobre todo en las zonas volcánicas. En concreto las hachas y los cuchillos cobraban especial relevancia al ser utilizados también en los sacrificios ceremoniales. Información detallada al respecto se encuentra en: Ada Bruhn de Hoffmeyer, “Las armas de los conquistadores. Las armas de los aztecas”. *Gladius* XVII (1986): 5-56.

“River History” de Lavinia Greenlaw es una composición en la que el concepto de la Historia se presenta como un proceso de desgaste. De la misma forma que antes había falta de concienciación de la Historia, ahora se encuentra aquí el proceso contrario en el que hay una concienciación plena que consiste en que todo momento se hace originario. Se entiende en términos de una saturación. Antes se hablaba de lo inconsciente y ahora hay una culpabilidad en relación a todo aquello que se ha hecho mal. Es una visión materialista de la Historia, aunque también tiene un carácter evocador. Lo que está por encima de la historiografía es el espíritu del Támesis, que sigue fluyendo. A pesar de que los acontecimientos han ido envenenando al río, éste ha seguido. La referencia a “passing light” del verso final nos recuerda que la vulgaridad de los eventos, los estilos de vida, las modas, igualarían al discurso historiográfico. Lo que se contrapone a ello es el gran ritmo de la Historia que fluye por debajo de los acontecimientos:

Centuries of waste had silted the river  
till the water ran black over Teddington weir  
and a bag of rubbish thrown from London Bridge  
took six weeks to ride a dying current  
out to the estuary. (Greenlaw 1993, 11)

El río es el icono de la Historia, contaminada por los hechos que suceden a su alrededor. El río lleva su ritmo y los hechos tratan de registrar ese ritmo.

El discurso postmoderno trata de registrar cómo la contaminación de la belleza esencial de la Historia es inevitable, por lo que subraya que el único modo de discurrir en la Historia es hacer constar que ese ritmo no se puede reproducir, no se puede tener acceso a ello. Sólo se puede hacer una crónica de dicha imposibilidad. La contaminación es el equivalente al dinero dentro de una visión socioeconómica. Se percibe la belleza del río pero el discurso postmoderno hace constar que dicha belleza no es para celebrarla. La ilusión de sentirse vivo ante el gran flujo de la Historia se ha evaporado en el contexto postmoderno. Por último, existe una metaironía por la que la poesía se ha transformado en el equivalente del discurso historiográfico, y no en la celebración de la Historia.

En “The Other England” de Tom Paulin se muestra la Historia entendida como un largo proceso de degradación:

Just as Charles Stuart  
---that virus in the body politic  
hid his rebel presence  
in an oak tree

while troopers scoured the woods  
after the battle of Worcester  
so the evil essence  
of all things royal  
when it came to oust  
the new republic  
perched upon a tree  
*the middle tree and highest*

now the shade of John Milton  
asks how long will the loyal  
citizens of Britain  
go on bending the knee  
to a scraggy vulture  
that feasts on a spent tampon  
and a dead dick? (Paulin 1994, 54)

La última imagen se refiere a la ocupación de Irlanda por parte de los ingleses. Los británicos están obsesionados con la monarquía y rinden homenaje a una institución podrida. Es una denuncia de la esencia nefasta y degradada de la institución de la monarquía.<sup>24</sup>

Se tiene aquí una voz postmoderna que pone de manifiesto una visión muy negativa de la Historia en función del discurso que mezcla la historiografía por un lado y la opinión política por otro. La estética es naturalista, como se demuestra en los últimos versos. La institución de la monarquía se compara como la integración del pecado en la vida de los hombres en *Paradise Lost*, es un ejemplo de la maldad podrida.<sup>25</sup> Los últimos tres versos reproducen un elemento propio de la tradición del emblema, que tiene su equivalencia en un escudo heráldico. Dicho escudo de la monarquía es un buitre que se alimenta de lo que se indica a continuación.

---

<sup>24</sup> El poema comienza recordando que la situación actual se debe a que Charles II se escondió en un árbol después de su derrota en la batalla de Worcester (1651), hecho que provocó su regreso a Inglaterra, de ahí que ahora sea el espíritu de Milton el que se pregunta cuánto tiempo van a estar los ingleses rindiéndole pleitesía a sus reyes.

<sup>25</sup> “The middle tree and highest”: Verso 195 del libro IV de *Paradise Lost*, que narra el momento en el que Satán se transforma en cormorán para observar a Adán y Eva, se posa sobre el Árbol de la Vida, el punto más alto en el Edén, y empieza a estudiar cómo llevar la muerte a un lugar en el que hay vida. Se trata de una sátira naturalista. Además, dentro de este contexto histórico al que se alude, hay que señalar que, tomando una práctica utilizada en Asia, se utilizaban los cormoranes para pescar. En el reinado de Charles I había incluso un “Master of the Royal Cormorants”, que estaba encargado de cuidar y entrenar a los cormoranes para la pesca destinada a la alimentación del rey: Richard J. King, *The Devil's Cormorant: A Natural History* (Lebanon: University of New Hampshire Press, 2013), 12. Una práctica que continuó Charles II poco después de ser coronado en mayo de 1660: Marcus Beike, “The History of Cormorant Fishing in Europe”. *Vogelwelt* 133 (2012): 1–21. Se trata, por tanto, de un animal vinculado a la realeza y, en el aspecto simbólico, se le define como un pájaro voraz, de una codicia insaciable: Karen Edwards, “Cormorant”, en “Milton’s Reformed Animals: An Early Modern Bestiary”. *Milton Quarterly* 39, no. 4 (2005): 258-259.

Este poema, de carácter alusivo en nuestra era, pone de manifiesto una visión de la Historia de la cual la cultura contemporánea no puede hacer caso omiso. La visión es una opción del discurso postmodernista.

“History” de Roland John supone una configuración temporal que va de la Prehistoria hasta la Historia actual. Se encuentra por un lado la Prehistoria y los tiempos míticos y, por otro, la Historia como equivalente a guerras políticas, como siempre se ha entendido, con choques entre ideologías y planteamientos políticos, hasta que se llega a la economía de nuestra era. Es la Historia entendida en planteamientos socio-económicos. El gran arco de la Historia siempre se ha entendido en el sentido de la necesidad de creer en algo. Esa creencia sería la cara culta y la cara negativa es que dicha creencia se fabrica. En la última estrofa se diviniza el dinero:

Now time of gombeen men, bankers, jobbers and freaks,  
sure tricksters all and still brassy with power  
but without a hero's pain, a dour crew of showmen  
who would still cower before any god you care to name.

(John 1994, 11)

El último verso es irónico porque sabemos que la era postmoderna hace que todo sea el equivalente en una creencia en lo mismo, que se puede entender como el dinero y el poder.

En cualquier caso, es una creencia en el poder y el dinero pero sin sufrir. Hasta la era postmoderna el factor del sufrimiento siempre ha estado ahí, tanto en los tiempos míticos como en la Historia entendida como historiografía, de manera que el sintagma “electric future” refleja un avance científico que implica también un avance en otros campos. En lo que se refiere a los planteamientos históricos, al final se llega al postmodernismo en el que se aglutina todo dentro de su propia identidad y discurso. Así, puede tratarse de una autocreencia que se basa en el exceso de confianza en sus propios principios, de manera que el discurso postmoderno reemplaza a la historiografía igual que ésta reemplazó a la mitología en su momento.

“The Sculpture Museum in February” de Pauline Stainer permite tener acceso a la experiencia de un equilibrio entre lo concreto y lo inconcreto:

It was warm behind the glass,  
the sun a swung lure

chandeliers filmed with muslin,  
marble bodies flowing against the light

so many sexual positions

ghosted in the huge milky mirrors

and outside, the rococo garden,  
a gardener opening the soil. (Stainer 1996, 31)

Si se entiende en términos metahistóricos, se puede ver desde la perspectiva de lo fenomenológico, que permite establecer un marco teórico que deja dar más pasos. Si se atiende a las imágenes sexuales del poema, se entiende que la Historia es consecuencia de la interacción de lo complejo y lo violento, por un lado, y lo lírico y lo sutil, por otro. Eso tiene un paralelismo con las dos visiones: la Historia que se poetiza y la que se historiza. Es una especie de alegoría sobre cómo el fenómeno de la Historia consiste en esa interacción, entre la poetización y la “historiografía”, y la perspectiva postmoderna nos descubre este hecho. Se trata de embellecer la Historia y mentir o encrudecerla como dos procesos inevitables. La realidad se escapa y también se escapa a los lectores discursivamente hablando. Es un intento imposible por definir la Historia en términos conceptuales o ideacionales.

Por tanto, en numerosas ocasiones se comprobará que, ante la imposibilidad de definir la Historia en su carácter global, que implicaría incluso la no-historia, sólo queda la opción de registrar la crónica de dicha imposibilidad.

### 3.1.2. El fin de la Historia. La posthistoria

La idea de que la Historia ya ha concluido, entendida en términos ontológicos, es la raíz de las composiciones de este apartado y, a partir de aquí, se explorará en qué consiste la experiencia histórica.

La voz de la composición “Millennium” de Patricia Beer se entiende que está en un estado de vejez. Se trata de una imitación de la poesía anglosajona, por las aliteraciones, algo propio de la intertextualidad postmodernista. Se trata de una voz que es consciente de encontrarse dentro de un proceso histórico del que ve su fin. El poema es una reconciliación con la Historia como fenómeno universal. Encontrarse recogido por la Historia en términos literarios guarda un paralelismo con la búsqueda de paz espiritual. En el momento de estar a punto de morir se reconcilia con la Historia, a la que homenajea, por lo que se justifica una muerte calmada.

Se puede vincular con el primer poema en el sentido de que la Historia tiene su inocencia. Es una visión humana más idealista puesto que se trata del contrapunto a la racionalización exacerbada de la historia en la perspectiva postmoderna. La inocencia y el idealismo van de la mano. También tiene su ironía pero no es postmoderna intelectual

sino emotiva en el sentido de que se concibe la Historia como un asunto de vida o muerte.

La voz del poema muestra el ritmo del habla que se empleaba en el *mead hall*. Existe la posibilidad de crear un discurso que idealiza esto: “Bats burst in out of a burning night sky / Like stars scorched and scattered over Middle-earth” (Beer 1997, 43). Por sus rasgos son versos en los que se intuye que se puede llegar a esa posibilidad de idealización. A partir del siguiente verso cambia la visión, de cómo vivían en función de políticas, cómo eran conquistadores. La conquista suponía la imposición de sistemas de fe. De nuevo, la versión idealista y la materialista:

Fifty fathers-and-sons fill this place,  
Heroes hidden in earth or hoarded offshore  
Tombbed with their treasures till tides parted them  
They left us language and lymph, verse  
Made of sibling sounds and strong heartbeats.  
We have always talked of lasting till Two Thousand.  
From January on we could join them, justly,  
For now comes Nunc Dimittis, if needed.  
It is dispiriting to dodge death for ever. (44)

Son consideraciones filosóficas por parte de la voz poética que muestra un punto de vista que es el equivalente de la Historia a través del código mítico. Parte de la herencia que dejaron estos sajones es que eran seres humanos, gracias a lo cual la raza humana ha continuado. El ritmo de la vida de ellos ha llegado a nosotros, aunque no seamos capaces de explicar de qué manera ha sido.

Aquí el discurso mítico no es tan idealista porque recuerda que los pueblos, las naciones, son efímeros. Se aprovecha un ambiente discursivo que se basa en la superstición dentro del contexto de fin de milenio. La voz poética plantea que la belleza del mundo, que se identificaría con la poesía, se puede entender como una posibilidad dentro de los seres humanos postmodernos. El código mítico que se destaca contrarresta el código historiográfico, basado en que las fases históricas se identifican con los pueblos, de ahí la referencia a “Nunc Dimittis”, tomado del cántico evangélico de Simeón. El discurso postmoderno da cabida a la posibilidad del idealismo. También este discurso proyecta una ironía por la que para alcanzar ese estado la Historia debería dejar de existir en términos idealistas, por lo que sería concebible el fin de Historia.

En “A Maybe Day in Kazakhstan” (1994) de Tony Harrison la voz actúa tanto de comentarista como de testigo histórico a través de sus impresiones, algo que

también se encuentra dentro de la literatura de viajes.<sup>26</sup> La actualidad postmoderna es la que hace que la voz de este poema adquiera tintes de un observador irónico que muestra cómo los valores humanistas quedan alterados. Además, esta perspectiva postmoderna subvierte doblemente la presencia humana de la sociedad porque registra una doble carga de sufrimiento que hace imposible que tenga cabida cualquier elemento romántico o idealista. En ese sentido, las viejas glorias de la época soviético-comunista de por sí llevaban el sello de caducadas, incluso durante su periodo de vigencia histórica. Por tanto, la ficción que se filtra a través del personaje histórico de Trotsky habla del propio fenómeno de la Historia, del fracaso de cualquier proyecto histórico. De igual modo, los que han participado en la diáspora, atravesando Europa desde Grecia, vuelven generaciones más tarde, desorientados en cuanto a la búsqueda de una sociedad digna de llamarse como tal. En todo caso el mensaje que se lanza es de un claro materialismo: “the New World Order thinks we’re wiser / when every man’s a merchandiser” (Harrison 1995, 24). Las personas como seres históricos y la propia Historia no se conciben en función de estabilidad y la posibilidad de echar raíces sino en términos de la explotación tanto comercial (la venta de las banderas con la hoz y el martillo en el mercado callejero) como mediática, que se manifiesta a través de este mismo texto poético-documental.

En ese sentido, el discurso postmoderno aprovecha y explota la esencia misma de la Historia en términos de, como ya se ha indicado, poner en circulación el mito del fin de la posibilidad de hacer Historia entendida en términos de asegurar e impulsar el progreso, el bienestar y el concepto de una sociedad motivada.

“The Shadow of Hiroshima” de Tony Harrison está escrito en pareados con rima consonante, siguiendo una rítmica de tetrametros yámbicos, un tipo de forma métrica que tiende a asociarse a una poesía de temática ligera, de ahí que exista una ironía formal por medio del humor negro en el poema.<sup>27</sup> Formalmente tiene un alto grado de intertextualidad que lo vincula con una tradición de poesía satírico-ligera y en ese sentido es un texto postmodernista. También tiene la forma de un diálogo dramático por lo que es interdiscursivo al hacer que intervengan la radio y la televisión.

La contextualización es doble al hacer referencia a los acontecimientos que rodean los días previos a la bomba, por otro lado, y, por otro, se encuentran los

---

<sup>26</sup> “A Maybe Day in Kazakhstan” es un docu-poema que se sitúa en la emblemática fecha del 1 de mayo en dicha exrepública soviética, y que fue emitido ese mismo día del año 1994 por el Channel 4.

<sup>27</sup> Se trata de un docu-poema que se emitió por primera vez el 6 de agosto de 1995 por el Channel 4, para conmemorar el 50º aniversario de la tragedia de dicha ciudad.

recuerdos de los que perecieron. El poema tiene esa dimensión pública, ese contenido artístico-documental que contribuye a enriquecer nuestro conocimiento de la Historia y vuelve a ofrecer un discurso histórico más íntimo que se basa en las anécdotas, como los que no estuvieron fuera de la ciudad ese día cuando ese acontecimiento tuvo lugar. La incorporación de otras artes, como es el caso del arte pictórico, pone de manifiesto la presencia de meta-temas, es decir, hasta qué punto el arte puede de alguna forma suavizar el horror de los acontecimientos históricos, y como contrapartida nos recuerda en estos términos metaliterarios que la guerra puede acabar con la herencia artística en un instante.

La dimensión sonora del poema se encuentra en la sección del estadio de béisbol, que enfatiza la interacción de elementos sonoros de tal modo que los sonidos asociados con los acontecimientos de agosto de 1945 quedan entrelazados con los sonidos del estadio de béisbol de la ciudad para así subrayar que la monumentalidad de la ciudad nunca va a desaparecer a lo largo de toda la Historia.

Esta secuencia entonces contiene una dimensión mítica y es otra prueba de cómo el arte, la poesía en este caso, puede hacer que la Historia adquiera esa dimensión mítica a lo largo del poema en ese diálogo entre la figura de la Sombra, que empezó a existir a raíz de la caída de la bomba, y esa figura que representa el genio que preside la vida y la historia de la ciudad a lo largo de todos los tiempos. De tal forma que la ciudad representa la esencia de la Historia misma, es decir, el poema, en términos fenomenológicos, da acceso a la posibilidad de concebir de modo pasajero y, por tanto, intrigante y fascinante, en qué consiste la Historia como la experiencia de la Historia. Una imagen ilustrativa al respecto es la tradicional suelta de palomas que se hace cada año en dicho acto.<sup>28</sup> Ese momento, además, muestra cómo, desde la perspectiva de la teoría de la Historia, el concepto de la Historia no puede desvincularse del asombro del lector medio ante la interacción de lo histórico-cotidiano y lo histórico-mítico como un fenómeno inevitable dentro de cualquier análisis de la Historia. Lo que registra el discurso postmoderno, pues, es lo asombroso que resulte el tiempo mismo. Y si se toma la historia de Hiroshima en siglo XX como punto de referencia ese asombro no puede

---

<sup>28</sup> En el poema se ven atacadas por unos halcones. De manera que la composición, lejos de caer en el victimismo y en la fácil condolencia, da un paso adelante en ese punto cuando reconoce también los errores históricos de Japón en los que dicho país fue el verdugo y tuvo también sus víctimas, y pone los ejemplos de Nanking y el mismo caso de Pearl Harbor. De hecho, ese mismo año de la 50ª conmemoración de la bomba sobre Hiroshima, el alcalde de la ciudad también hizo una autocrítica histórica al respecto: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento-2013/MAM-381998> (visitada el 19 de mayo de 2014).

separarse de una sensación relacionada con la experiencia de cómo en la era postmoderna se vive más allá de la Historia, otra forma de expresar el concepto del “fin de la historia”. Es algo que se puede seguir al final del poema:

The Peace Park's almost overrun  
and the symbol of man's peace-seeking soul  
is a matter for city pest control.

And peace doves of the recent past  
could end up sterilized, or gassed. (Harrison 1995, 17)

El comentario antibelicista aquí presente enfoca ese fenómeno de una supervivencia más allá de la Historia desde una perspectiva más tradicional, desde la perspectiva de una inminencia de una guerra atómica o catástrofe nuclear, o incluso una catástrofe ecológica.

“Don’t Call Us” de Adrian Mitchell es un poema tan breve como contundente que se reproduce al completo a continuación:

Stalin phoned Pasternak's  
Noisy flat.  
'Hello, Boris.'  
'Er---hello---can we chat?'

'What about?' asked Stalin.  
The poet said:  
'Life and death.'  
The phone went dead (A. Mitchell 1996, 84)

El poema revive la conversación que tuvieron el político y el escritor sobre el caso de Ósip Mandelshtam,<sup>29</sup> en la que Pasternak, procurando evitar que la situación también le afectara a él, derivó el asunto hacia cuestiones más generales.<sup>30</sup> De manera que el poema presenta al dictador hablando por teléfono con el escritor, con el que tenía una fría relación.<sup>31</sup> En términos metaliterarios y metahistóricos este poema satírico-filosófico pone de manifiesto la capacidad de la poesía de dar al lector la posibilidad de experimentar, imaginativamente hablando, la no existencia de la Historia. En términos potencialmente reales dicha anulación conllevaría acceso a un momento en el que el

---

<sup>29</sup> Ósip Mandelshtam (1891-1938): Poeta ruso denunciado y arrestado en mayo de 1934 por escribir un epigrama contra Stalin, al que llamó “montañés del Kremlin”: Jean Meyer, *Rusia y sus imperios: 1894-2005* (Barcelona: Círculo de Lectores y Tusquets, 2009), 259.

<sup>30</sup> Christopher J. Barnes, *Boris Pasternak: A Literary Biography (1928-1960) Volume 2* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 92.

<sup>31</sup> Pasternak no era partidario de los métodos de Stalin y éste lo sabía, pero al no enfrentarse a él abiertamente nunca dio motivos para que lo detuvieran: Simon Sebag Montefiore, *Stalin: Court of the Red Tsar* (Londres: Vintage, 2005), 98.

propio Pasternak experimentaría las consecuencias de la política totalitaria de Stalin, tantas veces manifestada en la eliminación física de artistas y creadores, de modo que el discurso noble y humanista de la filosofía y el discurso libre de la creatividad quedan en un estado de shock ante el aparato estatal de la brutalidad. En este sentido, de modo irónico, el poema proyecta la posibilidad (implícita, inevitablemente) de concebir la Historia sin la posibilidad de interpretarla, embellecerla y hacer que evolucione gracias a la creatividad artística.

“The Harp” de Kenneth C. Steven supone un contraste entre la aproximación teórico-idealista del fenómeno de la Historia y lo que es la pura realidad del sufrimiento y violencia que caracteriza la Historia, entendida tal como la vida real de las personas. El poema al completo es el siguiente:

Under the burning crumble of the peat  
Last spring, they found the harp.  
A thousand years and more it lay  
Unsung, the chords taut in buried hands  
Of Celtic bards. The music curled asleep,  
Its strings still resin, left full of woods  
And sea and birds, like paintings in the earth,  
And only curlews mourning in a bleary sky above.

They lifted out the harp, a dozen heads  
All bent and captured, listening for the sounds  
That might lie mute inside - the bones of hands,  
That once had strummed for kings. But all around  
Were broken promises, the wreckage of the Viking lash  
Across their history's face. The harp still played-  
Remembered how to weep. (Steven 1995, 11)

Es la aproximación intelectual, por medio en este caso de los arqueólogos. Se transmite la idea de un fin de ciclo insertándose en el discurso postmoderno porque se puede enfocar la Historia sabiendo que ésta encierra una amplia gama de incongruencias. Es una aproximación que presupone el fin de la Historia, una Historia que se ha convertido en arqueología dentro de esta perspectiva postmoderna. Hay que reconocer que la idealización intelectual de la Historia está contradicha por el concepto real y naturalista de renuncia y sufrimiento. Para la postmodernidad la Historia queda resumida a la arqueología.

Hay que destacar también el tono elegíaco, algo que se ejemplifica en el momento en el que quedó el arpa enterrada con el bardo, puesto que de por sí representaba un lamento por el paso del tiempo y de la Historia. De igual modo, existe

un paralelismo con la situación actual en el sentimiento de la añoranza. Es como una reescritura de ese mismo proceso elegíaco. Esa música que se tocaba entonces es un intento de buscar la esencia de un pueblo, en este caso da la impresión de que es de Irlanda, por la invasión vikinga. El poema trata de buscar la esencia de la Historia. La música del arpa trasciende ese intento siempre frustrado de encontrar la esencia de la Historia. Esta esencia, irónicamente, consiste en lamentar el hecho de que la esencia de la Historia es la búsqueda de esa misma esencia de la Historia. Dicha esencialidad es el equivalente de la realidad, pero la realidad queda atravesada por los hechos históricos. El discurso historiográfico, como se muestra en “[a]cross their history's face. The harp still played-” (11), necesita del discurso de los eventos. Irlanda fue siempre ocupada, antes por los vikingos y ¿después por los británicos? Se trata de una cultura ocupada, en términos coloniales. La Historia, en cambio, es algo esencialista, tiene la belleza de la verdad, algo que no es posible captar. El discurso postmoderno procura captar estas dos vertientes, la Historia y la Historiografía.

En “The Harp” de Andrew Crozier el arpa tiene la misma función que en el poema anterior, y su contenido es el siguiente:

An open book: work. *This metre  
which in England outlived the Anglo-  
Saxon language several centuries.*  
These are only years. The tree is growing  
it renews its leaves, they fall.  
A thought transcribed over a century  
is ink still damp upon the paper.  
Wind moves in the leaves, rain gleams  
upon them. It makes them make a  
sound like rain drops falling, they move  
against each other. Wind and rain  
in silence touching sounds out of the earth. (Crozier 1985, 58)

Es el icono que permite concebir intelectualmente en qué consiste el discurso histórico ya absorbido por el discurso postmoderno. La esencia, el espíritu de la Historia, siempre queda asfixiado por el discurso historiográfico y el discurso postmoderno traza el gráfico de este hecho. El arpa es el icono de cómo, inevitablemente, los acontecimientos históricos, con su carácter más penoso, vienen a influir en la belleza de la esencialidad de la Historia. El arpa es el icono del discurso postmoderno, reflejando todo ello. Poéticamente, este poema se transforma en un árbol, es el árbol de la Historia. Aquí la esencialidad es en relación al ritmo de la vida. En el primer verso se menciona la palabra “work” dentro de los tres primeros versos del poema: “An open book: work.

*This metre / which in England outlived the Anglo- / Saxon language several centuries*" (58), que habla sobre el ritmo de la vida en el pasado, como lo hace también alusión en curviosa que viene a continuación.<sup>32</sup> Por tanto, el poema habla sobre hasta qué punto se puede alcanzar o reproducir ese ritmo. La voz poética intuye esta posibilidad de sintonizar con estos ritmos en tiempo real, transmite la posibilidad de que puede ser posible. Hay una metaironía final por la que no queda registrada esa situación de sintonizar con esos ritmos cuando el poema concluye indicando: "Wind and rain / in silence touching sounds out of the earth" (58). El sustantivo "silence" viene a manifestar esa imposibilidad de alcanzar esos ritmos, quiere decir que para poder percibir estos sonidos reales habría que eliminar cualquier interferencia, que en este caso son la lluvia y el viento. Las trabas de la Historia, que son los acontecimientos históricos que narra la historiografía, son las que no permiten que esto ocurra.

El poema se encuadra dentro de la historiografía porque lo que expone es una crónica. Pese a que deja entrever que está percibiendo esos ritmos al final se queda en la redacción de un poema, al igual que los acontecimientos se van contando dentro del discurso historiográfico. Es la labor propia de dicho discurso. Así, la voz narradora también se puede entender metaliterariamente, porque esta voz es el equivalente al discurso postmoderno que lamenta la ya aludida imposibilidad.

Dentro de la perspectiva postmoderna, "Art History" de Dick Davis muestra cómo cualquier aproximación a la Historia resulta un acto de irresponsabilidad, incluso se puede ver como un hecho frívolo, porque cualquier acercamiento es inevitablemente una representación artística y nunca se puede percibir la dureza de la realidad de lo histórico:

Paintings and poems - what survives,  
The residue of used-up lives  
That want to live a little more.  
Their gaze pursues you to the door.

Your life's an orphanage in which  
The foundling poor stare at the rich  
Who load their arms with children they  
Hug briefly - but then walk away. (Davis 1996, 42)

---

<sup>32</sup> Correspondiente a la siguiente obra: Coventry Kersey Dighton Patmore, *Amelia, Tamerton Church-Tower: With Prefatory Study on English* (1878; Londres: Forgotten Books, 2013), 56-57, [http://www.forgottenbooks.com/readbook\\_text/Amelia\\_Tamerton\\_Church-Tower\\_1000556465/61](http://www.forgottenbooks.com/readbook_text/Amelia_Tamerton_Church-Tower_1000556465/61) (visitada el 2 de septiembre de 2015).

Incluso cuando nos acercamos al arte, “paintings and poems”, no somos conscientes que encierra un proceso histórico que consiste en lucha, sacrificio. En esto se basa la ironía postmoderna. No se trata de establecer una dicotomía entre Historia y Arte ya que la perspectiva postmoderna lleva a la conclusión de que hay una realidad histórica que se escapa por completo y nos hunde en algún tipo de tristeza anímica. Por eso, en términos sentimentales, es como si las obras de arte que encierran ese afán se quedaran huérfanas ya que el esfuerzo intelectual por entenderlas sólo es momentáneo, como ocurre con la ironía final del poema, mientras se busca otra fuente de satisfacción intelectual, otra vez dejando de lado el esfuerzo realizado. La esencia de lo histórico es imposible de plasmar discursivamente. El modelo de la interacción del arte y la historiografía no da fruto, ni tampoco lo da el modelo que se basa en la obra de arte resultante y el esfuerzo que hay detrás. El tercer modelo, que tampoco es satisfactorio, es que el intento real fenomenológico de percibir el esfuerzo de transmitir lo interior por parte de este poema sigue confirmando que el arte es lo que predomina, a pesar del intento de aproximarse de modo intelectualmente responsable hacia el poema.

Es el lector quien queda huérfano porque la obra de arte, el poema, advierte de la imposibilidad de percibir el esfuerzo que se ha realizado para captarlo. Lo enigmático de lo histórico y de lo artístico sigue como tal, por tanto el esfuerzo real hecho para descifrar el poema es un fingimiento. Fenomenológicamente, la perspectiva postmoderna confirma que hay una melancolía esencial que atraviesa a la Historia misma, está en el centro del fenómeno histórico. Es un intento imposible por definir la Historia en términos fenomenológicos.

En “The War in the Congo” de Douglas Dunn la voz de comentarista pasa a ser de la del alguien que cuenta una anécdota mientras la sensación final generada por lo narrado es de cómo cualquier intento de generar un discurso conlleva la inevitabilidad de reconocer hasta qué punto los sentimientos y los valores humanistas hubieran quedado sin cabida dentro de la cultura postmoderna. Lo que esta clase de texto poético genera es una profunda concienciación de esta imposibilidad. En ese sentido registra la deshumanización del discurso histórico, algo que se puede ejemplificar en la afición filatélica del niño presente en la penúltima estrofa:

Philately of foreign wars is a boy in Howth  
Licking a transparent hinge, and mounting a stamp  
In his album, hot, hot and equatorial,  
That innocent know-nothing stamp, lonesome in history.

(Dunn 1988, 51)

Ese desconocimiento y esa soledad apuntan a una deshumanización que, en términos metapoéticos, da acceso una vez más a concebir la Historia como un vacío histórico. Es como si mientras la sátira y la ironía no pudieran servir como instrumentos discursivos, habiéndose quedado reemplazadas por una especie de *ennui* metacultural que, en términos teóricos, constituye la historiografía de la postmodernidad.

En “The Field Transmitter” de Peter Scupham las referencias a William Blake en “the echoing green” y la del verso 12, “[d]ismiss those lead armies to the dust” (Scupham 1988, 64) subrayan cómo el jugar a la guerra y la realidad catastrófica de la misma, al entrecruzarse discursivamente, generan una sensación de tristeza casi inevitable. Por tanto, el uso del propio aparato de radio de campaña como el vehículo de la voz del poema pone de relieve cómo dicha inevitabilidad no puede ser considerada como el tema fundamental del texto, como indica la alusión indirecta al texto de Peter Porter titulado “Your Attention Please”, como voz autoritaria que lava cerebros, a partir del quinto verso, donde constan una serie de verbos en forma imperativa. Lo que explora el poema es la cuestión de que sí resulta imprescindible, cultural y socialmente hablando, trascender la inevitabilidad de este contraste entre juegos de guerra y guerras reales. De forma que, desde el punto de vista del discurso postmoderno, es la indiferencia de esa misma inevitabilidad la que preocupa a la voz del metacronista del texto. En ese sentido, el cuestionamiento señala la necesidad de generar procedimientos discursivos que desestabilicen la monumentalidad de la indiferencia, y el discurso postmoderno acerca de la Historia impulsa una vez más la actitud regeneradora ante la imposibilidad historiográfica de narrar lo histórico.

En términos intertextuales el uso de figuras literarias y del tono ejemplarizante de “History of the Tin Tent” de Tom Paulin recuerda la composición de Robert Pinsky “Shirt”.<sup>33</sup> De algún modo ambas composiciones detallan los hechos creativos como la camisa que se fabrica o el montaje ingenioso que culmina en la aparición en el paisaje del refugio antiaéreo fabricado con chapa ondulada.<sup>34</sup> Como se dice en los primeros versos, estas barracas ya se utilizaron en la I Guerra Mundial, aunque su uso se extendió con la II Guerra Mundial, y de lo que se lamenta también la voz poética es de cómo se fueron extendiendo:

---

<sup>33</sup> Perteneciente a su obra *The Want Bone* (1990).

<sup>34</sup> En efecto, se trata de la patente que hizo el ingeniero de origen canadiense Peter Nissen (1891-1930) y que pasó a ser conocido como la “Nissen hut”. Se trata de una estructura prefabricada de metal para albergar personas y objetos en campañas bélicas. Véase al respecto: F. W. J. McCosh, *Nissen of the Huts: A Biography of Lt Col. Peter Nissen, DSO* (Bourne End: B D Publishing, 1997), 82-108.

Europe became a desert  
so these tents could happen  
though they now seem banal  
like the word forever (Paulin 1994, 4).

La asimilación de estas mismas estructuras por parte del paisaje, que constituye una manifestación de la indiferencia inevitable ante la realidad real de la vida como fenómeno histórico, vuelve a destacar el grado en que esta misma indiferencia caracteriza a la era postmoderna y sus intentos de generar una historiografía que contradice la supuesta imposibilidad de generar historiografía acerca de la vida como fenómeno sociohistórico.

“News Report, September 1991. U.S. BURIED IRAQI SOLDIERS ALIVE IN GULF WAR” de Denise Levertov se caracteriza por su humor negro satírico mientras, desde la perspectiva postmodernista, confirma la inexistencia de lo que suele denominarse un lenguaje poético específico. Discursivamente hablando el lenguaje parece ser típico de entrevistas a militares, en este caso norteamericanos, destacados en el Golfo Pérsico durante la guerra de 1991. La composición, de igual modo, interacciona con el lenguaje propio del periodismo de impacto,<sup>35</sup> de hecho, cualquiera de las citas de cualquier miembro del personal militar pudiera servir como estribillo, equivalente de un titular en la prensa escrita:

"Plows mounted on  
tanks. Combat  
earthmovers."  
"Defiant."  
"Buried."  
"Carefully planned and  
rehearsed."  
" *When we  
went through there wasn't*

---

<sup>35</sup> Todas las citas que forman el poema aparecen entrecomilladas, formando así un collage de posibles titulares periodísticos que viene a mostrar una imagen sobre dicha barbarie. El hecho de presentarlo de dicha manera ya es indicativo de la intención de la autora por que sea el propio lector el que saque sus conclusiones, limitándose ella a ofrecer los hechos. En el poema se da el dato de que fueron asesinados de la manera indicada 650 iraquíes pero también se encuentra la voz de un militar señalando que fueron en realidad entre 50.000 y 70.000. Se denuncia la falta de humanidad en la guerra, que llega hasta el extremo de dar galardones militares por lo ocurrido, pero también la indiferencia del pueblo norteamericano ante lo que estaba sucediendo. De hecho, la poeta explica lo expuesto en una nota a pie de página en la que hace saber que la noticia apareció en el periódico *The Seattle Times* el 12 de septiembre de 1991 y que, hasta lo que ella sabe, fue una noticia que no se siguió y que parece haber desaparecido virtualmente en los medios de comunicación nacionales y, por tanto, de la conciencia nacional. Es comprensible la indignación que pudiese sentir la autora, pero también es cierto que el *New York Times*, el 15 de septiembre del mismo año, publicó la noticia con un titular casi exacto a la parte escrita en mayúsculas en el título del poema, aparte de que en el texto de la noticia se confirman las justificaciones de los mandos norteamericanos que son presentadas tal cual en el poema: <http://www.nytimes.com/1991/09/15/world/us-army-buried-iraqi-soldiers-alive-in-gulf-war.html> (visitada el 16 de enero de 2012).

*anybody left.*"  
"Awarded  
Silver Star."  
"Reporters  
banned."  
"Not a single  
American killed."  
"Bodycount  
impossible." (Levertov 1992, 81)

El propio impacto que genera el texto se deriva de su formato dramático, como si cada cita entrecomillada estuviera en guerra para prevalecer frente a las otras citas. Desde la perspectiva del discurso postmoderno la Historia deshumanizada y sin racionalidad lingüística se convierte en impacto puro y duro. Es como si el sensacionalismo relacionado con las vivencias quedara anulado. En ese sentido el discurso historiográfico queda totalmente cohibido, como si, desde una perspectiva metahistórica, el poema perteneciera a una era posthistórica.

Se podría afirmar que el fenómeno de lo posthistórico en "War in the Gulf" de Gillian Ferguson en vez de entenderse en función de lo discursivo queda marcado por su estética:

Human sounds in trees'  
bending spines;  
fingered branches claw  
night's black fabric  
tented over earth,  
to lay bare  
a bone-coloured moon.

Widows dig  
for memories –  
compare the war  
that spawned film,  
to one swallowing it live.

There is no right  
or wrong any more –  
only people,  
plumbed with blood, .  
cocooned in whole skins,  
fearing sleep  
in treeless sands. (Ferguson 1997, 54)

Si el poema anterior genera la visión de un desierto lingüístico, este poema suministra un paisaje desértico de pesadilla. Un paisaje de desolación que recuerda los grabados

que acompañan al poema largo de David Jones “In Parenthesis” (1937),<sup>36</sup> una estética que se encuentra a un paso del surrealismo. De igual modo, es como si el claroscuro del poema procurara captar el estado de luz en el momento del estallido de un flash, producto de una explosión nuclear o no, del tipo explorado en los poemas de Tony Harrison sobre Hiroshima. Como indica la segunda estrofa, lo posthistórico se identifica por la inevitabilidad grotesca de la Historia, transformada en metraje de cinta magnética. Al igual que en la composición de Denise Levertov ya aludida, lo grotesco se identifica con el fenómeno del cerebro lavado. El desierto nocturno desanimado y desnaturalizado aquí y el desierto lingüístico agonizante en el poema anterior terminan plasmándose en base a una estética posthistórica que sólo puede explicarse en función de una identificación con una versión del tipo agujero negro de estéticas tradicionalmente reconocibles y describibles. Por tanto, lo posthistórico se identifica con lo postestético. En ese sentido el discurso postmoderno permite al menos experimentar lo inimaginable.

Resulta desafiante, desde la perspectiva de la crítica literaria, definir el desierto o vacío emocional que queda representado en “Falklands, 1982” de P. J. Kavanagh:

There are houses today that men have walked away from  
They will never walk towards again.  
*Chink!* goes a widowed chaffinch on the terrace,  
Like a hammer on concrete it hurts a nerve in the brain  
Damaged so often we quit the sun and the room.  
It stands on a twig to see better, calls on and on,  
Its twinned to- and fro-ing cut short, is incredulous.  
(Back with his kitbag, kids jumping up at the gate?  
No. *Chink!*) With June half-achieved and eggs in place-  
*Chink!* - is the sound itself of loss,  
Not grief, but a clamour for all to go on as before,  
Insistent faith, misplaced, and the cat  
Asleep in blue shadow not even twitches an ear. (Kavanagh 1991, 32)

Estos versos, por su sentimiento de pérdida, por las referencias a elementos de la naturaleza y por la alusión a un hogar pueden hacer recordar los de Edward Thomas en “In Memoriam (Easter, 1915)”, además de alcanzar tal consideración que se ha comentado de él que “Kavanagh’s poem may well turn out to be the most memorable one in English generated by that conflict” (Wall 1999, 46). El poema proyecta la esencia de un estado de shock, como en los anteriores quedaba proyectada la esencia del flash

---

<sup>36</sup> Una reproducción del frontispicio de dicha obra se encuentra en: Apéndice A, A.1.

nuclear o de la desolación del horror que la guerra genera. En este sentido, la discontinuidad histórica queda equiparada con la supresión de lo histórico ya que la vuelta a casa del soldado del teatro bélico y el desarrollo interrumpido del proceso tradicional de la primavera quedan identificados con la anulación de los sentimientos de horror y luto como mecanismo de defensa contra las fuerzas históricas que aplastan a los seres humanos a raíz de los procesos bélicos. Por tanto, desde el punto de vista del discurso postmoderno, es la esencia inexplicable del dolor producido por las muertes en tiempos de guerra lo que es generado por la estética de esta composición. Es como si se tuviese acceso a la versión del agujero negro de la realidad socio-humana. La supresión del dolor y del luto terminan entendiéndose como sinónimos de la supresión de la Historia. Ese mismo aspecto de pérdida y supresión se puede seguir en la forma métrica del poema ya que no carece de intención el hecho de que el poema conste de trece versos, como si se tratase de un soneto inacabado (Wall 1999, 46). En este sentido, resulta relevante el desplazamiento en el plano sintáctico del adverbio “not even” al último verso de su emplazamiento potencial del penúltimo, antes de “the cat”. Por tanto, el estado no humanamente activo de la conciencia del gato vuelve a representar el estado ya explorado en otros poemas sobre el escenario de desolación ante el cual resulta imposible generar una reacción en tiempo histórico y real. Desde la perspectiva del discurso postmoderno la negación de lo histórico termina constituyendo una característica de una estética que se esfuerza para representar dicha imposibilidad.

Se puede incorporar “The Falklands, 1982” de Gavin Ewart, que se puede seguir en el poemario *The Young Pobble’s Guide to His Toes* (1985), dentro de una categoría amplia de composiciones que quedan identificadas con lo posthistórico y lo postpoético. Discursivamente hablando, bebe de la tradición periodística de la columna de opinión con aires ensayísticos a veces mientras, de igual modo, se nutre del tono irónico-satírico, como se puede ver en los versos que indican: “At home, indeed, it was terribly like the World Cup, / though far less bright, commentated, stagey, / security making the war news nil” (Ewart 1991, 170). Un tipo de humor que puede recordar al de W. H. Auden y al humor seco de Philip Larkin. En ese sentido, de nuevo discursiva y metaliterariamente hablando y en términos del discurso postmoderno, el poema pone a prueba hasta qué punto la libertad creativa puede resistir las presiones del discurso patriótico a ultranza.

En función de estas composiciones que hacen una aproximación a la esencialidad sustancial de la propia Historia, lo que se pone de relieve en “Flight” de

Dick Davis es cómo el fenómeno histórico también necesita definirse a través de sensaciones relacionadas con lo irrecuperable históricamente hablando, de modo que el código mítico vuelve a entrecruzarse con el código histórico estrictamente hablando. En este sentido el áurea de misterio que rodea a la ciudad antigua de Ctesiphon,<sup>37</sup> la comunidad de los sasánidas y su abolengo cultural, que queda difuminado dentro de la fábrica absorbente y vasta de la cultura china,<sup>38</sup> permite establecer un paralelismo con cómo la Historia consiste en una especie de materia esencial cuya existencia oscila entre presencia y no presencia: “they erect the stone inscribed / With words that speak to home though home / Has long since ceased to speak such words” (Davis 1996, 31). Al mismo tiempo, en términos metacríticos, el discurso postmoderno resalta la función y la capacidad muy propias de la poesía de contribuir a resaltar esta clase de esencialidad sintetizando los códigos míticos e históricos, por un lado, y lo inexpugnable y lo documentable, por otro lado.

De tal manera que las composiciones de este apartado muestran, básicamente, que el modo de experimentar la Historia en la época postmoderna implica convivir con una sensación del fin de la Historia.

### 3.1.3. El elemento irónico-satírico

Dentro del contexto postmoderno de novedad, ruptura, supuesta superación, fusión y desencanto es lógico que haya un lugar para la ironía, no en vano la ironía es uno de los aspectos más reconocibles del postmodernismo (Kayhan 2014, 39). En el postmodernismo, la ironía no es una estrategia epistemológica ya que la llamada ironía postmoderna está vinculada a la auto-referencialidad y a la incongruencia. Como muchos aspectos del postmodernismo, su ironía es un eco de un aspecto modernista (H. Berry 2001, 190). Y vinculada a la ironía también es posible encontrar la sátira, algo que en la poesía queda ejemplificada en los poemas que se encuentran a continuación.

Mediante un discurso altamente satírico, y siguiendo la pauta que se establece en el epígrafe, la voz del poema “Brut” de Ian Duhig ofrece una visión irreverente y de estilo de épica bufa de la historia de la guerra de Troya. Si esta vena satírica constituye

---

<sup>37</sup> Con la invasión islámica, muchas ciudades iraníes fueron destruidas y otras importantes entraron en declive, como le ocurrió a Ctesiphon, que pasó a un tercer plano al ser Bagdad la capital, hasta el punto de que ya en el mismo siglo VIII era ya una ciudad fantasma. Más información al respecto en: Jens Kröger, “Ctesiphon”, *Encyclopaedia Iranica*, vol. VI (Costa Mesa: Mazda, 1993), 446-448.

<sup>38</sup> En cuanto a los hechos indicados en el exordio al poema se puede ampliar la información al respecto en: Parvaneh Pourshariati, *Decline and all of the Sasanian Empire: The Sasanian-Parthian Confederacy and the Arab Conquest of Iran* (Londres: I. B. Tauris / Iran Heritage Foundation, 2008); Touraj Daryaee, *Sasanian Persia: the Rise and Fall of an Empire* (Londres: Tauris, 2009).

la reescritura de la historiografía, la semejanza también alude a Brut en el título.<sup>39</sup> La ironía postmoderna es que la realidad generó una enorme estela de destrucción y de muertes humanas. La visión historiográfica, por ser una forma de escritura la cual reduce todo a palabras, como se indica en el sexto verso, tiende a desnaturalizar la Historia. Pero, por otro lado, si el discurso historiográfico indaga en la versión no pública de la Historia también, por causa de explotar el discurso naturalista, genera la representación de la vida privada en términos exagerados e hiperbólicos. No se gana ni en un aspecto ni en el otro. En términos metaliterarios hay una muestra de una imposibilidad discursiva. Esa imposibilidad se puede expresar en términos filosóficamente alarmistas o en términos lúdicos, y en este poema se ofrece una expresión lúdico-satírica:

And that woody horse?  
 Boxed half a batalion?  
 Some sex-toy it was,  
 no I-talian stallion.<sup>40</sup>  
 In Greek propaganda  
 Old Trojans believe  
 the slaver Cassandra  
 serves from tea leaves,<sup>41</sup>  
 but she thought the beast  
 was breed of the breed of  
 Catherine the Great's  
 traction contraption,<sup>42</sup>  
 who felt the best Ovid  
 translates best to action. (Duhig 1995, 14-15)

Un sátira lúdica que hace que el poema acabe con estos versos de, además, alto contenido sexual.

---

<sup>39</sup> Dicho personaje, según una leyenda medieval británica, es descendiente de Eneas y es epónimo fundador y primer rey de Bretaña, algo recogido en distintas fuentes pero cada una contando la leyenda de distinto modo. Por tanto, al hacer una desaprobación de la guerra de Troya, también afecta a la misma Historia de Inglaterra desde sus comienzos: Philip Hardie, *The Last Trojan Hero: A Cultural History of Virgil's Aeneid* (Londres: I. B. Tauris, 2014), 123.

<sup>40</sup> "Italian Stallion": Sobrenombre del conocido personaje cinematográfico Rocky Balboa. La película para adultos que protagonizó Sylvester Stallone se llamaba *The Party at Kitty and Stud's* (1970), pero después del éxito de *Rocky* (1976) fue editada y relanzada bajo el título de *Italian Stallion*. Véase al respecto: <http://www.thebiographychannel.co.uk/biographies/sylvester-stallone.html> (visitada el 3 de agosto de 2015).

<sup>41</sup> "Slaver Cassandra": Debido a su relación con Apolo, Casandra tenía el poder de predecir el futuro pero nadie creía en sus vaticinios; además, era hija de Príamo y Hécuba, reyes de Troya, y acabó siendo concubina y esclava de Agamenón: H. J. Rose, *Mitología griega*, tra. Juan Godo Costa (Barcelona: Labor, 1970), 143-144.

<sup>42</sup> Una de las leyendas que viene a reflejar el apetito sexual de Catalina la Grande es aquélla que atribuye la causa de su muerte al intento de mantener relaciones con un caballo valiéndose para ello un artilugio: John T. Alexander, *Catherine the Great: Life and Legend* (Oxford: Oxford U. P., 1989), 332-335.

Es la conciencia colectiva la que constituye el escenario del transcurrir de la Historia en “Just Where to Draw the Line” de Roy Fisher:

A comment on Saul Bellow: 'It's marvellous---  
I mean, just the little incidental descriptions  
are better than most poetry. And they  
just keep coming.'

---those Quattrocento paintings  
with a tiny peacable city  
on every hilltop in the distance  
bobbing on the skyline in a rich  
luminous watery twilight. While  
near at hand huge imaginary personages  
slug out needless religious nastiness  
and mess up the view. (Fisher 1994, 25)

Los términos de referencia de dicha conciencia adquieren tintes metaliterarios debido a cómo se explora la interacción del arte, por un lado, y la crudeza bélica propia de la Historia, por otro. Se establece un paralelismo entre la prosa poética de Saul Bellow y la belleza del fondo de los cuadros renacentistas donde se incluyen ciudadelas y ciudades amuralladas. De nuevo lo histórico se identifica con la lacra de los enfrentamientos y guerras relacionados con las religiones y las ideologías que se hacen perennes a lo largo del mismo transcurrir de la Historia. Mientras, una vez más, la ironía, se percibe a través de su valor como un mecanismo de defensa que sigue justificando la inevitabilidad histórica de dicha lacra. En resumen, el poema se caracteriza por la clase de ironía negra digna del mismo Saul Bellow, la ironía que vuelve a poner de relieve la esencia trágica de la Historia vista desde la perspectiva de la atalaya postmoderna.

Asimismo, estructuralmente, en cuanto al carácter formal de esta composición, se puede discernir una configuración basada en la figura del *mise en abyme* ya que cada escenario local contribuye a una totalidad inabarcable que reproduce las condiciones que prevalecen en cada uno de esos escenarios, de tal modo que la enormidad de la lacra termina destacándose o, desde una perspectiva fenomenológica, experimentándose. Es decir, la poesía vuelve a señalarse como un escenario real, históricamente hablando.

“Christmas 1989” de Andrew Waterman roza por momentos la sátira:

Last month's miracle was young people dancing  
on top of the wall dividing a city, hands  
from the West reaching for those from the East  
until that day shot for such transgression.

"The Berlin Wall is History!" headlines proclaim-  
meaning not just dead, but irrelevant. Likewise

my postwar German friends say: "Hitler? -  
that Nazi stuff's just history..."

But history never dies, is the perilous tide  
that wave upon wave breaking bubbles carries us onward,<sup>43</sup>  
floats once again like broken-up jigsaw  
Poland, Hungary, Czechoslovakia.

In the baroque basilica of St Kasimir,<sup>44</sup>  
Vilnius, history laughs, is a headscarved  
woman clearing out the Museum of Atheism:  
"All junk now, the lot wouldn't fetch three kopecks!"

While if, in Romania, this day a tyrant is killed,  
history weeps through the imperfect living who bury  
his victims; melts down their myriad candles...  
And also history stares betrayed

from sad eyes knowing Utopia too has died,  
the lethal old charmer who led us on, alchemised  
the selfless to murderers and their prey. Leaving  
the future to crave merely more cars and shopping.<sup>45</sup>

(Waterman 1990, 56)

Una sátira que se puede apreciar sobre todo en el segundo cuarteto, aunque sobre todo lo que proyecta discursivamente es una versión tremendamente pesimista de la Historia. Los peores aspectos de las acciones del fanatismo en teoría quedan sin relevancia en función de nuevos acontecimientos de gran repercusión que a primera vista ningunean los horrores y atrocidades del pasado. Asimismo, la ironía amarga de la voz de esta composición señala el factor del acontecimiento como en el caso de la caída del Muro de Berlín en la primera estrofa o del asesinato de Ceaucescu y su mujer en la penúltima estrofa. El acontecimiento se proyecta como un mecanismo de defensa discursivo para

---

<sup>43</sup> Distinto es si estas olas son nuevas o repetidas, es algo sobre lo que reflexiona una película precisamente alemana, *La ola* (2008) de Dennis Gansel que, basada en hechos reales ocurridos en Palo Alto (California), trata de hacer ver hasta qué punto se podría producir la vuelta del nazismo en la Alemania actual. Cuando los alumnos, incentivados por su profesor, deciden ponerle un nombre al grupo que están creando, es uno de los estudiantes, jugador del equipo de waterpolo del instituto, el que propone que sea "La ola", un elemento que también se hará presente en el logotipo que diseñan y en el saludo que hacen. No es gratuita la imagen de la ola cuando estamos hablando del comienzo de una nueva etapa o de una nueva era.

<sup>44</sup> Se trata de una iglesia jesuita que ha pasado a lo largo del tiempo por múltiples etapas. En concreto aquí se está haciendo referencia al periodo en el que los soviéticos la cerraron al culto en 1949, la utilizaron para almacenar grano y todo el inventario de la iglesia fue destruido para, a continuación, dedicarla a un museo del ateísmo. Posteriormente, la iglesia fue devuelta a la comunidad católica ya en 1988. Véase para ello la misma página web del templo: [http://www.kazimiero.lt/index.php?option=com\\_content&view=article&id=72&Itemid=11](http://www.kazimiero.lt/index.php?option=com_content&view=article&id=72&Itemid=11) (visitada el 19 de mayo de 2014).

<sup>45</sup> En este punto es sencillo que venga a la memoria la hilarante comedia *One, Two, Three* (1961) de Billy Wilder cuando el tozudo joven que repite las inculcadas consignas comunistas debe dinero desde el mismo momento en el que decide hacerse capitalista.

así poder asimilar los horrores del pasado sin tener que llegar a enfrentarse culturalmente. De ahí viene la tono final en la última frase que, de manera irónicamente inocente, retrata el futuro basado en un materialismo *ad infinitum* consecuencia, irónicamente expresada, de que las grandes atrocidades ya no tienen cabida en un mundo posterior a la Guerra Fría.

Al mismo tiempo, desde la perspectiva del discurso postmoderno, los acontecimientos que rodean la caída del Muro de Berlín constituyen una representación metonímica o paradigmática de una especie de visión optimista de la Historia y, por tanto, de cómo los seres humanos se engañan al respecto.

El tono pesimista predomina en “Filmclip: Leningrad, October 1935” de Ken Smith:

Dark comes early, and wet snow.  
The citizens hurry from work,  
Scarfed, buttoned, thinking of supper,  
the tram clanking and squealing  
in whose glass an arm has wiped  
a V of lit space wherein smoke,  
old and young wrapped for winter,  
eyes focussed somewhere ahead,  
dreaming perhaps of a sausage,  
of bread, coffee, a warm bed,  
a bullet in the back of the brain.  
Then they're gone. Next comes  
the future. It looks like the past. (Smith 1993, 34)

La estructura sintáctica en la que aparece la adverbial inconclusa que comienza por “wherein” hace que el poema se proyecte como una visión de la Historia. Además, el modo en que se define resulta intertextualmente propio de las visiones socio-históricas propias de W. H. Auden, como se puede apreciar en los versos segundo y tercero. Asimismo, el octavo verso se hace eco del asunto de la indiferencia que se destaca en la composición “Musée des Beaux Arts” de Auden. Esta misma ironía pesimista queda confirmada por medio del discurso propio del comentario mediante la voz en off de un reportaje del nodo que se percibe en la penúltima frase. En este sentido recuerda rítmicamente al famoso noticiario *News on the March* de *Citizen Kane* (1941). La ironía última habla de cómo las masas robotizadas de las grandes urbes seguirán evitando reaccionar ante la manipulación de sus vidas por parte de fuerzas antes las que no pueden enfrentarse. La indiferencia se hace sinónima de la apatía, quedando dicha síntesis reflejada en la presencia, elípticamente hablando, de la expresión de carácter

doméstico y cotidiano de “it looks like [it’s going to rain]”. Todo este tono irónico y hasta satírico sirve como marco para el postmodernismo en esta composición.

“A Czech Education (1948-)” de Jamie McKendrick desprende una nota de ironía amarga ante el fenómeno de la Historia ya que subraya cómo el discurso histórico –en este caso la historia oficialista e institucional de regímenes autoritarios- queda caracterizado por una manipulación constante. Asimismo, desde una perspectiva postmoderna, dichos regímenes terminan entendiéndose como una representación metonímica de toda clase régimen institucional. En ese sentido inclusivista es como se entiende la función del teórico distanciamiento del lector perteneciente a una sociedad (supuestamente) democrática ya que potencialmente la lectura de esta composición genera en cierto modo una sensación de falsa seguridad en dicho lector representativo. Mientras, la posible sonrisa de autosatisfacción se puede poner de manifiesto sobre todo en función del epígrafe que se cita antes del comienzo del poema,<sup>46</sup> pero también en el discurso propio de la épica bufa que se detecta en la referencia “as if damned to perpetual motion---decay / always advancing on cosmetics” (McKendrick 1991, 49). Mientras tanto, la ironía amarga se vuelve humor negro al final del poema donde, a modo de una película de cine de terror, los que han sido eliminados de la foto oficialista de la Historia resurgen y, como si de un modo físicamente material se tratara, emergen por entre el discurso de mentiras plasmado en las ediciones escritas de las historias institucionales.

En “A History of Soviet Organ Music” de John Ash el protagonista es una marioneta del sistema ideológico soviético mientras que, en una imagen casi expresionista, el hermano pequeño de este heroico joven es proyectado como un personaje desinhibido. Es una referencia profética a cómo podrá vivir sin ser marioneta. La ironía es que, en términos de premonición histórica, la inexistencia de la música de

---

<sup>46</sup> El poema está presidido por una cita de Milan Kundera que recuerda que el presidente de la antigua Checoslovaquia, Klement Gottwald (1896-1953), en un momento en el que da un importante discurso a la población de su país, es protegido del frío por un gorro que le cede Vladimir Clementis (1902-1952), algo que ocurrió el 21 de febrero de 1948. Este momento fue recogido en una famosa fotografía que apareció entonces en museos, carteles y también en los libros de textos escolares de aquellos años, siguiendo la habitual propaganda de la época. Dos años más tarde, Clementis fue acusado de “desviacionista” y ejecutado en 1952, lo que supuso que desapareciese de esa foto y, por ende, de la historia oficial del país, algo que también le ocurrió a otra persona que aparecía junto a ellos que era el fotógrafo Karel Hájek (1900-1978). Lo único que quedó de Clementis en esa foto fue el gorro sobre la cabeza del primer ministro. Es un hecho que comenta Kundera en *El libro de la risa y el olvido* (1978). La manipulación en la fotografía se ha dado desde que ésta existe, ya sea por cuestiones estéticas o bien por cuestiones políticas, como es el caso. Es abundante la documentación que se puede encontrar al respecto, algo que se ha demostrado en libros, revistas, documentales televisivos y ahora páginas web. Una publicación al respecto con ejemplos históricos y del pasado cercano se encuentra en: Diego Caballo Ardila y Diego Caballo Méndez, *Fotografía sin verdad: el poder de la mentira* (Madrid: Universitas, 2011).

órgano en la Unión Soviética constituye un paralelismo con el propio discurso ideológico de la Unión Soviética que sólo ha existido aparentemente cuando, en realidad, todo estaba a punto de desmoronarse. Son significativos en este sentido los últimos versos del poema:

The younger brother of the heroic youth, meanwhile,  
is having a fit of hysterics on the Ferris wheel  
which turns and turns to the accompaniment  
of Soviet organ music. (Ash 1991, 32)

Donde la expresión “turns and turns” alude al efecto de exprimir en relación a una noria, “Ferris wheel”, en referencia a George Washington Gale Ferris, Jr. (1859–1896), el ingeniero norteamericano que la inventó, apuntando a cómo después acabarían aceptando el capitalismo.

“The Gaze of the Gorgon” de Toni Harrison está escrito en pareados,<sup>47</sup> siguiendo el esquema rítmico de los tetrametros yámbicos, con la inclusión de algún terceto y cuarteto, con función satírica, igual que el anterior poema suyo, otra vez propia del humor negro. El espíritu de Heine que preside esta secuencia personifica lo peor del espíritu del prejuicio y racismo que surge en la Historia y Europa, que incluye a Alemania, un espíritu que se identifica con la Medusa de la mitología clásica. De alguna forma irónica la negatividad de dicha figura, identificable con el fenómeno de la petrificación, adquiere vida mediante la ironía y la sátira, de modo que, aunque sea el Heine en forma de estatua el que se dirige al lector, dicho monumento artístico representa lo constantemente vivo de la Historia. En ese sentido la secuencia conmemora también la capacidad de la poesía de, aparentemente, hacer que la Historia parezca una presencia real. De algún modo la sugerencia es que la Historia consiste en, una vez más, el asombro de la capacidad de generar negatividad, sufrimiento, depravación y hastío por parte de los seres humanos, en este caso relacionado con los drogadictos que acampan alrededor de la estatua de Heine en el centro de Frankfurt para inyectarse sustancias narcóticas. Y una vez más, en términos teóricos, surge la pregunta acerca de cómo debe enfocarse la diferencia entre el fenómeno del arte y el fenómeno de la degradación humana:

The main financial centre  
of the EEC has to present a  
fine *Turandot, Boheme, Cosí,*  
for the European VIP.

---

<sup>47</sup> Este docu-poema se emitió por primera vez el 3 de octubre de 1992 por la BBC2.

*Traviata, Faust, Aida,*  
even Schumann's setting of my *lieder*,  
just to show, although it's mine,  
I can put my own work on the line  
and ask as the opera's about to start  
what are we doing with our art? (Harrison 1993, 37)

Y es que la pregunta de este último verso quizás cuestione también la degradación del mismo arte. De hecho, fenomenológicamente la secuencia permite experimentar en qué consiste la degradación histórica de los seres humanos y las sociedades, como se indica en la sección “Schumann *lied* (piano only)”, una degradación que, como ya se ha indicado, resulta perenne y sobre todo porque se pone de manifiesto de distintos modos. Un ejemplo de ello se tiene al final de la sección mencionada en la asociación de las fachadas-espejo de los rascacielos bancarios de Frankfurt con el escudo-espejo de Teseo, que da a entender que el sistema bancario existe para contrarrestar la degradación, supuestamente. Sin embargo, de modo irónico, la mirada fija de la Medusa, al resultar perenne, constituye la presencia permanente supuestamente inevitable de la degradación.

El espíritu de la secuencia, relacionado con la denuncia de la degradación, señala la indiferencia de la gran banca ante la degradación social, personificado en el grupo de los drogadictos ya mencionados. De este modo, desde la perspectiva metaliteraria, esta secuencia ofrece la posibilidad de experimentar en qué consiste lo histórico, en este caso relacionándolo con la interacción de la supuesta inevitabilidad de la degradación humana y la casi inevitable indiferencia ante ella.

“Ancient History” de Jamie McKendrick muestra cómo la ironía propia de los textos postmodernistas asocia el relevo que se lleva a cabo entre año y año con la inevitabilidad de augurios negativos en cuanto al año que se estrena, mientras dicho fenómeno de inevitabilidad llega a identificarse en términos panhistóricos. En ese sentido los males endémicos de la humanidad resultan ser perennes y atraviesan todas las épocas. Asimismo, el discurso postmoderno también permite discernir cómo el humor y la estética lúdica tienen la función de resaltar el efecto narcótico del propio humor en función de la imposibilidad de rectificar sus macroerrores por parte de la humanidad. Todo el poema se basa en insinuaciones veladas a fenómenos como la explotación de la masa por parte de la clase política –“jackdaws pecked the eyes from sheep” (McKendrick 1997, 3) -, la violencia entre los seguidores de los clubs de fútbol (versos 20-24), el modo en que el fenómeno de la guerra se cierne en todo momento

sobre la humanidad -“[t]he year ended fraught with the fear of war” (3)- o las catástrofes ecológicas -“the waves lethargic under a coat of pitch / the length of the coastline. And a cow spoke [...]” (3)-.<sup>48</sup> Todo el texto constituye una sátira de la era contemporánea la cual no ha sabido desvincularse de los grandes males de la Historia.

En términos metaculturales, por tanto, el discurso postmoderno aquí resalta la inevitabilidad de una visión catastrofista de la Historia mientras facilita a la vez una visión humana de la Historia como antídoto a dicha visión y desde esa perspectiva de alternancia el fenómeno de la Historia se entiende en función de las visiones de la Historia que la cultura genera en cada momento.

De manera que el factor irónico-satírico queda registrado, en distintos tonos, en estas composiciones que hacen ver que la propia Historia también encierra un gran número de ironías.

#### 3.1.4. La esencia de la Historia

Ante las dificultades por conseguir una crónica de la Historia resulta lógico que exista un cuestionamiento sobre, entonces, dónde reside la esencia de la Historia, en un ambiente marcado por la inestabilidad discursiva. A dicha esencia se ha procurado llegar por medio de la Fenomenología y de su rama ontológica.

##### 3.1.4.1. La experiencia fenomenológica

La inestabilidad discursiva que se plantea en base al grado de desconocimiento que se tiene sobre el punto en el que se encuentra el ser humano en la Historia hace que se busque una respuesta en el plano fenomenológico.

La ironía fundamental que hace que “History Lesson” de Philip Gross tenga su identidad propia reside en cómo, desde una perspectiva postmoderna, la moraleja de lo narrado –es decir, la lección que se deriva de ello- constituye la materia misma del transcurrir de la Historia en términos fenomenológicos. En este caso la lección nunca aprendida, el horror nunca superado, tiene que ver con el racismo, del cual, aunque se personalice en ciertos sectores de las poblaciones, nunca deja de ser una lacra que se ha incrustado en la conciencia colectiva denominada “la Humanidad” y que no queda desterrada nunca. En términos formales, el modo fragmentado en que los detalles de lo narrado trasciende, confirma el modo en que la sociedad (la que sea) actúa siempre sin

---

<sup>48</sup> Esta referencia a la vaca que habla, que continúa en los siguientes versos, bien pudiera representar un intento de satirizar a toda la clase política en general.

enfrentarse de pleno con dicha problemática, un fenómeno que queda subrayado en la referencia al sonar de la campana en el penúltimo verso: “The bell rings, too late” (Gross 1993, 23). Una alusión indirecta tanto a lo que acontece en un cuadrilátero de boxeo, por un lado, como, por otro lado, a la llegada tardía del coche de policía donde ha tenido lugar un ataque racista en una calle urbana.

Una vez más, mediante la palabra poética el fenómeno de la Historia termina experimentándose a través de un remordimiento de conciencia colectivo que sigue experimentándose por tratarse de una tragedia sine die, es decir, la poesía como arte contribuye a que dicho fenómeno, al igual que la propia Historia, sea real.

A groso modo, desde la perspectiva postmoderna, la Historia queda representada por un mosaico o collage de elementos interrelacionados, como queda demostrado en “Contrasts” de Stewart Conn con dos configuraciones histórico-culturales que se contrastan, entre las excentricidades de Hamilton y la otra cara de la moneda de excentricidad que presenta el radicalismo religioso:

A reverberant monument to pomposity and pride,  
Hamilton Mausoleum housed the sarcophagus  
*El Magnifico* bought as his last resting-place:<sup>49</sup>  
despite chiselling Egyptian basalt out,<sup>50</sup>  
for his insertion, sledge-hammers needed.

On the skyline the pink pavilion-towers  
of Chatelherault,<sup>51</sup> the ducal *Dogg Kennells*;  
Adam's charred interiors ornately restored,<sup>52</sup>  
the formal parterre and Cadzow cattle  
heightening the impression of a film set.<sup>53</sup>

---

<sup>49</sup> “El Magnifico”: Sobrenombre que los habitantes del lugar le dieron a Alexander Douglas Hamilton (1767-1852), décimo duque de Hamilton y constructor del mausoleo: <https://hauntedpalaceblog.wordpress.com/2013/10/13/el-magnifico-and-the-hamilton-mausoleum/> (visitada el 16 de enero de 2014). El propio Stewart Conn indica en las notas finales a su poemario que se ha comprobado que existe en dicho edificio un eco de 15 segundos, el mayor eco que proporciona cualquier construcción hecha por el hombre en el mundo (80). Sobre arquitectura y poder en la Historia: <http://www.bbc.co.uk/programmes/p01dh5yg> (visitada el 31 de octubre de 2008).

<sup>50</sup> “Egyptian”: El duque compró un sarcófago egipcio para que lo embalsamaran e introdujeran su cuerpo allí al morir. Dicho dato se puede seguir en el la página web indicada en la nota anterior.

<sup>51</sup> Chatelherault: Nombre derivado de la ciudad francesa Châtellerault. Alexander Douglas Hamilton era descendiente de James Hamilton (c. 1516-1575), duque de Châtellerault: <http://www.educationscotland.gov.uk/higherscottishhistory/ageofreformation/reformationof1560/frenchmarriage.asp> (visitada el 26 de septiembre de 2012).

<sup>52</sup> Adam: El Hamilton Palace fue diseñado por el arquitecto William Adam (1689-1748): <http://hamilton.rcahms.gov.uk/exteriors12.html> (visitada el 16 de enero de 2014).

<sup>53</sup> Cadzow Castle: Ahora en ruinas, construido entre 1500 y 1550, se sitúa junto a un barranco sobre el Avon Water, en lo que es ahora el Chatelherault Country Park, y en su momento fue lugar de caza y recreo del décimo duque de Hamilton: [http://www.historic-scotland.gov.uk/propertyresults/propertydetail.htm?PropID=PL\\_046](http://www.historic-scotland.gov.uk/propertyresults/propertydetail.htm?PropID=PL_046) (visitada el 16 de enero de 2014).

After such lavishness, leave the main road  
at a sign (easy to miss) pointing the way  
to a small church, loft and spire unfussy,  
a single row of weavers' cottages opposite;  
and the Dalserf ferry long-since obsolete,

sit as though marooned, history's shadows  
sifting and lengthening, looked down on  
by an obelisk to *'the Rev. John McMillan,*<sup>54</sup>  
*Covenanter of Covenanters'*; an 11th century  
hogback grave-stone adding its *memento mori*. (Conn 1995, 66)

En términos metaliterarios este poema permite concebir el número infinito de posibilidades de representar cualquier aspecto de la Historia. De este modo se llega a experimentar la sensación de estar abrumados ante la inmensa complejidad de la Historia. En ese sentido el arte poético tiene una función cultural, permite abordar lo inabordable. El arte sí permite concebir fenomenológicamente el fenómeno de la Historia.

El espacio sónico de “Sarajevo, June 28, 1914” de Anne Stevenson queda protagonizado por una especie de voz de comentarista de reportaje del nodo dentro de la cual hay que destacar una faceta que se caracteriza por cómo tiene acceso a aspectos romántico-humanistas de la tradición cultural occidental y que, sin embargo, suministra una crónica de la imposibilidad de que dichas actitudes y dichos valores no pueden tener vigencia en el entorno cultural denominado postmoderno. Por tanto, el texto constituye mucho más que una mera sátira de la sociedad de clases, al generar reacciones sentimentales ante la condición humana de los aristócratas que protagonizan de manera trágica lo narrado en el texto. El verso en el que se indica “[a]nd now contingency meets fact” (Stevenson 2000, 69) viene a reflejar lo ocurrido en ese momento ya que el asesinato del archiduque tuvo lugar tras una larga serie de imprevistos que, aunque lograron su fin, no fue de la manera en la que habían pensado originalmente sus

---

Se puede ampliar la información sobre Hamilton, su palacio y alrededores en las webs:  
[http://www.sorbie.net/hamilton\\_mausoleum.htm](http://www.sorbie.net/hamilton_mausoleum.htm); <http://hamilton.rcahms.gov.uk/index.html> (ambas visitadas el 16 de enero de 2014).

<sup>54</sup> Rev. John McMillan (1669?-1753): Primer ministro de la Reformed Presbyterian Church, fue uno de los más destacados Covenanters en su deseo de reformar la iglesia presbiteriana escocesa. El obelisco que se encuentra sobre su tumba fue levantado por suscripción popular de los lugareños. Más información sobre este monumento en: <http://www.dalserf.org/history/history.php> y <http://www.thereformation.info/macmillandearth.htm> (ambas visitadas el 16 de enero de 2014).

ejecutores.<sup>55</sup> Mientras que, mediante una doble ironía de nuevo, se pone a prueba la capacidad del discurso histórico de dar cabida, dentro del entorno postmoderno, a esos mismos valores humanistas.

Dicho así, tanto las posturas ideológicas como los valores sentimentales se borran de modo entrecruzado, generando así un vacío histórico lo cual, en términos fenomenológicos, permite acceder a la experiencia de la indiferencia. Por tanto, es esa misma indiferencia la que constituiría, al menos teóricamente, el carácter de la época postmoderna.

En el primer poema que forma parte de la secuencia “Sonnets for August 1945” de Tony Harrison se da acceso a los recuerdos personales, que incluyen referencias a sensaciones vividas e impresiones registradas, de modo que el poema termina constituyendo una crónica íntima de acontecimientos públicos, en este caso las celebraciones de la victoria aliada en la Segunda Guerra Mundial en las calles y comunidades del Reino Unido.<sup>56</sup> Esta interacción entre lo íntimo y lo históricamente público subraya cómo, desde una perspectiva postmoderna, dicho entrecruzamiento de registros discursivos adquiere características propias de un discurso mítico, como se indica en la presencia de la estética fantástica de los versos “hissing upholstery spring wire that still glowed / and cobbles boiling with black gas tar for VJ” y las referencias a la mancha de forma circular y el ritual de la danza en los versos “I saw Leeds people dance and heard them sing. / There's still that dark, scorched circle on the road” (Harrison 1993, 9). En este último ejemplo es como si, tras los años de desolación de la guerra, el niño experimentara el fenómeno de la danza por primera vez en la vida. Esta composición vuelve poner de relieve cómo una estética visual fantasmagórica, junto con la plasmación de la esencia misma de una serie de sensaciones, llega a constituir el discurso histórico que coexiste con cualquier discurso historiográfico propiamente

---

<sup>55</sup> No en vano, antes de que se produjera el magnicidio, hubo al menos otros dos intentos anteriores por parte de compañeros del asesino que no llegaron a conseguir su objetivo. Los detalles al respecto se pueden seguir en: Vladimir Dedijer, *The Road to Sarajevo* (Nueva York: Simon and Schuster, 1966); Luigi Albertini, *Origins of the War of 1914. Vol. II* (Londres: Oxford U. P., 1953); Richard Belfield, *The Assassination Business: A History of State-Sponsored Murder* (Nueva York: Carroll & Graf Publishers, 2005).

<sup>56</sup> Los sonetos que forman esta secuencia son de 16 versos con rima abab y cambio de rima en cada cuarteto. Tony Harrison ya utilizó esta variante de soneto en otra secuencia, en concreto *From the School of Eloquence* (1978) que reflexionaba sobre las diferencias lingüísticas en relación a los orígenes sociales, con lo que se puede entender la selección de este tipo de estrofa como una manera de tomar distancia de una forma literaria establecida. En todo caso, se trata de un “Meredithian sonnet”, llamado así por ser utilizado por George Meredith (1828-1909) en su obra *Modern Love* (1862), en la que el autor mostraba su desilusión tras el fracaso de su primer matrimonio: Sandie Byrne, *H, V., & O: The Poetry of Tony Harrison* (Manchester: Manchester U. P., 1998), 169.

dicho. Memoria y crónica se hacen sinónimas y de esa síntesis el discurso postmoderno registra el modo en el que la Historia representa un flujo amenazador que en cualquier momento pudiera socavar por completo las vidas de las personas, al igual que la destrucción, desde un punto de vista estético, subyace en el ambiente de celebración que aquí se narra.

En este mismo sentido, en el segundo poema el código mítico mediante la narración de rituales se apodera del poema mostrando cómo la poesía postmodernista tiene la capacidad de señalar hasta cómo la Historia misma puede quedarse en suspenso en una especie de encrucijada panhistórica, la cual procura reproducir mediante la filtración de los recuerdos de un niño. De este modo lo vivamente experimentado y lo imprecisamente registrado quedan sintonizados.

El tercer poema de la secuencia vuelve a poner de manifiesto la capacidad de la poesía de profundizar en la concienciación, desde una perspectiva fenomenológica, de las sensaciones que pudieran acompañar la vivencia íntima de acontecimientos históricos a gran escala. Mediante la técnica de epifanía y mediante, una vez más, los recuerdos del niño que se ha hecho adulto, el amanecer de la era atómica queda explorado casi a través de una técnica de pixelización, de modo que la destrucción de Hiroshima y Nagasaki y la inminencia de la era postcolonial queden sintetizadas mediante las sensaciones experimentadas por el protagonista. Desde la perspectiva de estas composiciones como secuencia, esta tercera composición, desde una perspectiva metapoética, funciona como nexo de teorización acerca de cómo el discurso poético y el propio proceso histórico en sí puedan entenderse el uno en función del otro. *Sensu stricto*, al igual que ocurre con la figura del fotógrafo del poema, los discursos poético e histórico quedan identificados con la muerte, al quedarse constituidos por una crónica de lo ya inexistente.

La autobiografía espiritual que, de igual modo, queda plasmada en esta misma secuencia, alcanza un altiplano cuasi filosófico en el cuarto poema, que queda identificado con la adquisición de un mayor grado de madurez en la “persona” de la secuencia. Al mismo tiempo, como indican los últimos versos de esta cuarta composición, la poesía, identificable con el discurso histórico en sí, constituye una pérdida perenne de la inocencia por su capacidad de desafiar al ser espiritual y moral que cada ser humano lleva dentro.

En la quinta sección, el valor metonímico de la referencia a cómo la cabeza del tío del protagonista-consciencia no tiene cabida dentro del espacio-marco de la

fotografía refina la conceptualización del cambio de calidad del tiempo como fenómeno. Es como si en la era atómica el tiempo adquiriese el valor de la instantaneidad. Al mismo tiempo, como queda registrado en los último cinco versos, la era atómica también queda entremezclada con señales macroculturales que indiquen los comienzos de procesos histórico-sociales, basados en las transformaciones de la mentalidad de las personas, en el relativismo, lo esotérico y las tendencias propias de una era protoglobal. De este modo la secuencia sigue construyéndose en un álbum de fotos que capta la esencia de procesos envolventes y sensaciones cuya plasmación constituye un desafío artístico.

Al igual que en las dos composiciones anteriores, y desde la perspectiva del discurso postmoderno, la sexta composición demuestra la capacidad de la poesía de destacar el fenómeno de la culpabilidad histórica. De modo que el proceso global registrado en la composición anterior quede subrayado en ésta mediante la referencia al verbo “to collectivize” del verso 12. Por tanto, es la enormidad del peso de los errores a gran escala cometidos por los seres humanos el que termina protagonizando esta sexta composición. Mientras que la voz protagonista adquiere una mayor concienciación de la Historia del mundo dentro de un proceso de maduración, mayor resulta la carga de culpabilidad que tiende a caracterizar la conciencia histórica de los seres humanos.

Es la concienciación de la contundencia del carácter global de la era presente la que vertebra esta última composición de la secuencia. De modo que, al igual que temporalmente en las composiciones anteriores, la sobredimensionalización de lo histórico queda registrada en términos espaciales en ella. Como indican los últimos versos, que hacen referencia a qué es lo que habrían estado cantando los pájaros que sobrevolaban Hiroshima y Nagasaki antes de la caída de las bombas atómicas, ni la historiografía ni la poesía pueden historizar la realidad.

De este modo la Historia adquiere un carácter altamente misterioso a pesar de los esfuerzos de la poesía de, al menos en términos ficticios, emprender la tarea de intentar penetrar dicho misterio. En términos metaliterarios este énfasis de la poesía en la cultura humana entendida como fenómeno histórico hace que adquiera una identidad postmoderna.

“At Mauthausen Camp” de Anna Adams plantea desde una perspectiva metaliteraria la incapacidad de lo inadecuada que resulta la palabra escrita ante los hechos inconcebiblemente terribles de la Historia, en este caso el Holocausto. Al reproducir un tipo de discurso relacionado con el deshojar de la margarita por parte de

una persona enamorada, tal y como narran los últimos versos, y, teniendo en cuenta la referencia de la función conmemorativa como flor elegíaca, el poema aspira a ser una expresión de amor humano relacionado con la solidaridad aunque de modo inadecuado, como el propio poema expresa en los versos con los que arranca:

To use such sufferings  
as raw material  
for art, is not permitted;  
and yet I wish to add  
a token, like those flowers  
on the Italians' wall. (Adams 1996, 74)

Versos que recuerdan la famosa afirmación de Adorno sobre el arte en relación al Holocausto pero, no obstante, no deja de estar presente el deseo de tributar un homenaje sincero.

Desde la perspectiva interartísticamente postmodernista cabe tener en cuenta la comparación entre otras formas de conmemoración por medio de otras categorías de arte, desde la escultura hasta la fotografía, como se muestra en los versos 10-21, y la propia poesía y su función elegíaca en cuanto a esta misma composición se refiere. La pregunta teórica pudiera girar en torno a la cuestión de si, de algún modo presencial, la poesía se presta a ser absorbida experiencialmente por las personas que lean. En ese sentido, teniendo en cuenta cualquier cuestión relacionada con la Historia en términos teóricos, se podría hacer la pregunta de si la poesía queda absorbida por el propio tejido de la Historia como si fuera otra manifestación de la “Sombra” de la Historia del poema de Harrison sobre Hiroshima. Es decir, la Historia nunca deja de ser un fenómeno relacionado con la interacción entre lo recordado y lo presente.

Al igual que en “War in the Gulf”, la composición “Verdun” de Jeremy Hooker se desarrolla en función de la exploración de un paisaje de campo de batalla mientras, en términos metaliterarios, y con un tono más filosófico que satírico, pone de manifiesto cómo la guerra, que en otra dimensión parece seguir aconteciendo en el bosque,<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> El poema no se centra en Verdún sino en una de sus consecuencias, en concreto versa sobre la población francesa de Fleury-devant-Douaumont que sufrió de manera especial dicha batalla pues quedó devastada. No fue reconstruida pues se decidió conservarla tal como quedó como recuerdo para las futuras generaciones: [http://www.memorialdeverdun.fr/index.php/index\\_uk.html](http://www.memorialdeverdun.fr/index.php/index_uk.html) (visitada el 15 de enero de 2013). De manera que el poema describe qué es lo que se puede encontrar hoy día allí: la vegetación en el lugar en el que estaban las calles, los comercios y las viviendas; el museo; el memorial; el cementerio y la iglesia, que tiene el nombre nada casual de Nuestra Señora de Europa, nombre que Hooker toma para dárselo al poemario en el que se encuentra esta composición, en un claro intento de unión. Por este motivo, el poema está dedicado a la memoria del pintor alemán Franz Marc (1880-1916), quien murió precisamente en esta batalla cuando los mandos de su ejército ya habían dado orden de que regresaran todos aquellos artistas que estuviesen en el frente: Michele Dantini, *Modern & Contemporary Art*, tra. Timothy Stroud (Toronto: Sterling Publishing Inc., 2008), 29. Con el objeto de expresar esa

constituye una presencia inevitable en la larga historia del mundo: “All things, all creatures / are on fire. *All being / is flaming suffering*” (Hooker 1997, 63).<sup>58</sup> Una inevitabilidad a la que se hace referencia en los últimos versos de nuevo. Por tanto, la Historia queda representada por el perenne estado de angustia latente en todo ser humano y en todo lugar y tiempo, una angustia derivada del fenómeno de la inevitabilidad de la guerra y la lógica que supuestamente debiera oponerse a dicha inevitabilidad. Dicho de otra forma, el poema permite experimentar dicho *angst* como un fenómeno históricamente real. Asimismo, desde la perspectiva del discurso postmoderno, lo que queda subrayado es el fenómeno de la continuidad de la inevitabilidad de esa misma inevitabilidad.

Por medio de la acción de la memoria la Historia se plasma a través de vivencias muy personales y de esa interacción entre lo personal y lo histórico el discurso histórico de por sí se tiñe de mítico. De ahí viene en “V. E. Day” de Peter Scupham las referencias transtemporales que ponen en el mismo nivel las hogueras y los incendios relacionados con los bombardeos de Dresden y de Londres durante la Segunda Guerra Mundial y la destrucción de Troya en las materias homéricas. Asimismo, es la propia

---

unión, aparecen en el poema citas o adaptaciones de los escritos de Marc, en cursiva, mezclados con los versos de la voz poética. Franz Marc era un pintor expresionista cuya obra se basa de manera principal en la representación de animales en la naturaleza, dibujados en unos colores fuertes que en muchos casos van buscando transmitir cierto grado de desesperación, de alguien que sufre en su existencia. En Marc apenas hay representaciones humanas porque no ve en el hombre las cualidades que se necesitan para interpretar el mundo que él vivió, por eso trata de reflejar el mundo tal como lo ve un animal, lo que hace que se simplifiquen las formas y los colores. Sobre el estilo de Franz Marc, véase: Frederick Spencer Levine, *The Apocalyptic Vision: An Analysis of the Art of Franz Marc within the Context of German Expressionism* (Washington: Washington University, 1975); Mario A. Presas, “Ideas estéticas de Franz Marc”. *Cuadernos del Sur* 11 (1972): 393-404.

<sup>58</sup> Como se ha avanzado, en el poema aparecen en cursiva distintos escritos de Franz Marc, algunas veces un tanto parafraseados. El que se alude aquí sobre el sufrimiento de todos los seres es una oración que el autor escribió en alemán en el reverso de su lienzo *El destino de los animales* (1913): Terry W. Strieter, *Nineteen-Century European Art: A Topical Dictionary* (Westport: Greenwood, 1999), 6. La referencia que ocupa todo el segundo cuarteto está tomada de una carta que el pintor escribió el 12 de abril de 1915 donde hace saber que el ambiente envenenado de la Europa en la que estaba viviendo hizo que pensara que hasta los elementos de la propia naturaleza apareciesen afeados, de ahí el esquematismo y la abstracción de su pintura y también que soñara con una nueva Europa: Herschel B. Chipp et al., *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics* (Berkeley: University of California Press, 1984), 182. El pareado de los versos 19-20 habla sobre la capacidad mortífera de las nuevas ideas en relación a cuestiones espirituales y está tomado de su artículo “The ‘Savages’ of Germany”, un manifiesto que exponía los principios estéticos del nuevo grupo modernista que había formado junto con Vasili Kandinsky (1866-1944), entre otros, llamado *Der Blaue Reiter* (el jinete azul, en español) de raíz fundamentalmente expresionista, y que publicó el volumen conjunto titulado *Der Blaue Reiter Almanach*, editado a principios de 1912: Ashley Bassie, *Expressionism* (Nueva York: Parkstone, 2008), 96; Milton A. Cohen, *Movement, Manifesto, Melee: The Modernist Group, 1910-1914* (Oxford: Lexington Books, 2004), 169. La referencia que aparece en el último cuarteto está tomada de una carta que Marc escribió a Maria Franck (1876-1955), su segunda mujer, que también era pintora, precisamente en Año Nuevo de 1916 lamentándose por el carácter sangriento de la guerra mundial que en ese momento estaba teniendo lugar: Susanna Partsch, *Marc* (Colonia: Taschen, 2001), 90.

naturaleza, a través de las referencias al aire y del viento además del fuego, la que representa lo mítico. Las perspectivas -la carretera que llega al horizonte en la segunda estrofa-, las apreciaciones -del deterioro sufrido por lo material como en el caso de las banderas en la primera y última estrofas, o los juguetes mencionados en el antepenúltima estrofa-, los recuerdos transformados -el modo en que las cortinas y la gravilla de la tercera estrofa quedan configuradas en términos de procesos rituales que saben a antigüedad: “the same gravel, the same anywhere, everywhere” (Scupham 1988, 65)- constituyen la esencia de la Historia como fenómeno individualista, mientras se encuentra precisamente la interacción en la tradición narrativa de lo que suele ser la voz adulta con los recuerdos de las impresiones de la infancia y de la niñez. Lo que llega a plasmarse en este poema es cómo concebir a la Historia como un fenómeno identificable con la indiferencia. Es decir, es como si la Historia existiera por cuenta propia a pesar de los acontecimientos y las personas. En ese sentido, esta clase de composición da acceso a una experiencia fenomenológica de la Historia propiamente dicha.

Al usar el nacimiento de Jesucristo como punto de referencia narrativo “BC-AD” de John Heath-Stubbs pone de manifiesto, en términos fenomenológicos, la capacidad de la poesía de generar estados de ánimo y estados de conciencia que trascienden el código histórico estrictamente hablando. Desde de la perspectiva postmodernista, a través de su lectura se llega a experimentar un proceso con base anímica que constituye una síntesis de lo filosófico-espiritual y lo material-histórico. Asimismo, desde la perspectiva del discurso postmoderno, queda reactivada la capacidad del arte poético de conmover de tal forma que la experiencia de concienciarse de dicho fenómeno queda establecida mediante la experiencia en tiempo real de la renovación de la dimensión no-materialista de la existencia, en términos de un paralelismo con el papel histórico restaurador del nacimiento, vida, muerte y resurrección de Cristo. De igual modo, la estética naturalista empleada para describir y fijar la inhumanidad calculadora de las guerras imperialistas y la crudeza desesperada de la existencia cotidiana de los colonizados –“[n]eck and foot the slaves are shackled” (Heath-Stubbs 1990, 21)- queda equilibrada mediante el lirismo esperanzador que constituye la estética relacionada con la dimensión espiritual y por tanto renovadora de la Historia –“It burns, now blue as the heavens of faith, / Now green as the hopeful shoots of spring, / Now fiery red like pain” (21). Desde la perspectiva del discurso postmoderno vuelve a quedarse confirmada la necesidad de entender la Historia no sólo

en términos de exterioridades historiográficas sino en términos evolucionistas y transformadores.

Desde la perspectiva del discurso postmoderno la secuencia extensiva del poema “V.” de Tony Harrison,<sup>59</sup> grosso modo, recoge la idea de la presencia de dos vertientes principales propias del discurso de la Historia: por un lado la vertiente, reconocible mediante la estética naturalista, de la crudeza de la violencia y la intolerancia; y, por otro lado, mediante una estética más lírica, la referencia a los lazos sentimentales humanos y la naturaleza vegetal. De igual manera, esta misma síntesis de ambas estéticas queda reconocida mediante la propia capacidad de la poesía de hacerla constar y poder experimentarse en términos fenomenológicos. En términos generales, y teniendo en cuenta que a pesar de su apelación a la más absoluta de las tolerancias, la voz de esta secuencia poética señala cómo existe, a través del código mítico que opera en el texto, una lucha épica entre las fuerzas de la civilización de la cultura y del humanismo, por un lado, y las fuerzas destructivas de la violencia, por otro, con la profanación de las distintas manifestaciones de lo sacro y la degeneración anticreativa del lenguaje. De modo más concreto, pues, los manzanos y los majuelos a los que se hacen referencia en la antepenúltima estrofa llegan a simbolizar una especie de desafío a la intolerancia de los hinchas de fútbol borrachos y violentos, situación provocada también en parte por el consumo de cerveza, como se puede observar por la cantidad de latas vacías de dicha bebida que allí se encuentran.<sup>60</sup> Habría que advertir en este punto una referencia meta-literaria, no exenta de cierta ironía, como es a la de los Graveyard Poets, y más concretamente a la elegía de Gray, de hecho Harrison continúa con el cuarteto neoclásico de Gray pero adaptándolo a sus necesidades rítmicas (Grant 1991, 108). En lo que se refiere a la temática, se trata de unos versos cuyo deseo inicial es el

---

<sup>59</sup> Publicado por primera vez en la *London Review of Books* en 1985, en noviembre de ese mismo año de nuevo como libro y el 4 de octubre de 1987 se emitió una versión audiovisual en el Channel 4.

<sup>60</sup> Aunque también se pudo deber a la frustración sentida por algunos de estos aficionados ante la situación en la que estaba su equipo en aquellos años. El Leeds United venía de vivir su época dorada de la mano del entrenador Don Revie, quien dirigió al equipo entre 1961-1974, un periodo en el que consiguió la mayoría de sus títulos. Revie dejó el cargo para entrenar a la selección inglesa y fue sustituido por Brian Clough (1935-2004), con quien mantenía claras diferencias personales y deportivas. Pese a que Clough sólo estuvo en el cargo 44 días, fue un entrenador exitoso durante el resto de su carrera en los distintos clubs en los que estuvo, hasta el punto de que ser considerado el mejor entrenador de fútbol inglés de todos los tiempos, y así se le recordó en su obituario: <http://www.independent.co.uk/sport/football/news-and-comment/brian-clough-the-best-manager-england-never-had-dies-aged-69-6161246.html> (visitada el 20 de septiembre de 2008). La historia de este enfrentamiento entre ambos quedó plasmada en la película *The Damned United* (2009) de Tom Hooper. Los entrenadores que siguieron a Clough tampoco mejoraron los resultados, de manera que durante gran parte de la década de los 80 el equipo tuvo que jugar en la segunda división. Para la historia del Leeds United: <http://www.leedsunited.com/history> (visitada el 8 de octubre de 2014).

de servir de homenaje a unos seres queridos ya fallecidos, pero hay una diferencia principal. En Gray la recompensa final es el bien espiritual del cielo y tal armonía hace que desaparezcan las diferencias cruciales como pueden ser la liberación de la necesidad de reconocer injusticias sociales, el sentimiento de rabia o imaginar un cambio.

En la voz poética de Harrison hay un choque con la tradición y, pese a que se alude a la palabra “united” para referirse al lugar futuro de encuentro celestial, no parece creer esta voz en algo que parece más una tradición heredada de sus padres (Hulk 1996, 207-208). De igual modo, la referencia irónica al término “united” constituye una especie de arma humanista que resalta el espíritu de apoyo mutuo que caracteriza la vida de matrimonio de los padres del poeta-protagonista de la secuencia en contra del uso de dicho término para referirse al club de fútbol Leeds United, el cual se erige como monumento capaz de generar amistad y unión entre muchos aficionados de un mismo club deportivo pero que también queda profanado para los que conciben a su club como un arma arrojada que existe para destruir a cualquier otro que pudiera tener vínculos con otros clubs de fútbol. En este caso, el hecho de encontrarse en el cementerio en el que están sus padres, le trae a su mente a la voz poética una serie de recuerdos sobre sus progenitores pero, más allá de cuestiones familiares, hay una reflexión personal y social que va algo más lejos. Es lo que se encuentra sobre todo en el diálogo que establece con el cabeza rapada, al que le llega a comentar que él es poeta:

‘The only reason why I write this poem at all  
On jobs like you who do the dirt on death  
’s to give some higher meaning to your scrawl.’  
*Don’t fucking bother, cunt! Don’t waste your breath!* (Harrison 1989, 19)

Tras esto la voz poética trata de congraciarse con él y le cuenta una gamberrada de juventud que él hizo, pero el cabeza rapada reacciona de forma descreída ya que se trata de una historia que él ya ha oído y acaba diciéndole:

*Don’t talk to me of fucking representing  
The class yer were born into any more.  
Yer going to get ’urt and start resenting  
It’s not poetry we need in this class war* (22)

Este último verso lleva a reflexionar, una vez más, sobre la insistente cuestión de la utilidad de la poesía, y de toda la literatura por extensión, pero también habla sobre la presencia de diferentes discursos y el posible entendimiento entre ellos, todo ello en el contexto de una Gran Bretaña que venía de vivir en 1984 una huelga de mineros que dividió al país durante casi un año. La posterior identificación de la voz poética con el cabeza rapada se entiende, por tanto, en clave personal en relación a cómo va

cambiando el discurso de alguien conforme pasa el tiempo, el cabeza rapada es un *alter ego* de la voz poética, es la representación de la clase trabajadora, de la ciudad de Leeds que ya abandonó, del rebelde que demuestra su disconformidad con el vandalismo y violencia, de lo que fue él y de lo podría seguir siendo si no se hubiese formado, si no hubiese sino incluso gracias a la misma poesía; pero también en clave social en aras a un mejor diálogo entre todos.

Por todo ello, esa “v” que está grafitada en una de las lápidas del cementerio, además de ser un signo de victoria, es también, seguida del signo ortográfico del punto, la abreviatura de “versus”, utilizada en la tipografía del lenguaje deportivo para separar a los equipos que se enfrentan en un partido. A tal efecto se ofrece la siguiente reflexión: “Poetry versus history. Poetry verses history. Poetry voices history. The last of these excavations from the punning title of Tony Harrison’s *V.* is no doubt far-fetched, but perhaps worth the carriage” (Grant 1991, 104). Y es que, en efecto, también el poema hace saber pronto que hace referencia a todos aquellos aspectos de la vida que están contrapuestos (deportivos, políticos, religiosos, raciales, etc), o bien que son simplemente complementarios, de hecho, se hace referencia a dicotomías como masculino-femenino, este-oeste, alma-cuerpo o corazón-mente. Por eso, cuando el poeta descubre que él también es el cabeza rapada, dice sentirse mitad muerto y mitad vivo, y añade: “Half versus half, the enemies within / the heart that can’t be whole till they unite” (23). El hecho de que una de las pintadas presentes en el cementerio sea “United”, en relación al equipo de fútbol del Leeds, y que además aparezca en la tumba de los padres de la voz poética, le hace reflexionar sobre la trascendencia de dicha palabra, tanto en el cielo en relación a sus progenitores como en este mundo por todos los que aquí siguen en él, sobre todo cuando llega a su casa y ve en la televisión las últimas imágenes del día en las que aparecen nuevos enfrentamientos deportivos, sociales, políticos y hasta bélicos.

Pero en su casa también está su mujer, con la que desea reencontrarse después de las vivencias que ha tenido durante el día. En su deseo de reencontrarse con ella repite hasta en cuatro ocasiones “home, home to my woman”, algo significativo no sólo por la búsqueda de un descanso al final del día sino también porque aluda a ella de dicha forma y no como “my wife”, posiblemente otra de las tradiciones de sus padres que él no ha heredado. En todo caso, ante la falta de sus padres es la persona a la que ahora está unido, es ésa la nueva unidad sentimental que tiene en su vida. Se podría afirmar que se trata, por tanto, de una voz profética que busca el entendimiento común por

medio del lenguaje. Por eso también, en relación a la consonante que da título al poema se dice: “But *v.* also means ‘verses’ (which involves poetry in the conflict) and, particularly after the war, ‘victory’ and cultural unity” (Hulk 1996, 207).

En términos generales, por tanto, la secuencia explora la interacción entre la tolerancia y la intolerancia, que forman parte de la lenta evolución de la humanidad, y, en ese sentido, desempeña un papel clave dentro de la estructura de la composición la vertiente geológica que se advierte en el texto. Desde una perspectiva existencialista, y como si se tratara de una contribución a la evolución del discurso histórico, el poema deja constancia del estado sociocultural y espiritual de la humanidad de occidente en un momento histórico determinado, es decir, muy cerca de finales del siglo XX. Por tanto, en el plano del discurso postmoderno vuelve a quedarse subrayada la capacidad de la poesía de explorar de modo abierto la gran riqueza de lo que puede considerarse poético.

Mientras la secuencia de Harrison, identificable con su interacción con los medios de comunicación, aspira a ser un monumento a la tolerancia y, por tanto, tener un significado histórico, en este mismo sentido “Fenlight” de Gillian Allnutt, dentro del marco del discurso postmoderno, permite explorar la cuestión de en qué puede consistir el fenómeno de la monumentalidad.<sup>61</sup> En ese sentido, dentro de la tradición ejemplarizante, la composición narra el dilema experimentado en el siglo XIV por el sacristán de la catedral de Ely derivado de la necesidad de decidir si reconstruir la torre de la catedral que cayó o de dejarla sin reconstruir ya que la apertura al cielo que permite apreciar el canto de los pájaros del entorno natural del exterior de la catedral también puede apreciarse como un modo no arquitectónico de alabar a la divinidad.<sup>62</sup> Es significativo a tal respecto el verso “he must invent the earth again and God” (Allnutt

---

<sup>61</sup> La propia poeta sitúa el momento histórico en una nota a pie de página en la que se indica que en 1322 la torre central de la Catedral de Ely se derrumbó. Ante esto, los trabajos de reconstrucción se le encargaron a Alan of Walsingham, y el poema viene a expresar las dudas de éste a la hora de acometer el proyecto. Al ser un reconocido arquitecto, la solución que aportó fue distribuir el peso de la nueva torre en ocho pilares rematándolos además con una cúpula. El resultado fue original hasta el punto de que dicha catedral es conocida como “The Ship of the Fens” ya que su presencia destaca sobremanera en el paisaje circundante. Más información sobre todo ello se puede encontrar en la propia página web de dicho templo: <http://www.elycathedral.org/visit/a-descriptive-tour-of-ely-cathedral> (visitada el 22 de marzo de 2015).

<sup>62</sup> En realidad, las dudas que asaltaron a Alan of Walsingham derivaban del hecho de, tras contemplar el estado ruinoso en el que había quedado el templo, no saber qué decisión tomar, algo que se puede entender además en el plano arquitectónico y que refleja el poema con la repetición de una frase en latín, tomada de uno de los archivos que forman parte de las crónicas de la catedral escritas por uno de los monjes del templo: David James Stewart, *On the Architectural History of Ely Cathedral* (Londres: J. van Voorst, 1868), 89, <https://archive.org/details/onarchitecturalh00stew> (visitada el 16 de septiembre de 2015). También queda constancia de ello en el enlace del pie de página anterior.

1997, 15). En ese sentido, y en términos de la literatura postmodernista, el poema celebra la propia capacidad de la poesía de seguir humanizando y haciendo cercano el discurso de la Historia, de modo que se experimente en términos locales y reales y no en términos teóricos y distantes.

A través de la interacción de los códigos mítico e histórico la voz de “Druid Song” de Jeremy Hooker se sitúa dentro del macro-arco de la Historia:

Who keeps the vert and the venison?  
Who calls the creatures into a circle?

The stag-headed one,  
bearded with green leaves,  
lies down with the tree that was windthrown  
in its prime,  
the lightning-shattered,  
all the litter of the seasons.

These come again---  
new wood, timber.

But Thor's tree is down,  
the groves of the oakmen are felled.

There is no leaf, no twig  
that does not grow upon the tree of life.

Where is the tree that will rise  
to lift up the image of its maker? (Hooker 1993, 42)

Mediante el discurso profético, que contribuye a identificar la presencia del código mítico en el texto,<sup>63</sup> queda enfatizada la presencia de una capacidad intuitiva que señala el advenimiento de una futura era cristiana a partir de la identificación de la voz con la era de los celtas y sus ritos paganos. Tomando en consideración todo lo dicho anteriormente, desde la perspectiva del discurso postmoderno esta composición da acceso a la posibilidad de concebir el concepto de la Historia como un fenómeno que se experimenta en términos reales que se manifiestan a través de sensaciones e intuiciones más o menos perceptibles.

En este sentido, la composición se enmarca dentro de las posibilidades que ofrece lo fenomenológico como un modo de acercarse al concepto de la Historia como

---

<sup>63</sup> El contexto histórico es el de la tala del árbol de Thor, hecho que sucede en el año 723 cuando, con la llegada de Bonifacio a tierras alemanas, comienza el proceso de cristianización de las tribus paganas. Era una forma de convencer a dichos pueblos de cuál era la religión verdadera y de tomar la decisión correcta de cambiar de creencias: Lutz von Padberg, *Bonifatius: Missionar und Reformer* (Munich: C.H. Beck, 2003), 41–42.

algo que la poesía debe señalar y, por tanto, contribuir de modo único a la configuración de ese mismo concepto como eje clave de la historia cultural de la humanidad.

Desde la perspectiva del discurso postmoderno “A Café Waiter in Tel Aviv” de Ian Duhig, en términos metapoéticos, permite fenomenológicamente acceder a comprender la imposibilidad de abarcar intelectual y sentimentalmente la complejidad enrevesada de la Historia. Esta densa complejidad del fenómeno histórico en sí queda narrada a través de múltiples referencias a aspectos culturales, religiosos, raciales y sociopolíticos de la identidad judía, precisamente como paradigma del carácter perennemente enrevesado de cualquier fenómeno histórico. Por tanto, resulta apta la cita de Kafka que funciona como epígrafe del texto ya que señala el papel de macro-observador (como si de una mosca en la pared se tratara, como si se hubiese entresacado de *La Metamorfosis*) que desempeña la figura del camarero del café de Tel Aviv. Por un lado, las ironías en cuanto a las actitudes intolerantes por prejuicios raciales confirman la imposibilidad de abarcar el fenómeno histórico que fuera para así comprender sus entresijos, siendo la identidad racial de lo judío el ejemplo por antonomasia. Teniendo en cuenta que estructuralmente la equivalencia de esa imposibilidad intelectual reside en el proceso enrevesado del desarrollo dialógico del texto, una posible interpretación pragmática se centraría en la figura hablante, entendido como un guitarrista que tiende a poner de relieve su actitud intolerante ante los hechos y ante la raza judía en general:

"It is not more land we need, but more Jews!"  
Ben-Gurion cried. We were smuggled in  
by night, like arms, stashed in the maabaras,  
the transit camps. Russian Jews had barracks  
with bunks and stoves and portraits of Stalin.  
We slept in sacks and dug hollows for our hips.  
They bussed us round to break up Arab strikes,  
harass their wives at market, burn their crops. (Duhig 1991, 50)

Mientras, como se descubre aquí, él mismo forma parte de una de las muchas ramas de la comunidad judía, siendo su intolerancia producto de los vaivenes de la Historia. Mientras tanto el carácter transnacional y transétnico de los prejuicios, la intolerancia y la xenofobia quedan enmarcados con gran agudeza en la referencia al principio de la tercera estrofa a cómo los propios legisladores de las leyes de la pureza racial nazi pudieran haberse basado en las leyes de exclusión y separación entre grupos sociales y étnicos dentro del propio judaísmo. En este mismo sentido, tanto en la primera como en la cuarta estrofa, el que habla en el poema se identifica con los subgrupos dentro de los grupos étnicos oprimidos que adoptan posturas autoritarias y violentas como un

mecanismo de supervivencia características del propio régimen autoritario que les oprime.

En términos del discurso postmoderno, pues, el panorama altamente complejo que ofrece esta composición resalta la capacidad del arte poético de hacer que la Historia se experimente e incluso se viva la Historia en términos reales. En este caso se trata de la realidad de la angustia permanente que resurge en cualquier persona tolerante y sensible que lee este texto.

“1818” de Edwin Morgan versa sobre el caso de un intento de emular al doctor Frankenstein en Escocia, algo que tuvo lugar el año en cuestión. De hecho, en marzo de 1818 se publicó la célebre novela de Mary Shelley y, ocho meses más tarde, ocurrió en Glasgow un caso parecido que es el que aquí se recuerda.<sup>64</sup> Para poder contextualizar esta composición dentro de un ambiente de análisis de por sí caracterizado por los tiempos postmodernos que corren, resulta iluminador concebir la composición como un reflejo metacultural de la imposibilidad de emprender innovaciones e intentos de evasión de verdades difíciles, enfrentamientos con las injusticias y contribuciones a la mejora del estado vital de los seres humanos. Lo que el poema resalta es cómo cada uno de esos intentos siempre queda estrangulado por la propia concienciación, en términos ontológicos, de fuerzas históricas y culturales que nos superan. En ese sentido el poema constituye un canto al inevitable dominio del ambiente (*weltanschauung*) postmoderno más o menos opresor sea cual sea la identidad que adopta la figura de Matthew Clydesdale (contorsionista, escapista, actor, personaje histórico cuasi-isabelino como rememora la referencia a “halberds” en el verso 10, una víctima explotada, descrita en términos gótico-tardíos y de neo-ficción científica de los avances insaciables de los procesos modernizadores). Esta última referencia queda señalada de igual modo al dejar constancia de la transición histórica que encierra la diferencia entre “halberds”, entendido como arma de las guerras de la modernidad temprana, y el acero de los instrumentos de la cirugía plenamente moderna indicada en la referencia a “blade-cold arms” del verso 27. En ese mismo sentido, la referencia a “arms”, en el mismo verso resalta la presencia subliminal de la tradición pictórica y escultórica de la figura de la

---

<sup>64</sup> El 1 de septiembre, Matthew Clydesdale fue arrestado bajo la acusación de haber asesinado a un hombre de 70 años. El 3 de octubre fue juzgado y condenado a morir ahorcado para que después su cuerpo fuese entregado a los anatomistas. Tras la ejecución, el cuerpo fue trasladado para el experimento, que levantó mucha expectación. Uno de los anatomistas era el Dr. Andrew Ure (mencionado en el poema al igual que Clydesdale) y el experimento consistía en intentar revivir el cadáver por medio de descargas eléctricas. Experimentos de este tipo ya se hicieron en Londres en 1803 y parece que pudieron inspirar a Mary Shelley. Un relato de los hechos se encuentra en: William B. Black, “The Resurrection of Matthew Clydesdale”. *History Scotland Magazine* 8, no. 4 (Julio-Agosto 2008): 35-38.

Pietà dentro de la historia cultural. Dentro del tono irónico general del poema hay que destacar además el último verso: “pity the doctor with his battery and his ardour” (Morgan 1997, 55), en el momento en el que la voz poética se lamenta por los resultados del experimento y donde “ardour” recuerda cómo la ciencia queda concebida como religión dentro del ambiente cultural moderno.<sup>65</sup> Al relacionar el término “battery” (ciencia-tecnología) y “ardour” (espiritualidad mística) queda subrayado ese fenómeno. También se podría interpretar en términos metapoéticos ya que “battery” se podría entender como una dimensión técnica del arte poética y “ardour” a la dimensión emocional-emotiva.

Por tanto, en cuanto al fenómeno de la Historia se refiere, el poema registra el momento del *weltanschauung* que se estaba viviendo a finales del milenio. Es decir, la *angst* sociocultural y sociohistórica que se deriva de la sensación de que se haga lo que se haga resulta imposible evitar sentirse como Matthew Clydesdale y cómo, por contraste, hay que luchar contra ese síndrome derrotista en términos socioculturales y espirituales.

“Acquisitions” de Lavinia Greenlaw es una breve composición de sólo ocho versos en la que se toma como referencia el interés que tuvo Henry Ford por el coleccionismo para formar un museo que se reflejase sólo elementos de la cultura popular norteamericana.<sup>66</sup> El poema queda caracterizado si no por el tono satírico sí por su tono irónicamente áspero:

Henry Ford boasted  
there would be no Egyptian mummies in his museum.

*Everything we have is strictly American.*  
Steam engines, cars and guns

in answer to the amateur anthropologist's  
list of set questions:

*Is bleeding, scarifying or cupping practised?*  
*Is marriage by capture, exchange or purchase?* (Greenlaw 1997, 31)

En este sentido las preguntas del antropólogo investigador que ocupan el último pareado del poema se prestan a una lectura que ofrece la posibilidad de insertarlos dentro del

---

<sup>65</sup> Más información sobre este aspecto se puede encontrar en: D. J. Dooley, “Science as Cliché, Fable, and Faith”. *Bulletin of the Atomic Scientists* XV, no. 9 (noviembre 1959): 373-374; Peter J. Bowler, “Julian Huxley”, en *Eminent Lives in Twentieth-Century Science and Religion*, ed. Nicolaas A. Rupke (Frankfurt: Peter Lang, 2009), 224; Tan Boon Tee, *Man, Science and Religion* (Hertford: Authors Online, 2004), 202; Keith Taylor, *Political Ideas of the Utopian Socialists* (Londres: Frank Cass, 1982), 42.

<sup>66</sup> Para el contenido del museo: <http://www.thehenryford.org/> (visitada el 25 de febrero de 2011).

marco de un discurso de tipo sociocultural, sociohistórico e ideológico-socioeconómico. En ese sentido se desprenden de ese mismo discurso alusiones a la explotación de la clase obrera dentro de la era del primer modernismo entendido en función de su vertiente exacerbada industrial relacionada con la producción en cadena y, por tanto, del fordismo.

En cuestiones interpretativas, el verbo “to cup” representa el mayor desafío ya que, en términos antropológicos, la referencia a ritos de sacrificio de tributos están relacionados con prácticas antiguas y que además permiten, a partir de su inserción en un contexto discursivo de lo pastoril, referirse a ritos esponsoriales. Por contraste, dentro del discurso fordista, el verbo “to cup” subraya cómo la figura de un obrero mendiga un puesto de trabajo. Mientras tanto, resulta relevante reconocer que la propia estructura del poema, al no constituirse en función de una lógica temporal, hace que el último pareado tenga un peso aún más irónicamente punzante.

Desde la perspectiva del discurso postmoderno el concepto de la Historia se vuelve a concebir, fenomenológicamente hablando, a través del experimentar de sensaciones, las cuales van cargadas de emotividad. Por tanto, aquí la sensación de explotación, falta de fe en la decencia del ser humano y la total ausencia de solidaridad social quedan subrayadas, así que vuelve a representarse el *weltanschauung* de una época, en este caso las primeras décadas del siglo XX. Asimismo, el uso del formato de anécdota contribuye a destacar el papel de la indiferencia como característica del propio fenómeno de la Historia, ya que, desde la perspectiva del discurso postmoderno, resulta imposible concebir ese mismo concepto en términos ontológicos casi exclusivamente, mientras que dichas condiciones histórico-culturales subrayan asimismo la identificación del concepto de la Historia con los procesos deshumanizadores sensu stricto.

En las composiciones “Visit of the Egyptian Antiquities Department’s Inventory Commission” y “Lifting the Lid” de John Greening resulta desafiante incorporarlas de modo estricto a la exploración del fenómeno de la Historia en la poesía de la época tratada en este estudio ya que, aunque si se entiende que el análisis de las esencialidades de dicho fenómeno (la Historia) queda enriquecido al tener en cuenta que el discurso histórico, también puede caracterizarse en función de sus dimensiones míticas, históricas y social-personal. En ese sentido se parte de la base de si merecería la pena destacar la dimensión mítica del fenómeno de la Historia para así enriquecer cualquier visión de su presencia en el arte poético.

En ese sentido, aunque el poema “Lifting the Lid” no verse evidentemente sobre la Historia sí permite acceder, en términos fenomenológicos, a la experiencia de cómo la Historia quede trascendida y se convierta en un fenómeno que tiene un valor histórico precisamente por cómo trasciende lo histórico:

Lifting the lid on our  
uncertain longing  
for a god -

these ropes and pulleys  
are the liturgy  
of modern belief,

but no explanation of  
darkness can  
be found in the light -

when you touch your  
own hand in the mirror,  
what you feel is glass. (Greening 1992, 33)

La referencia a “glass” como signo arbitrario activa, de modo metonímicamente representativo, la concienciación de cómo todo termina entendiéndose como “darkness”, por tanto, cómo esta oscuridad genera más oscuridad y el fenómeno se refiere a sí mismo recíprocamente hasta el infinito. A partir de un contexto narrativo basado en los trabajos arqueológicos propios de la egiptología, las labores prácticas que forman parte de dicha actividad se simultanean con sensaciones y destellos de pensamientos profundos que se derivan de lo que podría denominarse la presencia de lo histórico dentro de los procesos de dicha actividad arqueológica. En ese sentido, para poder enriquecer el análisis de la visión del discurso histórico que encierran las composiciones que se están estudiando aquí, el hecho de no poder señalar la presencia del fenómeno de la Historia claramente en esta composición, es decir, en términos discursivos, hace surgir una consideración por la que, desde la perspectiva del discurso postmoderno, lo histórico se caracteriza, en su dimensión mítica, en su propio carácter insondable. Es más, se entendería, en esos mismos términos teóricos, que, sensu stricto, el fenómeno de la Historia, o lo histórico, consta de una totalidad inagotable de momentos que se caracterizan por la concienciación de ese hecho insondable. Es posible entender entonces que este poema, al hacer interaccionar “glass” con “darkness”, se confirma cómo un texto poético, que forma parte del fenómeno más amplio del discurso postmoderno, permite acceder fenomenológicamente a ese tipo de concienciación de en qué consisten fenómenos como la inmensidad, lo inaveriguable.

En cuanto al poema “Visit of the Egyptian Antiquities Department’s Inventory Commission” el enigma basado en la circularidad paradójica, propia de las leyendas mitológicas, de cómo la posibilidad de revelar un secreto relacionado con el asunto de la vida y la muerte dependa de estar vivo para poder revelarlo constituye otro ejemplo metonímicamente representativo de lo histórico, entendido en términos de su carácter insondable y perenne. El contexto del discurso postmoderno vuelve a entender el papel de la poesía como medio cultural que pone de relieve la relevancia ontológica del fenómeno de la Historia en la existencia humana. En cierto sentido al afirmar esto se está confirmando el privilegio intelectual y emotivo que caracteriza el poder vivir en los tiempos postmodernos. Intratextualmente, en cuanto a este poema se refiere, la interacción arbitraria de los signos lingüísticos vuelve a subrayar el efecto totalizador que ejerce lo insondable y nuestra concienciación de su presencia perenne en nuestra existencia humana. En este caso la referencia a “Best Claret”, con su anclaje a los hechos narrados en el poema, se funde con la otra a Alá (por un lado una interjección exclamativa y por otro lado una referencia a fenómenos divino-humanos) y, asimismo, con la referencia al dios Ra en “the Sun God’s face” (Greening 1992, 32). Además, el hecho de que el fenómeno de la Historia constara de una faceta racional -y, por tanto, lo historiográficamente narrable, por un lado, y lo fenomenológicamente experimentable, por otro lado- queda confirmado por cómo Ra recuerda a Isis que su estrategia de traición,<sup>67</sup> entendida en términos racionales (historiografía), también conlleva la inevitabilidad de enfrentarse sentimentalmente con la envergadura de las consecuencias de dicha estrategia (lo histórico como fenómeno enigmático).

El modo en que el discurso poético se caracteriza por la capacidad de retransmitir la esencia de los procesos históricos a diferencia de sus manifestaciones más concretas, tarea de que se encarga la historiografía, se destaca en “A Ballad Re-Creation of a Fifties Incident at Barnes Bridge” de Gavin Ewart, que pertenece al poemario *The Young Pobble’s Guide to His Toes* (1985). Dicha composición trata de reflejar algunas de las características de la vida y la obra de los pintores escoceses Colquhoun y McBride, conocidos como “The Two Roberts”. Los dos compartieron su vida y desarrollaron carreras artísticas muy similares teniendo ambas vinculaciones de

---

<sup>67</sup> Según el relato mítico, Isis utilizó el veneno de una cobra para conocer el nombre de Ra, para así hacer que su hijo Horus heredase los poderes de éste: F. H. Brooksbank, *Legends of Ancient Egypt: Stories of Egyptian Gods and Heroes* (Amsterdam: Fredonia Books, 2001), 41-45.

tipo vanguardista.<sup>68</sup> La ironía y el humor constituyen el modo de registrar una predisposición a detectar dicha capacidad reveladora del arte poético. En este sentido, y de modo metairónico, dicha predisposición sería el equivalente del estado medio ebrio de los dos pintores escoceses invitados a una fiesta de cóctel londinense en los años 50 del siglo pasado. De algún modo, se entiende que dicho estado de ebriedad encierra todo un fenómeno histórico que tiene que ver con las tensiones nacionalistas, en este caso como ejemplo metonímicamente representativo entre escoceses e ingleses, entre la metrópolis y la periferia en términos sociopolíticos.

A diferencia de la historiografía, la poesía se caracteriza por la capacidad de dejar registrado estos fenómenos sociopolíticos expresados con arte. En cuanto a lo que a esta composición se refiere, lo que demuestra de qué modo la poesía enfoca los procesos históricos y sociohistóricos de una manera honda queda ejemplificado en la técnica colorista, vinculada con el color cálido del whisky en vaso del último verso, y su contraste con la antirotundidad de las técnicas difuminadas con acuarela, que en este caso quedan relacionadas con la contaminación atmosférica: “reddein' dust” (Ewart 1991, 218). Lo importante sigue siendo, en términos metaliterarios, la forma en que procesos de imposible concreción sí pueden ser experimentados fenomenológicamente a través de las técnicas impresionistas que maneja el arte poético. Es decir, de modo efrástico, la poesía encierra la capacidad de pintar la Historia.

El poema “To Haydn and Mozart” de Clive Wilmer pertenece a la obra *Of Earthly Paradise* (1992) y lo forman los siguientes versos:

You were both endowed with flair and with, no doubt,  
What is called genius; but I think of you  
Bent over your claviers, two men at work,  
Fending off discord with your fingertips.  
At work you could stay unmoved by what you knew  
Of exploitation or of penury,  
Uncomprehending ignorance and pride,  
Loss, disappointment, pain. You turned from these  
To forms your labour could not warp, because  
You heard in them the possibility  
Of grace, which echoes order in the mind. (Wilmer 1995, 89)

En cuanto a lo puede denominarse la génesis y el proceso de ideas en que se basa esta composición, que quedan vinculados con una visión metaliteraria del propio desarrollo de la creación poética, se establece un contraste entre un modo de concebir el fenómeno

---

<sup>68</sup> Más información al respecto en: Roger Bristow, *The Last Bohemians: The Two Roberts - Colquhoun and MacBryde* (Bristol: Sansom & Co, 2009).

del trabajo en términos de labores físicas que conllevan agotamiento, explotación y sufrimiento, por un lado, y, por otro lado, la labor de la creación artística que, de algún modo, conlleva dolor por el esfuerzo llevado a cabo, una faceta que consiste en, irónicamente, resistir, quedarse afectado por el mundo socioeconómicamente cruel, más allá del espacio del trabajo “simple” de creación, como ocurre con los verbos “[b]ent over” y “[f]ending off” de los versos 3 y 4. Por tanto, el poema plantea la interacción de dos modos de concebir el proceso de esfuerzo que contribuye a la propia Historia, entendiendo que el propio fenómeno en sí consiste en la asimilación de una gama de esfuerzos existenciales, laborales, socioeconómicos y creativos que la componen. A partir del octavo verso el poema parece sugerir que el esfuerzo creativo de la misma voz artística, que se encuentra en vías de plasmar el propio texto de esta composición, hubiera adquirido una capacidad de síntesis, de tal forma que sea capaz de apreciar el hecho de que compromiso, esfuerzo y sufrimiento son características tanto de la labor creativo-artística (Haydn y Mozart) como el mismo esfuerzo físico en sí, asociado con la explotación de lo que suele llamarse las clases obreras, como suele denominarse en términos tradicionalmente discursivos.

Al considerar la exploración del fenómeno de la Historia que se está llevando a cabo en este estudio se vuelve a encontrar aquí con otra oportunidad de enriquecer la visión postmoderna de ese mismo concepto, que no puede desvincularse de una perspectiva fenomenológica del mismo. Es como si una composición poética como ésta de Wilmer encerrara la capacidad de explorar la propia genética de la Historia.

Quizás el mejor modo de concebir “Winchester Diver” de Hilary Davies es en función de cómo el arte poético tenga la capacidad de mitificar la Historia y dejar constancia de cómo los hechos se convierten en fenómenos, los cuales sirven de fuente de inspiración para todas las generaciones mientras configuran lo inconfigurable entendido en términos espirituales, en el sentido más amplio. De este modo la figura de William Walker, el buzo que literalmente salvó del hundimiento la Catedral de Winchester, queda transformada en el genio del lugar, una encrucijada icónica donde queda plasmada la crónica del proceso de salvación de esta obra maestra del Medievo, mientras sus cimientos albergan los tiempos geológicos y, en cierto sentido, bíblicos, ya que el arco de madera que forma parte de las bases de los cimientos de la catedral quedan vinculados con el arca de Noé bíblica. Asimismo, los dos búhos que terminaron sepultados en el cemento que el propio Walker utilizó para reforzar los cimientos llegan a simbolizar cómo la sabiduría, asociada con lo infinito, también ronda este gran

edificio, de modo que su existencia trasciende lo meramente histórico, mientras que, como se indica en los últimos versos, el propio Walker, como si de un Cristo camino al Calvario se tratara, lleva a la iglesia, tanto institucional como histórica, sobre sus hombros: “William Walker in his perfect / Dark shores up God's kingdom / On his back” (Davies 1991, 38). De ese modo, todos los aspectos históricos asociados con el poema tienden a asociarse con fenómenos legendarios y arquetípicos, como es el caso de la asociación de los reyes George y Mary, que asistieron a la misa de acción de gracias tras las obras llevadas a cabo por Walker después de llegar del Mediterráneo,<sup>69</sup> con las leyendas de los pachás y sus esposas en torno al mar de Marmora,<sup>70</sup> al que se alude en el verso 36. En los términos metaliterarios de estas composiciones en la era postmoderna, la referencia en voz directa del encomendado a Walker por las autoridades eclesiásticas que se leen en los versos 32-34 pone sobre los hombros del propio arte poético la responsabilidad de hacer que la propia Historia perdure en términos inspiradores, tal y como la labor noble de Walker inspira a la humanidad. En ese sentido de nuevo la poesía queda vinculada con la historia secreta de la propia Historia.

De manera que la alternativa que presenta aquí es la de hacer concebible el fenómeno de la Historia. No se trata tanto de los fenómenos en sí sino cómo se experimentan éstos.

#### 3.1.4.2. La ontología

No obstante, a partir de la experiencia fenomenológica se ha dado un paso más tratando de buscar una trascendencia ontológica, que estaría relacionada con el sentido de pertenecer a la Historia.

Desde esta misma perspectiva metadiscursiva, la fuerza enigmática que emana del discurso poético se detecta en “Unidentified Aliens, New Mexico, 1947” de John Gohorry, en un sentido ontológico, pues, y mediante un juego de perspectivas que ponen de relieve cómo, con valor paradigmático no necesariamente específico, la

---

<sup>69</sup> Francis Fox, *Sixty-Three Years of Engineering, Scientific and Social Work* (Londres: John Murray, 1924), 145, [http://www.forgottenbooks.com/readbook/Sixty-Three\\_Years\\_of\\_Engineering\\_Scientific\\_and\\_Social\\_Work\\_1000878687#1](http://www.forgottenbooks.com/readbook/Sixty-Three_Years_of_Engineering_Scientific_and_Social_Work_1000878687#1) (visitada el 2 de septiembre de 2015).

<sup>70</sup> El mar de Marmora, también conocido como de Marmara, es un mar interior que une las aguas del mar Negro y las del Egeo. La ciudad de Izmit, en la península de Anatolia (Turquía), da a dicho mar, fue residencia de un pachá y se destaca de ella su bella situación: Joseph Emerson Worcester, *A Geographical Dictionary or Universal Gazetteer, Ancient and Modern*, vol. 1 (Boston: Cummings & Hilliard, 1823), 793, <https://archive.org/details/geographicaldict01worc> (visitada el 2 de septiembre de 2015).

Historia y la representación artística de ésta pueden llegar a no distinguirse entre sí. El poema se centra en el incidente Roswell, que tuvo lugar en dicha localidad el 7 de julio de ese mismo año.<sup>71</sup> Se puede ver al comienzo del poema que se maneja una terminología zoológica y también en los nombres que les dan a los extraterrestres los miembros de la fuerza aérea norteamericana quienes, al mismo tiempo, los vinculan con atributos emocionales humanos (Silver 1993, 81), y es que existen dos tipos de lenguaje: el zoológico-botánico y el material-artificial cuando se menciona “disc-wreckage” o “canvas body-bags”. Cobra especial importancia el primero de ellos ya que la poesía atiende aquí al mundo de la naturaleza para poder existir como discurso, ya que ésta es su razón de ser, y después se mantiene a través de una identidad artística. Es la manera en que sobrevive la poesía. La historia de la poética consiste en existir en función de la oscilación entre arte y naturaleza. La identidad de cualquier elemento no se entiende sin su identidad histórica. Un elemento histórico tiene que existir en función del tiempo, de su perduración en el mismo. Por todo ello, al estar abrazados los dos últimos extraterrestres de los que se habla, habría que relacionarlo con la inevitabilidad de la creatividad. Acaba siendo algo enigmático que la composición apela a la imaginación del lector, metapoéticamente implica que la creatividad siga manteniéndose ya que un texto poético sigue generando creatividad, se encuentra siempre en un estado de continua gestación. Los alienígenas conciben todo lo que tiene que ver con la realidad del entorno de los seres humanos como una especie de película cinematográfica –“he knew how the last reel would end” (Gohorry 1992, 9)- y, asimismo, la vivencia de experimentar dicha clase de entorno.

Lo que la lectura de esta composición pone de relieve es cómo el propio proceso de historización se queda como representable de algún modo. Esto lo consigue a través

---

<sup>71</sup> Se trata de uno de los fenómenos ovni más controvertidos y de los que más publicidad han tenido, no en vano ha generado un gran debate al haber distintas versiones de los hechos. Para los militares norteamericanos, lo que se recogió fueron restos de un globo experimental perteneciente a un programa clasificado llamado “Mogul”, pero para los ufólogos hubo un impacto de una nave extraterrestre, se recuperaron unos cuerpos y los militares los ocultaron. Todo ello ha generado su influencia cultural traduciéndose ésta en artículos, libros, películas, documentales, tebeos, series de televisión, música y videojuegos. La literatura no podía quedar al margen de ello y también ha dado su versión de los hechos, de la que este poema es una de las muestras. Sobre la extensa bibliografía al respecto se puede destacar: Philip J. Corso y William J. Birnes, *The Day After Roswell* (Toronto: Simon & Schuster, 1997); Kevin D. Randle y Donald R. Schmitt, *The Truth about the UFO Crash at Roswell* (Nueva York: Avon, 1991); Jesse Marcel Jr. y Linda Marcel, *The Roswell Legacy* (Nueva Jersey: New Page Books, 2008). Ya en agosto de 2013, la CIA desclasificó unos documentos que reconocían la existencia de la base militar “Área 51” en Nevada, tratándose de un enclave en el que se probaban aviones espía, pero no hay mención alguna a extraterrestres, como sostenían ciertas teorías conspirativas. Noticia aparecida en: <http://www.abc.es/internacional/20130817/abci-eeuu-reconoce-area51-201308171149.html> (visitada el 17 de agosto de 2013).

del modo en que el propio transcurrir de la Historia consiste en la concienciación de cómo cada momento se define en términos de su configuración, una configuración que cae perennemente entre o lo ficticio o lo real.

En función de lo que podría denominarse un discurso poético tradicional, lo narrativo-real y lo trascendental-misterioso se entretujan como dos vertientes discursivas a lo largo de “Opening” de John Greening pudiendo enmarcarlo dentro de una estética propia del realismo mágico, algo de lo que dan fe las dos últimas estrofas:

*It is I  
who hinder the sand  
from choking  
the secret chamber*

*I am for  
the protection  
of the deceased* (Greening 1992, 26)

En este sentido, como indica el uso de la letra cursiva, es como si la presencia de un genio protector, una especie de guardián, se cierne sobre el poema.

Asimismo, las referencias a los engaños y celos profesionales de los arqueólogos y coleccionistas aristócratas a los que se hacen referencia en distintos momentos contribuyesen a destacar el contraste entre el discurso mundano, mezquino y material que,<sup>72</sup> en parte, vertebra la composición y, por otro lado, el discurso inmaterial y cuasi sagrado que, de modo interrelacionado, también lo conforma. A dicho contraste también contribuyen las expresiones forzadas e incluso psicofánticas que aparecen entre paréntesis las cuales, de igual modo, desempeñan la función de destacar cómo, en cuanto al fenómeno de la Historia, lo material y anecdótico, junto con lo espectacular aquí,<sup>73</sup> siempre contribuyen a vertebrar la dimensión casi espiritual que sostiene a la composición. Esta misma doble vertiente se presta a entenderse como una confirmación, desde la perspectiva del discurso postmoderno, de cómo, ontológicamente, dicha interacción de lo cotidiano y lo trascendental resulta inevitable y, por tanto, ontológica.

---

<sup>72</sup> En la segunda estrofa se hace referencia a los habituales saqueos, utilizando como móvil la arqueología. Véase para ello: <http://www.bbc.co.uk/programmes/p003k9gt> (página visitada el 14 de abril de 2009).

<sup>73</sup> “Opening” presenta el momento de la apertura de la tumba como si fuese un espectáculo en el que hay invitados y un número ya preparado, no en vano dicha palabra se puede interpretar aquí con ambas acepciones, como apertura de un objeto pero también como el estreno de un espectáculo, de hecho aparecen varios términos del mundo teatral como “disguised”, “withdrawal”, “cabaret star”, “spectators”, “protagonists”, “double-act”. Sobre el fenómeno del espectáculo en el mundo cultural: Mario Vargas Llosa, *La civilización del espectáculo* (Madrid: Alfaguara, 2012), 33-35 y 200-201; Vilém Flusser, *La filosofía del diseño*, tra. Pablo Marinas (Madrid: Síntesis, 2002), 107.

El formato de la anécdota, aunque de modo algo más impresionista en este caso, vuelve a contribuir a la vertebración de los tres tercetos que componen “A Pocket Collection” de John Greening:

I

Touch these bright bead  
sandals and their pattern  
rolls for ever out of reach.

II

Grasshopper that hopped  
from tomb to top pocket  
to New York Art Dealer.

III

The King's Wishing Cup, found  
to be left in peace.  
too late for him to wish (Greening 1992, 30)

En ese sentido, se pone de relieve en esta breve secuencia el efecto desgarrador del materialismo intelectual que aspira a controlar la grandeza espiritual de la Historia y los artefactos que genera. Dicho proceso podría considerarse irónicamente el equivalente a la profanación de la tumba del faraón. Desde la perspectiva de la auto-ironía propia de los textos literarios postmodernistas permite entender la proyección del propio poema, en términos metaliterarios, como el equivalente del artefacto del cáliz de los deseos. Lo que termina poniéndose de relieve es el deseo de la propia poesía de seguir perpetuándose aunque sea a través de composiciones que narran la aspiración de crear un fenómeno que equivaldría a ese mismo discurso poético en estado puro. Desde la perspectiva de la postmodernidad, y en función de un planteamiento ontológico, este poema postmodernista explora hasta qué punto dicha aspiración tenga sentido en una era, la nuestra, que se caracteriza por la violación de todo lo que podría denominarse sagrado. Asimismo, como ya se ha indicado, el propio discurso postmoderno sigue nutriéndose de distintos enfoques sobre dicha cuestión ontológica. De modo paralelo, se entiende que la profanación de la tumba del faraón ha significado, en términos históricos, la posibilidad de que la figura de que este faraón entre en la Historia. Es

decir, la Historia es el instrumento a través del cual la poesía puede existir históricamente.

“Entertaining Caesar” de Fergus Chadwick está situado cronológicamente tres meses antes del asesinato de César. Lo que enriquece el poema en términos discursivos es el modo en que queda constituido como una configuración precisamente de fragmentos que se identifican en función de su pertenencia a categorías del discurso. Por ejemplo, en la primera estrofa mediante el uso de texto entrecomillado emerge el lenguaje propio de unas memorias personales de un personaje público, como sería el caso del propio Cicerón:

Not liking to refuse his plan  
that we should meet again  
lest he read my absence as fear,  
or 'resistance to the trend  
of events', I let him come. (Chadwick 1993, 33)

Estrictamente, se hace necesario matizar lo que se acaba de comentar ya que sería más adecuado describir el discurso utilizado en la primera estrofa en general como el que queda categorizado como propio de unas memorias personales y, en este sentido, lo entrecomillado alude a un momento en que el estilo más personal y anecdótico queda interrumpido en ese momento por un fragmento espontáneamente insertado que alude a una clase de discurso propio de la retórica política o la historiografía profesional. Por tanto, lo que se puede afirmar es que, irónicamente, la humanización del personaje histórico de Cicerón se logra al ponerse de relieve la alta capacidad de vivir discursivamente en todo momento, por decirlo de alguna forma. En el caso de una figura de su capacidad intelectual, por tanto, lo personal y lo público quedan sintetizados en cada momento. Incluso, en el caso de la estrofa octava, lo que a primera vista queda proyectado como una categoría de discurso altamente personal y anecdótico termina concibiéndose en función de una especie de entrevista (periodismo en ciernes) con un personaje histórico, es decir, con el propio Cicerón. La sutileza estilística que caracteriza esta clase de síntesis discursiva, presente en cada momento del desarrollo del poema, queda subrayada de igual modo en cómo es posible detectar el uso del discurso libre en ciertos momentos de esta misma estrofa, por ejemplo. En este sentido se detecta cómo el propio Cicerón se expresaría de forma impaciente en el momento de dirigirse a su entrevistador, una impaciencia que humaniza y personaliza muy mucho la relación que había mantenido con Julio César: “despite his walk on the shore, his / bath, his emetic pills” (34). Otro ejemplo de la presencia constante de la voz humanizada del

narrador virtual del poema consiste en cómo el participio “billeted” correspondería, en función del discurso libre directo, al tono humorísticamente irónico que el propio Cicerón hubiera utilizado en un momento determinado al dirigirse en una conversación cortés y amena con el mismo César. Asimismo, la naturalidad con la cual Cicerón maneja toda una amplia gama de recursos discursivos, el uso del sintagma “a friend of Rome”, mediante el estilo libremente directo se proyecta en función de otra joya irónica que suelta Cicerón o ante el propio César o ante el ‘entrevistador’ ya mencionado.

Por último, se podría afirmar, en términos metapoéticos, que esta composición también se vertebra ante la síntesis estilística que se logra entre el entramado de fragmentos discursivamente relevantes en todo momento que caracterizan al personaje de Cicerón y la capacidad técnicamente paradigmática de la propia poesía de elaborarse de modo plenamente alusivo a lo largo de un texto en concreto. Por tanto, en términos metapoéticos, esta composición demuestra cómo el propio discurso poético aspira, en términos ontológicos, a tener la misma relevancia, entendida en términos de excelencia, estética y discursiva, que la propia figura de un Cicerón. Al desarrollarse esta clase de composición mediante una voz narradora, en términos metapoéticos y, por tanto, en términos ontológicos, termina percibiéndose en función de cómo proyecta el mismo impacto discursivo, retórico y universalizador que suele ser asociado con el personaje de renombre en cuestión.

Otra composición que versa sobre la esencia de la civilización humana desde una perspectiva ontológica en cuanto a la Historia se refiere es “For the First Dog in Space” de Lavinia Greenlaw, que toma como punto de referencia a la conocida perra Laika.<sup>74</sup> Se emplea el contraste entre lo humano y lo animal para ironizar, al modo de Jonathan Swift, acerca del carácter poco civilizado de la humanidad tal y como se desprende de los comentarios con los que concluye el poema vinculados discursivamente con la tradición consejero-literaria:

As you fall  
in orbit around the earth, remember  
your language. Listen to star dust.  
Trust your fear. (Greenlaw 1993, 52)

La ironía que, de igual modo, caracteriza estos versos hace que el poema se entrecruce con la vertiente satírica de otras composiciones. En este sentido la referencia a

---

<sup>74</sup> Más información sobre su historia en: Chris Dubbs, *Space Dogs: Pioneers of Space Travel* (Lincoln: iUniverse, Inc., 2003), 47-56.

“remember / your language” se genera a través de la fórmula “[mind] your language”, igual que “mind the gap” o “mind the step”. Irónicamente, pues, el aviso consiste en cómo interesa al perro mantenerse como tal para no dejarse influir por los malos y pocos civilizados modos de los seres humanos. Mientras, el no caer en dicho error guarda una relación irónica con la referencia a “fall” al comienzo de los versos citados que, de modo simultáneo, hace referencia a la re-entrada del perro astronauta en la atmósfera de la Tierra, por un lado, y el pecado original de los seres humanos, por otro. Por tanto, el destino del animal se encomienda a fuerzas enfocables desde una perspectiva más esotérica, como indica la referencia a “star dust” que recuerda a la canción “Ziggy Stardust” de David Bowie. Quizás, desde la perspectiva ontológicamente histórica, la ignorancia científica del perro le hace vivir como si su existencia consistiera en caerse perennemente por el espacio, equivalente físico del vacío de su estado de conocimiento en cada momento, mientras que el ser humano vive una existencia marcada por la misma caída por el vacío en cada momento en cuanto a la esencialidad de su identidad y razón de ser.

Por tanto, la base agudamente irónica del poema vuelve a poner de relieve la función del arte poético desde una perspectiva metaliteraria dentro de la propia Historia de los seres humanos, una función que vuelve a destacar cómo el carácter ontológico del destino y el carácter epistemológico de la Historia, junto con la interacción de ambos fenómenos, necesita resaltarse en todo momento. De este modo el proceso de vivir, por un lado, y la concienciación de en qué consiste dicho fenómeno, por otro, quedan registrados como fuente de conocimiento de la humanidad. En este sentido es como si la poesía fuera el discurso historiográfico de la propia Historia.

Por todo ello, no se trata sólo de reflejar el sentido ontológico de una persona en la Historia sino también el de la propia poesía como fenómeno capaz de representar los hechos históricos.

### 3.1.5. Síntesis de los fenómenos público y privado ante la Historia

Este apartado contiene composiciones poéticas en las que las anécdotas y los recuerdos personales quedan vinculados con la trascendencia histórica que puede haber tras ellos.

#### 3.1.5.1. La humanización de la historiografía

Esta relación entre las esferas privada y pública posibilita una crónica histórica en la que se percibe, gracias a la labor de la poesía, una humanización de la Historia difícil de encontrar en los manuales de historiografía.

“The Defenestration of Hillsborough” es una composición de Tom Paulin perteneciente a su poemario *Fivemiletown* (1987) que comienza con la referencia a “with the idea of race” (Paulin 1993, 101), que alude al Anglo-Irish Treaty.<sup>75</sup> Toda esta compleja relación irlandesa con Inglaterra es digna de un cerrajero, sólo alguien así puede resolver la cuestión, de ahí que se cite a Masarykb.<sup>76</sup> Este poema trasciende los hechos históricos para presentar que aquello que queda patente son las reacciones humanas ante los hechos históricos. Hay una melancolía que está presente en sus versos. Todos los detalles acumulan referencias a las negociaciones. La presencia de los Estados Unidos está en el aire, por eso el poema deja constancia en el plano emotivo de lo que sería el equivalente de hechos que tuvieron lugar en el plano histórico-político. Así se puede entender la alusión a Woodrow Wilson,<sup>77</sup> y también la referencia a los libros en el “tea chest”, que da un sabor a la Ilustración norteamericana. La metáfora propia de los norteamericanos está vinculada también con el aprendiz de cerrajero. Se trata de un paralelismo entre la consolidación de la República de los Estados Unidos y el mecanismo complejo de un cerrajero, teniendo en cuenta que la Ilustración y el XVIII se identificaban con mecanismos de relojería, que reflejaba la dificultad para resolver las diferentes cuestiones vitales. Los dos versos finales exponen la dimensión privada y también la pública: “This means we have a choice: / either to jump or get pushed” (101). Se puede entender como un titular de un periódico en el que se hace ver que o admiten la participación en el proceso o aceptan ese salto del final del poema por la presión internacional.

---

<sup>75</sup> Firmado en 1985 en el Hillsborough Castle para solventar los diferentes conflictos en Irlanda del Norte dándole al gobierno irlandés un papel consultivo en las decisiones políticas que se tomaran a partir de entonces, intentando devolver el consenso al respecto. Más información al respecto se puede encontrar en: [http://news.bbc.co.uk/onthisday/hi/dates/stories/november/15/newsid\\_2539000/2539849.stm](http://news.bbc.co.uk/onthisday/hi/dates/stories/november/15/newsid_2539000/2539849.stm) (visitada el 19 de mayo de 2014).

<sup>76</sup> Tomás Masarykb (1850-1937): Político, sociólogo y filósofo, fue el primer presidente de Checoslovaquia, ostentando el cargo en el periodo de 1918-1935. En su juventud, durante breve tiempo, fue aprendiz de cerrajero: Eugene S. Bagger, *Eminent Europeans: Studies in Continental Reality* (1922; Londres: Forgotten Books, 2013), 133, [http://www.forgottenbooks.com/readbook/Eminent\\_Europeans\\_Studies\\_in\\_Continental\\_Reality\\_1000342490#161](http://www.forgottenbooks.com/readbook/Eminent_Europeans_Studies_in_Continental_Reality_1000342490#161) (visitada el 2 de septiembre de 2015).

<sup>77</sup> Woodrow Wilson (1856-1924): 28º Presidente de los Estados Unidos (1913-1921), su abuelo paterno era James Wilson, que había crecido en el poblado rural de Dergelt, a unas dos millas de Strabane (Irlanda del Norte). Allí acabó su aprendizaje como impresor para después emigrar a Filadelfia: Arthur S. Link, “Woodrow Wilson and His Presbyterian Inheritance”, en *Essays in Scotch-Irish History*, ed. Edward Rodney Richey Green (Belfast: The Ulster Historical Foundation, 2005), 3.

Desde la perspectiva postmoderna nos da acceso a lo público histórico y lo íntimo personal.

“Articulating Hungary” de Paul Hyland tiene como una de sus referencias la figura de Imre Nagy,<sup>78</sup> al que los soviéticos utilizaron como aviso para los otros países satélites suyos, de ahí que tardara más de una década en que hubiera un nuevo intento de revolución. En esta composición se encuentra un paralelismo entre los acontecimientos histórico-públicos y los sentimientos humanos. Se entiende que el marido de la mujer que aparece en el poema fue uno de los participantes en el levantamiento de Budapest. En términos metaliterarios, el poema deja constancia de que la sensación de alivio y libertad de expresión que esta mujer experimenta va en paralelo con la exhumación del líder del gobierno prosoviético durante el levantamiento. Por primera vez, ella se siente libre para reivindicar el papel heroico de su marido en el levantamiento. Mientras que emotivamente se puede sentir mucho más libre, incluso elípticamente, el poema plantea que, como mujer, habría sido presa de la memoria de su marido. Como mujer con sentimientos, ella puede reconstruir su vida sentimental. Además, como texto postmoderno, el poema nos ofrece el modelo de la muñeca rusa, es una matrioska discursivamente hablando en la que ella sería la muñeca más grande de todas porque es ahora una mujer liberada. Se puede apreciar también la estética del realismo mágico con la referencia “a pristine casket / a revolution resurrected” (Hyland 1995, 17) haciendo alusión a la potencialidad de todo tipo que ahora se ha liberado en esta mujer. Esa liberación se entiende en función de una ironía histórica. Las referencias en la segunda estrofa hacen alusión a las reliquias del mundo medieval, al “romance”.

---

<sup>78</sup> Imre Nagy (1896-1958): La Unión Soviética lo hizo primer ministro, cargo en el que estuvo entre 1953-1955, y al que volvió en 1956. Dos años más tarde fue detenido por las tropas rusas y ahorcado. Fue enterrado de nuevo en 1989, lo que supone el motivo de arranque del poema. Hay que recordar en este punto que, el tiempo que fue primer ministro, Nagy trató de darle otra cara al socialismo y ése fue el motivo de su destitución. Al año siguiente recupera el cargo a petición popular a raíz de la revolución antisoviética. A partir de ahí, promovió un sistema político multipartidista, el alejamiento de Hungría del Pacto de Varsovia y la solicitud del reconocimiento de su país como neutral, buscando el apoyo de los grandes poderes de las Naciones Unidas, como Estados Unidos y Reino Unido. Todo esto porque Nagy pensaba que el marxismo no debía permanecer estático ni mucho menos ser dogmático ni un monopolio. Su juicio y ejecución sólo se hicieron públicos una vez que ya tuvieron lugar y, mientras el Partido Comunista siguió al frente de Hungría, no permitió la conmemoración de la muerte de Nagy ni que se tuviera acceso a la esquina del cementerio municipal de Budapest donde estaba enterrado. En efecto, fue ya en 1989, en el 31º aniversario de su ejecución, cuando se le volvió a enterrar de una forma más humana, en un acto organizado en parte por opositores al régimen comunista y con asistencia de numerosas personas. Y de aquí parte el poema, con el recuerdo de la exhumación del cuerpo de Nagy, algo que es presenciado por su hija y su nieta. Sobre la biografía de Nagy se puede consultar: Alajos Dornbach, *The Secret Trial of Imre Nagy* (Westport: Praeger, 1994); Peter Unwin, *Voice in the Wilderness: Imre Nagy and the Hungarian Revolution* (Londres: Macdonald, 1991); Karl Benziger, *Imre Nagy, Martyr Of The Nation: Contested History, Legitimacy, and Popular Memory in Hungary* (Lanham: Lexington Books, 2008).

Es el romance de una mujer liberada y ello conlleva la necesidad profunda de entender el concepto de libertad, que va mucho más allá de los acontecimientos políticos, liberándose de ser una viuda vitalicia.

En la era postmoderna, el poema destaca, a la vez, por su dimensión lírico-humana. Por tanto, el poema llega a ser la crónica de la transformación de modos de pensar, es decir, se trata de una transformación profunda.

Aunque con referencia al contexto histórico de la Primera Guerra Mundial, “Canteen Song” de Phoebe Hesketh se muestra en el modo de hacer una crónica del carácter ambiental y emotivo en cuanto a los sentimientos de las personas a diferencia de los acontecimientos público-históricos. La voz del poema desempeña el papel de “presiding genius” (espíritu ambiental). En este caso constituye una presencia de cronista de emociones, estados de ánimo y sentimientos que quedan cargados en el ambiente de la cantina de una estación de ferrocarril de una ciudad durante la Primera Guerra Mundial. Es esta presencia, con su faceta vocal, la que queda sintetizada con los sentimientos de pena, agotamiento, melancolía y pesimismo de las señoras que trabajan en la cantina y que se encuentran día tras día con la presencia de centenares de jóvenes mutilados a raíz de sus experiencias en las trincheras de Europa. Esta síntesis entre la conciencia de la voz que preside y la de una de las trabajadoras, en términos paradigmáticos, queda confirmada con el papel desempeñado por el ritmo de esos versos que, en letra cursiva, constituyen el ritmo del movimiento del tren-hospital, con los heridos y mutilados, y los vuelcos que da el corazón de una de las representantes de estas mujeres. Hay una conexión con una de las mujeres voluntarias que intenta contribuir al alivio de los soldados que sufren:

Here come the Red Cross,  
The stretcher-bearers  
And valiant V.A.D.s,<sup>79</sup>  
Give a thought to the widows  
And children, losers  
And bearers as much as these. (Hesketh 1997, 33)

La actitud con que sintoniza el “presiding genius” es la del aguante con orgullo ante los duros acontecimientos, casi con estilo sermonizante al poner irónicamente énfasis en la viudas y huérfanos que tendrán que enfrentar al futuro. Mientras tanto, la ironía que se

---

<sup>79</sup> Voluntary Aid Detachment: Unidad de personal voluntario que prestó servicios de enfermería sobre todo en las dos guerras mundiales. Más información sobre la labor de estas mujeres en: <http://www.redcross.org.uk/About-us/Who-we-are/Museum-and-archives/Resources-for-researchers/Volunteers-and-personnel-records> (visitada el 15 de agosto de 2015).

destaca en ese sentido es que cualquier mecanismo compensatorio no diluye el horror de la guerra y sus consecuencias con el hecho de que queda subrayado con el contraste entre los soldados manipulados y, por tanto, optimistas y orgullosos que van al frente tal y como se describe en el primer cuarteto, y los que vuelven mutilados y moribundos en el resto del poema. De manera que el escenario de la cantina constituye una encrucijada donde el “presiding genius” puede participar de modo simultáneo en todo tipo de sensaciones, sentimientos y pensamientos, desde el patriotismo exacerbado hasta la desolación emocional, además de la intuición del gran error de la Primera Guerra Mundial en términos histórico-políticos.

Por tanto, el poema estructuralmente constituye un ejemplo de la poesía postmodernista con su síntesis, expresada de modo multifacético, de ideas, sensaciones y sentimientos. Desde la perspectiva postmoderna, y en términos metaliterarios, esta composición, encierra una capacidad de historizar toda una era y, sorprendentemente, de ser el equivalente de libros de Historia enteros, historiográficamente hablando.

En un poema como “Reforma Agraria” de Ian Duhig la estética y la ideología van entreteljadas. Este proceso supone la humanización de la historiografía. El poema, mediante la voz narradora, da acceso a las sensaciones atmosféricas, históricamente hablando, que habrían caracterizado la participación humana en los procesos históricos. Hay que destacar la estética expresionista que se advierte a partir del verso 11:

[T]he light oil of the gun  
like watchmaker's oil, or sunflower oil,  
ran from the Lugers,  
ran from Berettas down into the eyes  
of wounded land-leaguers,  
who closed them knowing  
even then they'd won  
two square metres,  
room for the red rose tree. (Duhig 1991, 48)

Se trata de una estética propia del arte pictórico, que refuerza el modo en el que la atmósfera aplastante de la era de la Guerra Civil Española se proyecta mediante la desolación que se experimenta al leer el texto, una desolación que trasciende cualquier filtración ideológica de esta composición. En ese sentido, el icono del rosal de los últimos versos se proyecta mediante una simbiosis de su pavor político y simbólico, por un lado, y su asociación intercultural con la crucifixión, por otro. Por tanto, el texto se reproduce recitativamente como si se tratara del equivalente de un ejemplo de discurso libre en el plano narrativo. En ese sentido, como se tiene acceso a la intimidad de la

consciencia de una persona a punto de morir en las terribles circunstancias que se describen, los gestos físicos quedan registrados a cámara lenta y de cerca mientras que las voces que gritan quedan alejadas de modo impreciso dado el estado de casi inconsciencia de un condenado a punto de ser ejecutado. En esa misma forma, se puede citar la estética cinematográfica como otro factor que contribuye, junto con la pintura y la narrativa, en señalar cómo este poema, por esos mismos motivos modernistas, llega a constituir una reescritura postmodernista de dicha clase de texto interestético.

En “At Swarkestone” de U. A. Fanthorpe vuelve a ponerse de relieve la capacidad singular de la poesía de plasmar crónicas con base histórica que no guardan relación con hechos e incidentes reales aunque queden contextualizados en esta clase de crónica mediante referencias históricas muy concretas, como en el caso de esta composición que arranca a partir de narrar la llegada de Bonnie Prince Charlie a Swarkestone Bridge.<sup>80</sup> En ese sentido la composición aspira a plasmar una aproximación al estado de ánimo del pretendiente al trono el cual, de un modo inexplicable o casi esotérico, toma la decisión, una mezcla de cálculo estratégico e intuición profética, de abandonar el avance sobre Londres. Se vuelve a subrayar, por tanto, esta intrigante capacidad del discurso poético de entretenerse con los procesos históricos. En este mismo sentido, como queda subrayado en el último verso que indica “[w]ithdrawing into battle, slaughter, song” (Fanthorpe 1995, 38), el propio discurso historiográfico no puede desvincularse de la realidad cruda de la presencia de la muerte a gran escala en la Historia (“slaughter”), la presencia del flujo de la Historia del cual incidentes y hechos acontecen (“battle”) y por último la presencia de la capacidad de la poesía de generar versiones más o menos elaboradas (“song”). Con arreglo a estos tres fenómenos, el discurso postmoderno, es decir, el entorno discursivo dentro del cual estos tres últimos fenómenos pueden situarse, pone de relieve cómo no es posible comprender la Historia sin la exploración de la interacción de estos tres elementos desde múltiples perspectivas. Por último, pues, en términos metadiscursivos la poesía se proyecta tanto históricamente inevitable como históricamente relevante.

“Earthquake, Osaka 1995” de Tobias Hill versa sobre una catástrofe natural que

---

<sup>80</sup> Fue la localidad más al sur a la que llegó Charles Edward Stuart (1720-1788), apodado Bonnie Prince Charlie: Kathleen Spalton y Noeline Bridge, *Royals of England: A Guide for Readers, Travelers, and Genealogists* (Lincoln: iUniverse, 2005), 255. La Charles Edward Stuart Society escenifica anualmente este hecho: <http://www.burtonmail.co.uk/HISTORY-enactment-Swarkestone-Bridge-battle/story-25449889-detail/story.html> (visitada el 9 de diciembre de 2014).

se destaca históricamente por su alto grado de virulencia,<sup>81</sup> permitiendo además acceder a la experiencia misma de lo que habría podido ser esta clase de momento inolvidable, sobre todo para los que padecieron las consecuencias terribles del mismo. En ese sentido, queda registrada, pues, la propia experiencia del desconcierto, confusión y pánico ante la presencia inminente, como por ejemplo en este caso, de una réplica de un terremoto ya producido. Asimismo, visualmente, el poema se vertebra a través de una serie de viñetas cada una de las cuales enmarca una escena muy localizada en cada caso donde se pone de manifiesto los angustiosos intentos por parte de los supervivientes de alimentarse y seguir con vida.<sup>82</sup> Formalmente, en este sentido, el hecho de que se emplee un formato propio de una secuencia de diapositivas, confirma irónicamente la inoperatividad del medio televisivo (que se habría puesto de manifiesto mediante una narración más fluida como si de un video-reportaje se tratara) en dichas circunstancias catastróficas. La última de las viñetas se vincula directamente con el fenómeno del pánico ya mencionado: “It tastes of sour milk. / She fills a cup until meniscus / shivers like clockwork at the brink” (Hill 1996, 18), permitiendo acceder sensorialmente al temblor del menisco de la señora que protagoniza el poema cuya sensación de terror queda fusionada con la inminencia de la réplica del terremoto.

De nuevo, pues, esta composición confirma el papel del arte poético como testigo de la dimensión íntima de los acontecimientos históricos a gran escala los cuales, si no fuera por dicho arte, quedarían engullidos por el discurso de la historiografía.

---

<sup>81</sup> Se toma como referencia histórica el Gran Terremoto de Hanshin, como se le conoce en la zona. Midió entre 6.9 y 7.3 grados en la escala de Richter y tuvo lugar el 17 de enero de 1995. Sólo duró unos segundos, sin ningún tipo de aviso ni de temblor menor previo, y murieron más de 6.400 personas, aparte de los daños materiales que causó. En relación al desarrollo del poema también hay que destacar que, cuando el terremoto ya tuvo lugar, el gobierno japonés rechazó al principio la ayuda extranjera. Las justificaciones que se dieron para ello fueron la barrera lingüística y la ausencia de licencia médica japonesa de los voluntarios de otros países, aunque también estaba en la cabeza de muchos la idea del orgullo nacional. Para ésta y mayores informaciones al respecto: José Miguel Sato y Yoshio Kumagai, “Kobe: ¿Un desastre no anunciado?” *Desastres y Sociedad* 6 (enero-junio 1996), 4-20.

<sup>82</sup> Cabe destacar aquí que una de las excusas que da la protagonista del poema para no ayudar a las otras personas es el dolor que tiene por un golpe que ha recibido en su brazo, sin embargo no encuentra impedimento para beber vino de arroz, algo que enlaza con la idea de la soledad y el aislamiento en la sociedad japonesa. Para ello véase: John F. Schumaker et al., “Loneliness and Life Satisfaction in Japan and Australia”. *The Journal of Psychology: Interdisciplinary and Applied* 127, no. 1 (1993): 65-71; Chikako Ozawa-de Silva, “Too Lonely to Die Alone: Internet Suicide Pacts and Existential Suffering in Japan”. *Culture, Medicine, and Psychiatry* 32, no. 4 (2008): 516-551. Ejemplos en el plano social más cercanos en el tiempo se pueden encontrar en la noticia del éxito que tuvo la apertura de un café “anti-soledad” en Tokio, que permite a los clientes que acuden solos comer acompañados por un muñeco de peluche: <http://cnnespanol.cnn.com/2014/05/18/el-cafe-anti-soledad-de-japon-se-vuelve-viral/> (visitada el 20 de mayo de 2014). Y también la comercialización de muñecas sexuales por parte de la empresa Orient Industry: <http://www.lagaceta.com.ar/nota/603605/tecnologia/nuevas-realistas-munecas-sexuales-japonesas.html> (visitada el 15 de agosto de 2014).

Es la interacción de lo privado-personal, por un lado, y lo público-histórico, por otro, la que forma la base de “The Gas-Mask” de John Levett, una composición que constituye una metáfora extendida, o “conceit”,<sup>83</sup> en cuanto a su configuración total se refiere. Los recuerdos de la niñez de haber jugado con la máscara de gas, “[w]ar issue circa 1939”, siendo la voz narradora un menor de edad de principios de los años 50 que pide permiso a su madre para ponerse la máscara:

She let me put it on. No one would guess  
The skull that filled the rubber snout was mine.  
My voice, sucked down into the past decade  
Through pipes and perished mouldings, sounded wrong,  
Too hollow, other-worldly, too betrayed;  
The noise I'd make if I had not been born. (Levett 1994, 10)

Tiene relevancia la referencia al fenómeno del nacimiento ya que los versos citados exploran el modo en que la vida de cada persona se desarrolla en función de un proceso de nacimiento continuo mientras la madurez va asegurando que la concienciación acerca de ese estado de cosas vaya agudizándose cada vez más.

Desde la perspectiva metapoética se mide la evolución de las dotes imaginativas de la voz de la composición precisamente en términos de cómo la propia concienciación de la presencia metapoética en el arte de componer versos se haga cada vez más presente. En cuando a los versos arriba citados lo que puede interpretarse como una metáfora sobre el feto en el útero materno tiene un paralelismo en las cacofonías lingüísticas que caracterizan los primeros pasos de la voz de un poeta. Esa voz poética vuelve a nacer dentro de otros parámetros que conllevan la necesidad de evitar la mala conducta (“misbehave”) asociada con cómo el adolescente necesita aprender adherirse a las normas sintácticas y métricas del arte poético. El paralelismo con el adolescente también queda subrayado en esa fase del desarrollo del individuo que le sitúa dentro de “a musty nasal cave”, es decir, antes de que la voz pase por una fase que sonase aguda o aflautada, propia de la llegada de la pubertad.

El proceso de maduración, aunque dentro de una etapa todavía marcada por la inmadurez, implica cómo las ilusiones del adolescente provocan la sensación de que la realidad y la imaginación resulten sinónimas:

Anonymous I'd prowl the scullery,  
Visit every room, patrol the stairs,

---

<sup>83</sup> Término literario que encuentra la siguiente definición: “A complex and arresting metaphor, in context usually part of a larger pattern of imagery, which stimulates understanding by combining objects and concepts in unconventional ways”: Alex Preminger y T. V. F. Brogan, eds. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (Princeton: Princeton, U. P., 1993), 231.

Sealed off from mustard-gas and Zyklon-B,  
Dive-bombing beds, napalming rocking chairs.<sup>84</sup> (10)

En cuanto a la vertiente metapoética de la composición, la referencia a “[a]nonymous” señala cómo el exceso de confianza propio de la adolescencia genera una identificación entre el poeta confiado y su supuesta universalidad.

A continuación este *bildungsroman* poético, en forma de “conceit”, explora los recuerdos asociados con la adolescencia plena y la proto-madurez de la realidad adulta:

The mirror in the hallway trapped my shape,  
Half a face, a trunk, two rolling eyes,  
The blind stare of some technocratic ape  
At high-octane liana in the skies.  
It grew too hot. My head stewed in my breath,  
A sapping, unhygienic foetal bath;  
I fought myself and died rehearsing death  
Still strapped inside a face that couldn't laugh. (10)

Como demuestran estos versos, la etapa en cuestión queda representada mediante el experimentalismo de corte surrealista y de una estética naturalista cargada de simbolismo erótico-sexual, de lo grotesco-macabro y lo escatológico. Asimismo, la todavía falta de madurez plena se indica en cómo el último verso citado pone de relieve una falta de capacidad de reírse de sí mismo.

Los últimos cuatro versos hacen que se resalte un uso del lenguaje poético que resulta plenamente autoconsciente en términos metapoéticos:

There comes a time when all pretending stops,  
The door is opened, out you go to play,  
You grab your mask, your bag of acid drops,  
Then run and duck towards the grainy day. (10)

El adulto, llegando a hacerse consciente de lo iluso que resulta ser el concepto de libre albedrío, es lanzado a la carrera vertiginosa de la vida, la cual, como indica el segundo verso citado, se identifica con un patio de recreo para el cual ninguno está preparado y que, teniendo en cuenta una segunda acepción del verbo “play”, consiste en desempeñar muchos papeles, ponerse muchas máscaras a lo largo de cada jornada. Asimismo, el

---

<sup>84</sup> Más allá de otros usos laborales o policíacos, las máscaras de gas se asocian habitualmente como elemento de defensa ante ataques químicos en periodos bélicos, como fue el caso del gas mostaza y de gas clorhídrico en la Primera Guerra Mundial. Se puede ampliar información en: L. F. Haber. *The Poisonous Cloud: Chemical Warfare in the First World War* (Oxford: Oxford U. P., 1986). También es el caso de la amenaza de bombas de gas en la Segunda Guerra Mundial o por los propios alemanes cuando utilizaban el Zyklon B en las cámaras de gas de los campos de exterminio. Con posterioridad, también fueron utilizadas por los soldados norteamericanos durante la defoliación de la selva en Vietnam. Véase al respecto: Jonathan B. Tucker, *War of Nerves: Chemical Warfare from World War I to Al-Qaeda* (Nueva York: Pantheon Books, 2006).

mecanismo de defensa que permite tolerar esta realidad de papeles desempeñados es estar en posesión de un sentido de humor irónico (“your bag of acid drops”).<sup>85</sup> Asimismo, la expresión “[y]ou grab your mask”, siendo “mask” el equivalente de la cara, confirma cómo, a modo de emoticono, el individuo queda asombrado y horrorizado por lo que acontece en la vida cotidiana. Mientras tanto, lo sugerente que resultan ser estos últimos versos queda también subrayado en el paralelismo entre el niño que se agacha y que se cubre la cabeza con la chaqueta para protegerse de la lluvia para salir corriendo para atravesar el patio, por un lado, y, por otro lado, el modo en que el adulto urbano hace lo mismo en su vida en la calle. Asimismo, semánticamente, queda subrayado el término “duck”,<sup>86</sup> el cual, irónicamente, hace que se fundan lo juvenil y lo maduro dado la acepción de dicha palabra en la expresión “to be out for a duck” perteneciente al corpus léxico propio del deporte del cricket.

La última señal de sutileza sociolingüística que caracteriza estos últimos versos se detecta en el uso de la palabra “grainy”, la cual constituye gramaticalmente un ejemplo de *blend*, o término compuesto, ya que sintetiza la presencia del término “[r]ainy”, que alude a la dimensión melancólica de la vida adulta, y el propio término “grainy” que, en una de sus acepciones alude a la superficie granulada,<sup>87</sup> de una fotografía antigua en este caso. Desde esta misma perspectiva melancólica, pues, la vida va percibiéndose en términos de una foto antigua que va sucediéndose a sí misma en todo momento. Es decir, la vida va deslizándose ante nuestros propios ojos. Dicho así, cada momento se hace histórico, por eso esta composición constituye una exploración fascinante de cómo la vida es siempre Historia.

En estos poemas, por tanto, la función de la poesía es hacer una crónica de las transformaciones imperceptibles de la Historia que afectan a los seres humanos de modo profundo, derivadas a su vez de transformaciones sociohistóricas.

### 3.1.5.2. Metahistoria

---

<sup>85</sup> Los “acid drops” son un tipo de caramelo que se puede encontrar en <http://www.oldestsweetshop.co.uk/> (visitada el 19 de abril de 2015), que presume de ser la tienda más antigua del mundo vendiendo dulces, de manera ininterrumpida desde 1827.

<sup>86</sup> Es un término que también tiene implicación bélica ya que es el nombre coloquial que se le dio al DUKW, un vehículo anfibia de seis ruedas utilizado por el ejército norteamericano en la Segunda Guerra Mundial: Chris Bishop, *The Encyclopedia of Weapons of World War II* (Nueva York: Friedman Fairfax, 1998), 67-68.

<sup>87</sup> “grainy, adj.”. *OED Online*. Marzo 2015. Oxford University Press. <http://0-www.oed.com.fama.us.es/view/Entry/80528?redirectedFrom=grainy> (visitada el 19 de abril de 2015).

En este apartado, merecen mención aparte aquellas composiciones poéticas que esa relación entre los fenómenos público y privado busca, además, una reflexión transhistórica.

Dentro, por tanto, de esta categoría de composiciones con base histórica que se ha identificado en función de la síntesis de los fenómenos de lo público y lo privado, puede insertarse “The Wall (Obligatory)” de Ken Smith, si se tiene en cuenta cómo el título constituye una alusión intertextual al poema antológico de Robert Frost que lleva por título “Mending Wall”, perteneciente a su obra *North of Boston* (1914). Ya que se puede afirmar que la composición de Frost queda caracterizada, en parte, por una vertiente didáctica, lo mismo se podría decir de “The Wall (Obligatory)”, sobre todo porque en ambos casos la lección que resulta imprescindible aprender sería aplicable a la humanidad en general y, por tanto, hace que la interacción de lo privado y lo público quede contextualizada dentro de un marco metahistórico.<sup>88</sup> Fundamentalmente, en términos metahistóricos, la moraleja de esta composición tiene que ver con la lección que deben aprender los seres humanos acerca de cómo lo humano y lo históricamente universal no entienden ni de política, ni de ideologías, ni de sistemas de creencias, ni de razas. El propio título de la composición, teniendo en cuenta su elemento parentético, adquiere un valor didáctico en este mismo sentido, una vez realizada la lectura del cuerpo del texto, que discurre acerca de las sensaciones generadas en la voz del poema, que parece pertenecer a alguien que se encuentra muy cerca del Muro de Berlín en el lado occidental de la ciudad a altas horas de la noche. Por tanto, es el valor irónico a la referencia a “Obligatory” el que queda destacado. En función de la tendencia prosoviética de manipular la Historia discursivamente en cada momento, dicho adjetivo recuerda cómo los jóvenes del Berlín oriental habrían adquirido la obligación de asimilar el fenómeno de la construcción del Telón de Acero en general como un triunfo del sistema soviético comunista. De modo más sutil, la ironía, de igual modo, resulta aplicable a la ideología occidentalista que presupone (y, por tanto, tiene que ver con la obligatoriedad, aunque en términos más ontológicos) que el autoritarismo identificable con lo euro-orientalista resulta ser criticable. Al final, la lección sí ontológica en términos universales que es imprescindible aprender es que las emociones y los sentimientos no entienden de fronteras:

---

<sup>88</sup> Ken Smith se encontraba en Berlín en 1990 escribiendo un libro en el que recogía las impresiones de ciudadanos alemanes a ambos lados del Muro por medio de entrevistas y retratos, trabajo que cristalizó en *Berlin: Coming in from the Cold* (Londres: Hamish Hamilton, 1990).

And everywhere it seems a night bird  
fills the dark with long pulses of his song.  
He doesn't care to be one side or the other.  
His song is all of him.

I understand where this late night music  
of a sad piano is coming from.  
I understand where that long  
leashed baying of manhounds is coming from.

But I don't understand where the nightingale  
in these long pulls of music through himself  
and the buildings and the trees  
or from which side of anywhere he is singing. (Smith 1990, 58-59)

Como una posible alusión indirecta a la canción popular inglesa "A Nightingale Sang in Berkeley Square" (1939), hecha famosa a través de la voz de Vera Lynn durante la Segunda Guerra Mundial,<sup>89</sup> las consideraciones ontológicas que se derivan de las palabras del poema se van generando mediante manifestaciones vocales y contextuales con valor epistemológico. Lo dicho anteriormente se pone de manifiesto en cómo elementos concretos adquieren la capacidad de generar sentimientos difusos. En este sentido, el citado "night bird" asume la función del ruiseñor del conocido poema de Keats "Ode to a Nightingale" (1819) y su presencia, que trasciende las circunstancias concretas y locales, y que constituye una alusión a la capacidad de la belleza de aleccionar a la humanidad acerca de su lugar insignificante dentro del esquema de la Historia en su totalidad. El ruiseñor de Keats representa esa presencia y esa capacidad:

Thou wast not born for death, immortal Bird!  
No hungry generations thread thee down;  
The voice I hear this passing night was heard  
In ancient days by emperor and clown (Keats 1994, 232)

En este mismo sentido universalizador, el ruiseñor del poema de Smith señala cómo las miserias espirituales de los seres humanos durante la Guerra Fría podrían superarse de igual modo mediante lo aprendido del pájaro icónico en cuestión. Ahí tiene su origen la capacidad de la voz del poema de averiguar de qué sector de Berlín emana el *bel canto* de este ruiseñor. Esta belleza actúa como contrapunto a la estética elegiaca (véase el ejemplo de la falacia patética en "sad piano") que se pone de manifiesto a través del estado de ánimo melancólico de esa misma voz, algo que queda reforzado a través de otra alusión indirecta a, como indica la frase "all of him" citada en la primera de las tres

---

<sup>89</sup> Se ha insertado en el primer apéndice una ficha de cada una de las canciones aquí aludidas. Ésta en concreto se encuentra en: Apéndice A, A.2.

estrofas aludidas, la clase de canción lírico-melancólica de amor ejemplificada en “All of Me” (1931),<sup>90</sup> famosa por la cantante Ruth Etting. Otro vínculo indirecto a esta clase de texto melancólico-lírico, e incluso elegíaco, podría establecerse con el poema “The Voice” de Thomas Hardy, perteneciente a su obra *Satires of Circumstance* (1914). Al mismo tiempo, se hace sugerente una alusión indirecta a la canción de tipo patriótico perteneciente a la época de la Primera Guerra Mundial “All of Him Back”,<sup>91</sup> lo cual contribuye a subrayar cómo la violencia y el odio asociados con el fenómeno de la guerra, y en este caso de la Guerra Fría, se vuelven a poner de manifiesto en este poema en función de la presencia transhistórica de dicha negatividad. También adquiere relevancia el adverbio “long” dentro de la frase “long / leashed baying of manhounds”. La concreción específica de dicho fenómeno se advierte en la referencia a cómo la voz del poema escucha los ladridos de los perros de los soldados del lado oriental del Muro en el momento del cambio de guardia. Asimismo, la referencia a “two-stroke”, entendida en función del desarrollo de la industria de la motocicleta, recuerda cómo el equipamiento de las fuerzas del bloque soviético no habría sido tan moderno como en el caso de las fuerzas del bloque de la zona de occidente. Sigue esta misma línea la referencia a las motos de la marca Harley Davidson,<sup>92</sup> que pone de relieve otro de los muchos momentos relacionados con la nostalgia por la época de la Segunda Guerra Mundial en los años 50 y que forman parte de la configuración estético-sociocultural de

---

<sup>90</sup> Apéndice A, A.3.

<sup>91</sup> La letra y la partitura de esta canción se puede seguir en la página web de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos: <http://www.loc.gov/item/2007499445/> (visitada el 18 de febrero de 2015).

<sup>92</sup> La famosa compañía de motocicletas Harley Davidson firmó un contrato de exclusividad con el ejército norteamericano para surtir a éste durante la Segunda Guerra Mundial. Una vez acabado este conflicto bélico, gran parte del excedente de producción se le vendió por un precio simbólico a los soldados que habían regresado de Europa. Más información al respecto en: Bill Jackson, “Harley-Davidson and the U.S. Military”, en [http://www.harley-davidson.com/content/dam/h-d/documents/communities/veterans-military/military-history/H-D\\_History\\_H-D\\_And\\_The\\_Military.pdf](http://www.harley-davidson.com/content/dam/h-d/documents/communities/veterans-military/military-history/H-D_History_H-D_And_The_Military.pdf) (visitada el 19 de febrero de 2015). Es el momento en el que algunos excombatientes encuentran en este medio de locomoción un sustituto a los sentimientos de camaradería, excitación, peligro y velocidad que conocieron durante la guerra, lo que da paso a la creación de clubs, grupos o pandillas de motociclistas en busca de diversión, evasión y libertad y que, como señal de orgullo, afirmación, rebeldía y descontento, exhiben símbolos del derrotado ejército alemán como cruces de hierro o águilas imperiales. Todo ello queda bien ilustrado en: Bruce Findling, “Motorcycle Club Detroit”. *The Normal* 1 (2011): 339-370. Una versión sobre estos grupos ya en el plano delictivo se encuentra en la película protagonizada por Marlon Brando *The Wild One* (1953) de László Benedek. Tanto Marlon Brando (1924-2004) como James Dean (1931-1955) fueron las dos principales referencias de la estética de la subcultura de los *greasers*, dentro de la cual se encuentran las botas de trabajo o de motociclista y las chamarretas de cuero (normalmente negro) popularizadas por los pilotos que participaron en la Segunda Guerra Mundial, ya que las carreras de coches o motocicletas se encuentran entre sus actividades frecuentes: Jerome R. Adams, *Greasers and Gringos: The Historical Roots of Anglo-Hispanic Prejudice* (Jefferson: McFarland & Company, 2006), 1. En el aspecto musical, ambas subculturas eran seguidoras, entre otras, de la música rockabilly: Lisa Jo Sagolla, *Rock 'n' Roll Dances of the 1950s* (Santa Bárbara: ABC-CLIO, 2011), 102. Y una de las más importantes influencias del rockabilly era el boogie-woogie: Jacqueline Edmonson, ed., *Music in American Life* (Santa Bárbara: ABC-CLIO, 2013), 991-992.

este poema. Sirva como otro ejemplo de ello “*the beaten in the lobby / of the crestfallen*” que recuerda a los versos de Allen Ginsberg. También es el caso de la referencia a “bamboozle” que, casi con certeza, alude a la canción hecha famosa por Dean Martin,<sup>93</sup> a partir del año 1957, y que, a la vez, termina enlazándose con la referencia a “boogie” de la misma sexta estrofa:

Somewhere there's a piano playing boogie,  
and on this side a late night argument  
strung out with booze and bamboozle  
till the word gets lost in the many

qualifications of itself, and it all ends  
in tears. (58)

Teniendo en cuenta la riqueza de implicaciones generada por el conjunto de alusiones que sostiene este texto, parece históricamente lógico que la voz del poema pertenece a una persona que se encuentra muy cerca del Muro en los años 60, quizás en fecha cercana al ya histórico discurso de John F. Kennedy.<sup>94</sup>

Al final, en estos términos metahistóricos ya mencionados, es como si esta composición contuviera una especie de moraleja que se deriva de la necesidad de no quedarse embelesado por los aspectos nostálgicos que generan los discursos relacionados con la Historia, sino de considerar cómo esa misma nostalgia puede y debe relativizarse en cuanto a los peligros que encierra la marcha inexorable de la Historia, sin olvidar la inevitabilidad y naturalidad del placer secreto que, en términos discursivos de corte sentimental, conlleva el disfrute de lo nostálgico.

La nostalgia, que no puede desvincularse del deje ambiental del poema, vuelve a desempeñar un papel a destacar en la composición mediante la referencia a “*over there*” en la tercera estrofa (y por segunda vez en la séptima estrofa), título de una canción propagandista,<sup>95</sup> la cual contribuye al mosaico alusivo que hace que se interrelacionen la Guerra Fría con la Segunda Guerra Mundial y, asimismo, con la Primera Guerra Mundial:

---

<sup>93</sup> Apéndice A, A.4.

<sup>94</sup> El Muro de Berlín se construyó en 1961 y el famoso discurso de Kennedy, que acaba en alemán con la oración “*Ich bin ein Berliner*”, tuvo lugar en el Berlín occidental, en el balcón del edificio del ayuntamiento, con motivo del decimoquinto aniversario del bloqueo de Berlín decretado por la Unión Soviética, el 26 de junio de 1963. El discurso se puede seguir en:

<https://www.youtube.com/watch?v=56V6r2dpYH8> (visitada el 31 de marzo de 2012).

<sup>95</sup> “*Over There*” (1917) es una canción popular dirigida a los jóvenes norteamericanos animándoles a alistarse al ejército y que se utilizó en las dos guerras mundiales, algo que tuvo su eco en el cine en la película *Yankee Doodle Dandy* (1942) de Michael Curtiz, donde también está presente. Véase: Apéndice A, A.5.

There, here is *over there*, and their maps  
of where we are are coloured white,  
as ours are of them. No one  
over there can fall in love over here.

Here the street ends and there's wall,  
and on the other side the same street:  
tramtracks, kerbstones, streetlights  
coming on, pedestrians about their business. (58)

En los dos últimos versos citados, el sintagma “streetlights / coming on” parece aludir, indirectamente, a la conocida frase “The lamps are going out all over Europe”.<sup>96</sup> Aquí la nostalgia choca frontalmente con los efectos reales de las divisiones político-ideológicas entre sectores de la humanidad. De ahí la relevancia de la alusión a “wall”, sin artículo determinado, como un modo de aludir a la tendencia humana de generar discordia como un fenómeno histórico adquiriendo, por tanto, un valor casi mítico.<sup>97</sup> Es en este sentido cómo se debe concebir el fenómeno del canto del ruiseñor que trasciende toda clase de frontera.

Por tanto, como queda subrayado en la siguiente estrofa, la quinta, los orígenes de los fenómenos de la discordia, por un lado, y el idealismo, por otro, no pueden determinarse:

They do not wave or look back. It is  
as if we were each others' ghosts. Either side  
history comes with a wall round it.  
We are each other's terra incognita. (58)

Como “terra incognita”, la Historia, donde tiene sus raíces las motivaciones de los seres humanos, sigue caracterizándose por su esencia insondable.

---

<sup>96</sup> “The lamps are going out all over Europe, we shall not see them lit again in our life-time”, fueron las palabras que Edward Grey (1862-1933), ministro de asuntos exteriores, le dirigió a su amigo John Alfred Spender (1862-1942), editor de la *Westminster Gazette*, los primeros días de agosto de 1914, en vísperas del comienzo de la Gran Guerra, algo de lo que dejan constancia ambos, Grey en sus memorias *Twenty-Five Years 1892-1916* (1925) y Spender en *Life, Journalism and Politics* (1927).

<sup>97</sup> La omisión, por motivos gramaticales, del artículo determinado hace recordar ese mismo modo de presentar el sustantivo en la escena maravillosamente cómica de los ensayos de los mecánicos plebeyos, liderados por Bottom en el último acto de *A Midsummer Night's Dream* de Shakespeare. Como indica la referencia a “chink” en la primera escena de dicho acto, el concepto de muro puede manifestarse de modo burlesco y, por tanto, terminar contrarrestando el valor negativo del fenómeno de la división y la discordia. Lo mismo podría decirse del uso en que el término “somewhere” parece aludir a la canción de amor hecha famosa en el musical *West Side Story* (1961), inspirado a su vez en otra obra de Shakespeare, ya que es la fuerza del amor la que termina ironizando la dimensión negativa del fenómeno del muro. Es decir, el amor está en todas partes. Véase: Apéndice A, A.6. Asimismo, teniendo en cuenta la universalidad del cine, el término “somewhere” recuerda a la muy conocida canción del musical *The Wizard of Oz* (1939) “Somewhere Over the Rainbow”, en la voz de Judy Garland donde, en la última estrofa, se alude a unos pájaros como parte de ese mundo mejor que la protagonista espera alcanzar, como aparece de la misma forma un ruiseñor en este poema de Smith. En este sentido, esta esperanza adquiere un valor positivamente transhistórico. Véase: Apéndice A, A.7.

Al insertar esta composición de Smith dentro de la subcategoría denominada poemas metahistóricos, vuelve a subrayarse la función insólita del arte poético como instrumento sociocultural que recuerda a la humanidad que los efectos de este fenómeno de lo insondable da lugar a las consecuencias reales ya mencionadas en el sentido de poder experimentarse sentimental e intelectualmente. Por lo mismo, llega a tener tanto valor transhistórico el paralelismo entre este poema y la composición de Robert Frost “Mending Wall” a la que ya se ha hecho alusión, la cual, enigmáticamente en cuanto al poema de Smith se refiere, se compone a comienzos de la Primera Guerra Mundial.

Hay poemas que pudieran asignarse a una categoría que admite la interacción de lo público y lo privado, mientras que la dimensión pública queda relacionada con la trascendencia de lo histórico. Es el caso de “1944” de Sylvia Kantaris que pone de relieve el horror de la guerra como un fenómeno que, en términos transhistóricos, no deja de ser inherente a la propia identidad humana. En este mismo sentido, los primeros versos del poema, en términos del debate entre lo natural y lo adquirido, ponen de relieve, desde una perspectiva irónica y, por tanto, emotiva, cómo los niños, de modo instintivo conciben el salvajismo inherente al lenguaje, siendo el escenario narrado un lugar en las afueras de una aldea inglesa de la Segunda Guerra Mundial, donde un avión de combate de la Luftwaffe ha sido derribado y los niños de la aldea campas a sus anchas alrededor de él:

When we heard that a fighter-plane had crashed  
in Ash Wood we could hardly wait till school was out.  
'Little jackals,' one of the spectators called us.  
We guessed a jackal was a kind of werewolf  
and bared our baby-teeth to try it out. (Kantaris 1989, 101)

Mientras tanto, el resto de la primera estrofa ofrece más detalles cruentos y macabros de las consecuencias del derribo:

The area was cordoned off but we crept close  
behind a wall and squinted through a crack,  
and Peter said he saw a bloody finger.  
John said he saw brains and I swore blind  
I saw a blue eye staring through the wreckage.  
Janet saw a leg in a flying-boot. (101)

Resulta relevante que las referencias anatómicas, puestas en boca del narrador cuando niño, se expresan como estilo directo libre. Dicho así, mediante ironía, el compuesto “a flying-boot” dentro del sintagma “a leg in a flying-boot” se tiñe del discurso propio de los cuentos infantiles. Dicha expresión, de modo igualmente irónico, pone de relieve cómo la inocencia también tiene un valor transhistórico.

Teniendo en cuenta lo que se acaba de afirmar, y desde una perspectiva ontológicamente postmoderna, queda subrayado cómo los seres humanos resultan ser insignificantes dentro de la inmensidad de la Historia, ya que no nos damos cuenta de hasta qué punto no somos responsables ni entendemos nuestro propio estado natural. Este hecho queda subrayado en los últimos versos, donde se narra cómo los niños del pueblo, prohibida su entrada en las sesiones de películas no aptas, miran a través de las grietas en las paredes de la sala improvisada del cine del pueblo:

But when they showed a horror film they wouldn't  
let us in. We were too young to be exposed  
to close-ups of the war or Frankenstein,  
except in bits and pieces, one eye at a time  
glued to rust-hole in the corrugated iron. (101)

Una vez más, la ironía, con base lingüística, pone de relieve la presencia subliminal del discurso doméstico-didáctico, asociado con la educación de los niños, en expresiones como “bits and pieces” y “one eye at a time”. Esta última expresión se nutre de un contraste irónico con “one [sweet] at a time”, expresión que se utiliza para que los niños aprendan a hacer las cosas de manera pausada y ordenada.

Es de destacar también el resto de la recién citada estrofa:

After that, Saturday was pictures day,  
as usual, at the village hut. We yawned  
through censored newsreels, crunching Victory Vs,  
and spurred our front bench through the tomahawks,  
spitting bullets loudly with our fingers,  
bravely plucking arrows from our guts. (101)

Donde se comprueba, como a lo largo de todo el poema, la interacción de lo lúdico y lo bélico.

Es como si el poema aludiera de algún modo a la idea expresada en el conocido poema de Keats “Ode on a Grecian Urn”, de cómo los seres humanos se ven obligados a conformarse con que seamos precisamente seres humanos, con cómo nos basta dejar constancia de las grandes cuestiones pero sin poseer la capacidad de resolverlas. Asimismo, como ya se ha expresado en el poema con arreglo a la síntesis de lo lúdico y lo cruento en el interior de los seres humanos, lo que se pone de relieve, desde una perspectiva postmoderna, es el modo en que el determinismo hace que dicha síntesis inquietante queda enraizada cada vez más en la psique de cada ser humano. En este mismo sentido esta composición podría tener cabida en la categoría en la que se encuentran aquellos poemas que giran alrededor de concepto de metahistoria y el fenómeno del destino.

Al considerar “Royal Family Doulton” de Kathleen Jamie en términos técnicos y temáticos, en este último caso con arreglo al discurso social, se podría contemplar su inclusión en la categoría ya establecida en este estudio que pone énfasis en lo metahistórico. En este sentido, se podría establecer un paralelismo entre, por un lado, la lucha constante de la protagonista por poder vivir una vida tranquila, sin estrés, caracterizada por su interacción con el concepto de una familia tradicional razonablemente acomodada:

One day I smothered them

in bubble-wrap, like a mother  
I read of who smothered her kids  
for fear of the Bomb,  
took them back to the safety  
of my parents' built-in wardrobe,

in case they got smashed,  
little arms and bonnets, parasols  
and scattered baskets. One day, I said  
I'll have a calm house, a home  
suitable for idols; but it hasn't happened yet. (Jamie 1995, 18-19)

Un sueño que se le escapa a dicha protagonista.

Por otro lado, la técnica empleada basada en el solapamiento de capas temporales a lo largo de la composición pone de relieve su dimensión metahistórica ya que la propia Historia, por definición, nunca puede quedar estática.

Las distintas facetas históricas se entrecruzan en función de la técnica de fundidos encadenados cinematográficos, un factor técnico que se menciona de nuevo en otros poemas. Al mismo tiempo, las referencias ocasionales a las figuras decorativas o bibelots, pertenecientes a la casa de porcelana Royal Doulton,<sup>98</sup> funcionan como un punto de referencia sociocultural que atraviesa la historia de la familia que la protagonista concibe en parte imaginativamente:

Figurines in mufflers, *Top o' the hill*,  
*Katherine*, ermine, *Demure's* eyes  
lowered in a poke bonnet; I remember  
your petticoats, flower baskets,  
the delicacy of gloves. (18)

Aunque, de igual modo, también en términos reales a través de sus recuerdos de familia.

---

<sup>98</sup> Los nombres “Top o’ the hill”, “Katherine” y “Demure” corresponden a tres tipos de figuras de porcelana que representan a jóvenes que llevan coloridos vestidos. Se encuentran ejemplos de ellos en el catálogo de la página web de la citada empresa: <http://www.royaldoulton.co.uk/> (visitada el 3 de noviembre de 2014).

Asimismo, la fantasía generada por la imaginación de la protagonista cuando niña trasciende la pobreza del entorno doméstico-social en que vivía a principios de los años 60, siendo esas condiciones una constante familiar que enlaza con la época de la Segunda Guerra Mundial:

Not my Nana scrubbing floors, her fine mantle  
a gas-light's; the shared lavvy, my hand  
in her rough fist past the blacked-out  
stair-head window no one bothered  
to scrape clean, to welcome a dull sun

twenty years since the bombs. (18)

Donde la figura de su abuela tiene protagonismo.

Y, como prueba de la indiferencia que caracteriza la actitud de las clases pudientes hacia las clases desfavorecidas a lo largo de la Historia, se hace referencia a los bibelots ya mencionados como protagonistas de ésta, coincidente con otra referencia a cómo la casa destartalada e insalubre de la abuela queda destinada a ser derribada:

The Doultons' heart-shaped faces  
gazed at summer Downs, sparkly ballrooms.  
Seized in coy pirouettes, little victims  
of enchantment, the tenement was condemned. (18)

De nuevo, sin embargo, los bibelots seguirán actuando como un punto de referencia esencial en la vida de la protagonista.

Dicha esencialidad tiene que ver con cómo, en términos metaliterarios, estas figuras decorativas representan la capacidad de imaginación de la voz narradora implícita dentro de esta composición. Por otro lado, resulta determinante considerar cómo, en realidad, la esencialidad del texto se basa en la interacción de la protagonista contemporánea y el icono de los bibelots. Dicho así, los procesos imaginativos nunca pueden volverse estáticos. De igual modo, los bibelots, a pesar de su belleza estética, no pueden desligarse de la realidad histórica:

Handed down. On the mattresses  
of my various floors I saw you trip  
along lanes, hold tiny parasols against  
the glare of naked bulbs, peek behind  
fans in a house

where shaven-haired women  
slept in the same bed,  
and Jim greased guns for burial  
in a revolutionary field. (18)

Aquí la pobreza se define en función de cómo la protagonista habría pasado periodos de su vida obligada, por la estrechez económica experimentada por su familia, a dormir en colchones sobre el suelo. Mientras tanto, el encadenamiento de fundidos pone de relieve la transformación de las figuras femeninas realizadas en porcelana en mujeres pobres con las cabezas rapadas obligadas a compartir la cama, un escenario decimonónico que queda vinculado con la lucha de clases y los procesos revolucionarios relacionados con el proletariado y su lucha histórica.

En otro fundido, el momento de envolver las figuras en film alveolar, en uno de los múltiples momentos de hacer mudanza en la vida de la protagonista, queda fusionado con el recuerdo, supuestamente formando parte del contenido de un reportaje de prensa leído por la protagonista, de cómo una mujer mentalmente desequilibrada asfixia a sus hijitos ante el miedo de que fueran a quedar víctimas de la caída de una bomba atómica:

One day I smothered them  
in bubble-wrap, like a mother  
I read of who smothered her kids  
for fear of the Bomb,  
took them back to the safety  
of my parents' built-in wardrobe,  
  
in case they got smashed,  
little arms and bonnets, parasols  
and scattered baskets. (18-19)

En este caso, el hacinamiento humano relacionado con la pobreza que se cierne sobre la familia de la protagonista a lo largo de la Historia queda subrayado en la referencia irónica a la ambigüedad relacionada con el sintagma “built-in wardrobe”. Dicha ambigüedad se basa en cómo dicho sintagma pudiera referirse al tamaño reducido la vivienda de la familia en los años 60, por un lado, y, por otro, al hecho de que los armarios empotrados llegaran a ser un signo material de la modernidad en dicha década, consistiendo la ironía en cómo la familia de la protagonista nunca habría podido disfrutar del nuevo materialismo propio de dicha década.

A fin de cuentas, los bibelots, desde una perspectiva metahistórica, constituyen una alusión a la imposibilidad de concebir en qué consiste la esencialidad de lo histórico:

My ladies of the dark oak dresser  
I reached for you above the pewter  
teapots ribbed like cockles, snaps

taken with the first family Kodak  
six months ago when we were wee. (18)

Mientras tanto, la ironía más aguda, en cuanto a la naturaleza enigmática del paso del tiempo como fenómeno histórico que define el propio concepto de la Historia, queda subrayada por la función irónica que encierra el adjetivo de origen escocés “wee”. Su uso pone de relieve la insignificancia y la pequeñez de los seres humanos dentro del gran esquema de la Historia universal. Es decir, cada ser humano no es más que un bibelot insignificante. Como ya se ha indicado en otros momentos de este estudio, lo metahistórico termina vinculándose con el fenómeno del destino.

Otra composición en la que se mide la Historia en términos de la perduración de los sentimientos, haciendo que la sensibilidad sea la piedra de toque para situar a los seres humanos dentro del gran esquema de la Historia, es el poema “Oboth” de Gillian Allnutt. En concreto, la voz del poema parece pertenecer a una figura masculina ya difunta y cuyas acciones se entienden en función de un código arquetípico que hace que la razón de ser de su vida y el amor humano que ha tenido la fortuna de disfrutar hayan podido coincidir felizmente. El personaje en cuestión es Oboth, cuyo nombre,<sup>99</sup> en términos analógicos, queda relacionado con la hazaña del Éxodo bíblico del pueblo judío.<sup>100</sup> En este mismo sentido resulta ser metonímicamente representativo de la identificación de la vida de las personas con la propia razón de ser de sus vidas, un fenómeno que no da lugar a explicaciones racionales y lógicas. La suerte de Oboth,<sup>101</sup> incluso en condiciones invernales extremas, parece vincularse con el establecimiento o, mejor dicho, con la fundación de un lugar sagrado o antropológicamente mítico que consiste en crear un claro en un denso bosque mediante la tala de árboles a gran escala:

We'd sawn together and our lives were long.  
It is quite hard to explain how, with each pine,  
we'd come to it and known.  
The first and last and inner ring.

---

<sup>99</sup> En este poema, como ocurre con otros más en el presente estudio, la etimología presenta un papel destacado. En ese sentido, vienen a la mente las palabras que Geoffrey Hill comentó en 1981 en una entrevista que le hicieron afirmando: “[I]n handling the English language the poet makes an act of recognition that etymology is history. The history of the creation and the debasement of words”: John Haffenden, *Viewpoints* (Londres: Faber and Faber, 1981), 88.

<sup>100</sup> “Oboth”: Uno de los lugares en los que acamparon los israelitas durante su éxodo: Núm. 33:43. Etimológicamente, significa “odres” (“water-skins”): William H. Sanford, comp., *The Messianic Aleph Tav Scriptures* (British Columbia: CCB Publishing, 2014), 149.

<sup>101</sup> Este poema forma, junto con otros, un bloque de composiciones en las que los protagonistas son personajes inventados que se encuentra en un limbo donde cuentan cuál fue su última reencarnación antes de pasar a la siguiente. En el caso concreto de Oboth, la propia Gillian Allnutt informa en unas notas al final de su poemario que se trata de un miembro de una tribu imaginaria que habita en los bosques de Siberia (1994, 63-64).

How Irith, axe in hand, had quickly cut the tree  
and how, because he was a kind man,  
Irith came to cut my boots from me that day. (Allnutt 1994, 43)

En estos mismos términos arquetípicos la figura de Irith,<sup>102</sup> fiel compañero de Oboth, como el más joven que representa el futuro, tiene el honor de talar el último árbol para así consolidar el círculo concéntrico central de árboles, como si de una diana se tratara.<sup>103</sup>

Desde una perspectiva metahistórica, es como si las relaciones entre el joven Irith y Oboth y su mujer, Utha,<sup>104</sup> constituyeran un ejemplo metonímicamente paradigmático de cómo la Historia está hecha de momentos en que distintos fenómenos se juntan o entrecruzan, y así en cada momento y en todo momento, y así en toda la Historia. Dicha clase de entrecruzamiento, en este caso, también se define en función de la voz narradora de Oboth como el protagonista ya difunto, como el valor metafórico-eufemístico del verbo “left” indica:

Utha was my wife. She howled as I left her.  
She flung herself to the floor of the hut.  
Packed earth it was and ashes.  
I saw two little ridges of earth where she'd  
dug her wooden boots in. Writhed and howled, she did.  
No one was there, though they are with her now.  
They are combing her hair down her back. (42)

Asimismo, el grupo social al que pertenecen los tres protagonistas parece entenderse en parte en términos del valor antropológico que se le da al calzado,<sup>105</sup> hecho de la propia madera de los árboles de que depende la economía de dicha tribu, se supone. La referencia en esta primera estrofa que se acaba de citar a los pequeños montículos de tierra formados en el suelo de la cabaña del matrimonio de Oboth y Utha a causa de cómo ella, que acaba de quedar viuda, clava los zuecos en el suelo.

---

<sup>102</sup> “Irith”: El gentilicio “irish” deriva de la palabra hebrea “Iris”, que significa “el que posee por herencia”. Los fenicios, en su estancia en Irlanda, la pronunciaban como “Irith” o “Iritha”, a la que con posterioridad se la añadió la palabra inglesa “land”: Joaquín Lorenzo Villanueva, *Phœnician Ireland*, tra. Henry O’Brien (Londres: Longman, 1837), 81, <https://archive.org/stream/phnicianireland00brigoog#page/n128/mode/2up> (visitada el 2 de septiembre de 2015).

<sup>103</sup> En términos histórico-etimológicos parece posible asociar el nombre de Irith con el emerger de una entidad étnico-nacional más moderna, mientras que Oboth representa una historia cultural más antigua, en concreto la del pueblo hebreo.

<sup>104</sup> “Utha”: En el dialecto ruso de la península siberiana de Kamchatka, nombre a veces transliterado como Kamtchatka, los términos “uuda” o “utha” hacen referencia a las palabras “tree” o “wood”: Michael Fortescue, *Comparative Chukotko-Kamchatkan Dictionary* (Berlín: Mouton de Gruyter, 2005), 311.

<sup>105</sup> En la visión mística de la cábala, el cuerpo es el zapato del alma: Estela Schindel, “En los zapatos del que sufre. Aproximaciones epistemológicas y éticas a los ex Centros Clandestinos de Detención. O ¿con qué calzado visitar un campo de concentración?” *Papeles de CEIC* 93 (marzo 2013): 6.

La referencia al calzado del propio Oboth se asocia con el congelamiento que llega a ser mortífero a raíz de largos periodos de exposición a la nieve siberiana durante la consolidación del lugar sagrado:

In winter, snow. Moon light of snow my boots loved.  
How they let themselves in for it and were glad.  
They shaped themselves to snow and me,  
the hard ground that they knew.  
Irith had to split them from me  
with his heart-axe. Little axe  
he had, tucked in his belt. (42)

Aquí, la referencia a “heart-axe” dentro de la tradición del kenning anglosajón pone de relieve la relevancia de la base lingüística de este poema como si de la materia prima de la propia Historia se tratara.

Esta misma materia lingüística nutre a los códigos discursivos que operan en el texto como es el caso del código sentimental en las referencias a “had”, “[l]ittle” y “tucked”. Lingüísticamente relevante también es la forma poco sofisticada en que la voz narradora hace referencia a cómo Utha, por respeto a las tradiciones de su sociedad, no aparta las botas resquebrajadas de su marido del taburete, donde están colocadas, como se indican en los dos últimos versos de la segunda estrofa:

I am sad I had to leave my boots behind.  
They'd cut them from me months before I left  
because I could no longer walk but lay on the shelf  
of the bed cut into the white wall by the stove.  
I would not let my split boots out of my sight.  
They sat side by side on the stool  
and Utha did not sit on it. (42)

Es como si la narración-redacción saliera de la boca de un niño, o como si una voz pre-literaria estuviera hablando.

Para así volver a subrayar cómo la voz de Oboth, capaz de narrar pero sin capacidad crítico-analítica, representa el carácter inevitablemente azaroso y, por tanto, enigmático de cada momento de la Historia, el valor lingüístico del término “chemise” como referente a una prenda femenina, por un lado, y al nombre de la supuesta hija de Utha de una relación anterior a la que ha mantenido con Oboth, por otro. Esta misma doble acepción de “chemise” confirma el carácter enigmático de la Historia, esencia a la cual se tiene acceso mediante el mero hecho de cómo la voz de Oboth simplemente registra este fenómeno, sin cuestionarlo ni analizarlo.

Desde la perspectiva metaliteraria y metahistórica, la incapacidad del lector de comprender plenamente este poema vuelve a confirmar la capacidad de la poesía de

historizar la esencia enigmática de la Historia desde una perspectiva metahistórica, y en el caso concreto de esta composición es el código sentimental-emotivo el que humaniza esta incapacidad comprensiva que termina manifestándose a través de experimentar la pérdida de algo o de alguien, una pérdida que se escapa a la capacidad comprensiva humana.

Ya que se podría informar de la presencia de una voz intimista, parece posible asignar “The Sentries’ Night-Watch” de George Charlton, ambientado en la guerra civil inglesa,<sup>106</sup> a la categoría que se basa en la interacción de lo privado-personal y lo público-histórico. Asimismo, es ese factor interactivo el que dota al poema de su dimensión metahistórica. En cuanto a la tradición poética se refiere, es como si esta composición constituyera “a conceit”, lo cual tiene como vehículo la arqueología:

Therefore, before we go, we'll leave  
Such things we have no further use of –  
Our clay-pipe bowls, their broken stems,  
The cold scorch of the brazier's fire,  
Our long-awaited back-pay in small change:  
You can make of them what you like. (Charlton 1994, 27)

Teniendo en cuenta que en esta estrofa, en función de su relación con el resto de la composición, lo que queda subrayado es cómo la arqueología no sólo revela lo material, en este caso relacionado con el soldado raso que forma parte de las filas del ejército monárquico en tiempos de la Guerra Civil inglesa, sino también sus sentimientos y las sensaciones que experimenta durante el ataque por parte de los republicanos cromwellianos a la ciudad asediada de Newcastle.

Además, las sensaciones se manifiestan a través de los cinco sentidos, como es el del tacto en relación con los artefactos de la pipa y las monedas (“back-pay in small change”) mencionadas en la última estrofa arriba citada. De igual modo queda constancia del olfato experimentado en la tercera y cuarta estrofas en cuanto al olor de las axilas de los soldados y los perfumes que emite la fauna de las zonas de campo que rodean los pueblos de los alrededores de Newcastle ya capturados por las fuerzas cromwellianas:

Our armpits reek: we watch across  
The siege-scape's rubble'd suburbs,

---

<sup>106</sup> Es un poema situado en West Walls, Newcastle, en 1644, es decir, en la primera guerra civil inglesa. En dicha guerra Newcastle apoyó al rey y, en el año en el que se sitúa el poema, fue atacada con dureza por los aliados escoceses de Cromwell, situados en la pro-parlamentaria Sunderland. Agradecido, el rey Charles I le otorgó a la ciudad el título de “Fortier Defendit Triumphans”, lema que aparece en su escudo: <http://www.newcastle.gov.uk/your-council-and-democracy/councillors-and-democracy/lord-mayor/the-coat-of-arms-of-the-city-of-newcastle-upon-tyne> (visitada el 29 de junio de 2014).

Its wreckage of coalpits and glasshouses,  
The vacant wharfs and merchant-adventurers'  
Chambers that rubbery bats rebound off,  
To the tree-line of the Scottish wood.

We watch as martins curtly snip through air  
To nests like cannonballs beneath the eaves  
Of villages we come from - villages  
Lost to us, for all the ways are barred,  
Though we know their scents of resin and flowers  
And their names: Dissington, Dalton, Stamfordham. (27)

Asimismo, es como si los sentidos suministraran atisbos metahistóricos a lo largo del poema, como es el caso de la referencia al último verso de la primera estrofa ahora citada a cómo la Historia de Inglaterra nunca podrá desvincularse de la de Escocia, por un lado, y, por otro lado, la referencia al montón de chatarra relacionado con la faceta protoindustrial e industrial de Newcastle. En este sentido, la ciudad llega a ser metonímicamente representativa del enredo caótico espacio-temporal en que cada lugar y cada persona queda envuelto a lo largo de la Historia. Relevante en este mismo sentido es el símil oximorónico “nests like cannonballs” que, de modo igualmente paradigmático, pone de relieve la lucha como parte de la naturaleza de la propia existencia humana.

Ya se ha establecido, en las referencias al vislumbramiento de los vencejos (“martins”) en la penúltima estrofa y al escenario comercial protoindustrial de los muelles de la antepenúltima estrofa, que el sentido de la vista resulta ser clave en establecer una visión personal de los acontecimientos a gran escala y, por tanto, resulta igualmente relevante que los parámetros de dicha visión personal se hacen aún más local, en este caso en forma del mechón de pelo que el soldado observa en un ama de casa que agita el edredón por la ventana del dormitorio de su casa. Asimismo, queda subrayado a través de la observación, el modo en que su mejilla ya se destaca por cómo el hambre habría hecho estragos en su cuerpo por causa de las estrecheces asociadas con los azotes del asedio a la ciudad:

This evening, as we mount the walls,  
The housewife, humming a lullaby,  
Shakes bedbugs from an eiderdown  
Beneath tawny Flemish pantiles:  
A lock of loose hair describes her cheek  
As thinner than it was in spring.

Atop the castle keep, the flag  
That's flown there all along

Is luminous red in the lowering sun:  
The captain gives his lass a kiss  
Below the steps, his cuirass creaks  
In the moistening air of evening coming on. (27)

Por otro lado, el sentido de la vista adquiere un carácter aún más personalizado al quedarse registrados los detalles acerca de las tejas y el efecto de la luz de luna sobre ellos mientras la paleta de colores se completa con la referencia al rojo luminoso del atardecer. Lo que confirma la estética cinematográfica, para la cual se aprovecha el sentido de la vista, es la referencia al epíteto “lowering”, que califica a “sun” ya que constituye un ejemplo claro de en qué consiste una ‘motion picture’.

Se puede establecer un paralelismo entre la forma en que los elementos pictóricos del poema se avivan cinematográficamente, por un lado, y, por otro, la referencia en el último verso de la composición ya citado a cómo resulta posible interpretar los artefactos y las posesiones de los soldados del modo en que uno quisiera: “You can make of them what you like”. Desde una perspectiva metahistórica, lo que parece transmitir esta composición es cómo la Historia consiste esencialmente en pura memoria y, por tanto, en recuerdos avivables en cualquier momento y, lo que es más, no necesariamente recuerdos sino recuerdos embellecidos o incluso momentos que resultan ser productos claros de la imaginación.

Lo que hace que haya una simultaneidad entre lo (posiblemente) vivido y lo recordado (de modo impresionista) es el modo en que las expresiones vinculadas directamente con los cinco sentidos se hacen palpables en cada momento y, por tanto, es como si la realidad se percibiera en alta definición y, además, por medio de un sonido de alta calidad, ya que se escucha el crujir de la coraza del soldado realista (“his cuirass creaks”) y el sonido al beso que da a su novia (“gives his lass a kiss”). Al mismo tiempo, el sabor del beso completaría el ciclo de los cinco sentidos en que se basa la proyección de la realidad histórica en esta composición.

Se vuelve a subrayar aquí, en términos metapoéticos y metahistóricos, el modo en que la Historia como fenómeno personal revitaliza la Historia como fenómeno público, algo que queda ejemplificado a través de esta composición “The Sentries’ Night-Watch”, cuyo título recuerda indirectamente al muy conocido cuadro *The Night Watch* (1642) de Rembrandt. Resulta ser la clase de tridimensionalidad viva que proyecta dicha pintura el aspecto estético más destacado de esta composición. Asimismo, son los cinco sentidos la base metafórica que hace que dicha estética

garantice la plasmación de la interacción de lo personal y lo público, permitiendo acceso así, fenomenológicamente hablando, a una experiencia real de la propia metahistoria.

La sensación final que deja la lectura de “French Connection” de Stewart Conn, desde una perspectiva metahistórica, es cómo, teniendo presente el primer verso de la composición, la combinación de los fenómenos del patriotismo (“nationhood”) y sentimentalismo (“sentimentality”) empequeñece al ser humano que vive dicha experiencia. Situado en la Nochevieja de 1994, “Hogmanay” en la tradición escocesa,<sup>107</sup> esta sátira de lo cliché escrita dentro de la tradición de los pareados heroicos celebra (aunque de forma totalmente inadecuada según lo que se deriva del formato satírico en cuestión) el tradicional hermanamiento entre Escocia y Francia (“Auld Alliance”) en función de su rechazo a lo inglés-británico-imperialista:

Given that accident of birth and blood decree  
which flag has first call on our loyalty

have these seven centuries of Auld Alliance  
borne fruit, or merely fuelled defiance

of the common enemy happed in imperial power,  
its emblems the village green, the Bloody Tower;

alternate bombast and disparagement  
occupying the vacuum of self-government? (Conn 1995, 58)

Aquí la referencia a “self-government” ironiza cualquier acepción relacionada con el independentismo escocés, al asociar el término con el poco control sobre el exceso de lo cliché y el sentimentalismo que emana de la composición.

Mediante pareados de rima final facilona esta sátira está repleta de referencias cliché:

When in the bluster and skite of Hogmanay,  
smooth as an oyster in stout, the old year slips away;

or bagpipes skirling and glengarries doffed,  
the haggis's reeking entrails are raised aloft.

Grown men are known to weep in caravanserai  
by yon Bonnie Banks, or crossing the sea to Skye;

while comics (Glesca and other) employ their wiles

---

<sup>107</sup> Palabra que desde el punto de vista etimológico puede tener raíces francesas: John Gregorson Campbell, *The Gaelic Otherworld* (Edimburgo: Birlinn Ltd, 2005), 575. Se piensa que se introdujo en Escocia precisamente gracias a la Auld Alliance: <http://www.wsj.com/articles/SB10001424052748703989004575652581618139338> (visitada el 10 de diciembre de 2010).

to reduce us to crumpled Kleenex, in the aisles. (58)

Los tópicos folklóricos,<sup>108</sup> el humor regional en los medios de comunicación,<sup>109</sup> los tópicos gastronómicos,<sup>110</sup> la figura de la falacia patética en el sintagma “crumpled Kleenex”, confirman cómo el poema, discursivamente hablando, quisiera parecerse al tipo de documento que se guarda en una cápsula del tiempo.

Si bien la composición termina de modo sentimentaloides, poco docto y visceralmente con una referencia a cómo la voz del poema expresa su preferencia por la *Marsellesa*, himno nacional francés, frente al himno nacional no oficial escocés *Flower of Scotland*,<sup>111</sup> expresa una idea de hondo calado en un momento anterior de su desarrollo:

A more solemn lump comes to the throat at losses  
on foreign fields, those rows of receding crosses;

or posthumously honouring men of girth  
driven by inner demons to the ends of the earth

on feet of clay: remote anniversaries

---

<sup>108</sup> Por un lado se encuentra la música. "The Bonnie Banks o' Loch Lomond", o simplemente "Loch Lomond", es una canción tradicional escocesa con diferentes interpretaciones posibles: <http://www.loch-lomond.net/theloch/songs.aspx> (visitada el 17 de abril de 2015). Y también se encuentra la referencia a “over the sea to Skye”, que es uno de los versos de la canción popular escocesa “The Skye Boat Song”, que rememora la huida del príncipe Charles Edward Stuart, Bonnie Prince Charlie, a la isla de Skye tras su derrota en la batalla de Culloden (1746):

[http://www.educationscotland.gov.uk/scotlandsongs/primary/genericcontent\\_tcm4555681.asp](http://www.educationscotland.gov.uk/scotlandsongs/primary/genericcontent_tcm4555681.asp) (visitada el 17 de abril de 2015). Por otra parte, el poema contiene una profunda carga etimológica que abunda en la ya mencionada alianza entre franceses y escoceses contra los intereses de Inglaterra. Palabras como “oyster”, “stout”, “aisles”, “bombast”, “disparagement”, “rancor”, “entente”, “dilemma”, “pulse”, son de origen francés. Se puede profundizar información sobre estos vocablos en: <http://www.etymonline.com/> y <http://www.cnrtl.fr/etymologie/> (ambas visitadas el 17 de abril de 2015). En cuanto a los términos de raíz escocesa están “skirling” y “reeking”, mientras que los elementos típicos se encuentran en la referencia a las gaitas y a los “glengarries”, término del que se proporciona la siguiente definición: “A kind of man's cap, higher in front than at back, of Highland origin, now chiefly worn by persons dressed in Highland costume, and till lately by soldiers of certain regiments when in undress uniform”: “glengarry, n.”. *OED Online*. Diciembre 2014. Oxford University Press. <http://0-www.oed.com.fama.us.es/view/Entry/78892?redirectedFrom=glengarry> (visitada el 3 de marzo de 2015).

<sup>109</sup> “Glesca” es el nombre que se le da a Glasgow en el dialecto escocés: Iseabail Macleod y Paulin Cairns, *The Essential Scots Dictionary* (Edimburgo: Edinburgh University Press, 1996), 59. El conocido cómico escocés Stanley Baxter (1926) llamó la atención sobre las dificultades de entender dicho dialecto en unos sketches humorísticos que formaban parte de un programa televisivo titulado *Parliamo Glasgow*, también conocido como *Parliamo Glesca*, emitido en los años 60 y 70:

[http://www.bbc.co.uk/scotland/whereilive/voices\\_features/scunnered/](http://www.bbc.co.uk/scotland/whereilive/voices_features/scunnered/) (visitada el 17 de octubre de 2014).

<sup>110</sup> El *haggis* es un plato típicamente escocés: [http://www.bbc.co.uk/food/recipes/haggis\\_66072](http://www.bbc.co.uk/food/recipes/haggis_66072) (página visitada el 17 de abril de 2015).

<sup>111</sup> Uno de los himnos oficiosos de Escocia, con especial aceptación entre los aficionados al rugby: [http://news.bbc.co.uk/sportacademy/hi/sa/rugby\\_union/features/newsid\\_2650000/2650581.stm](http://news.bbc.co.uk/sportacademy/hi/sa/rugby_union/features/newsid_2650000/2650581.stm) (visitada el 17 de abril de 2015). Unos pareados antes se alude a la hazaña de “Big Gavin”, que es el apodo que aquí se le da a Gavin Hastings, y se hace mención en el poema al tanto que anotó este zaguero ese mismo año 1995 en los últimos minutos de un partido contra Francia en el torneo llamado entonces Cinco Naciones, lo que le permitió a Escocia su primera victoria en el país galo desde 1969: <http://www.bbc.com/sport/0/rugby-union/21749588> (visitada el 13 de marzo de 2013).

an enticing diversion from today's injustices. (58)

Ya que su uso se encuentra dentro de un contexto de solemnidad relacionado con el alto sacrificio de los caídos en las dos guerras mundiales, al igual que en otros conflictos bélicos, resulta relevante la referencia a la expresión “feet of clay”,<sup>112</sup> que subraya la gran verdad de cómo el concepto de nación constituye una aberración ideológica al contrastarlo con el horror de la pérdida de vidas humanas a gran escala.

Por último, la alusión probable del título de una muy conocida película de tipo thriller de acción, en concreto *The French Connection* (1971) de William Friedkin,<sup>113</sup> confirma, desde la perspectiva metapoética, el modo en que una composición postmodernista, esta composición en concreto, pone de relieve el modo en que el propio arte poético se encuentra inmerso en el espacio lingüístico-cibernético sin límites, un hecho que, al mismo tiempo, ha llegado a constituir un cliché precisamente de esa clase, es decir, un cliché metapoético. Por otro lado, como subraya el último pareado de esta composición, son quizás los momentos muy sentimentales, y aparentemente insignificantes, los que permiten a la inmensa mayoría de las personas situarse ante la inmensidad de la Historia: “*O Flower of Scotland quickly mists my gaze, / but my pulse races to the Marseillaise*” (59). Es en ese sentido que la presente composición contribuye a paliar los efectos más abrumadores de dicha inmensidad.

Se trata, por tanto, de presentar una reflexión sobre los hechos históricos en base a la vinculación que tienen los fenómenos público y privado, pero tratando no de resolver pero sí de presentar el enigma que supone la Historia.

### 3.1.6. Los entresijos de la memoria

Dentro de las aportaciones que puede ofrecer el factor de la memoria cabe destacar el hecho de presentar el elemento social-histórico como generador de recuerdos vividos.

“Siena in Sixty-Eight” de Charles Tomlinson, perteneciente a su obra *The Door in the Wall* (1992), deja constancia de un estado de ánimo, tanto personal como ambiental, ante los acontecimientos públicos. Para este poeta, Italia es el lugar en el que está la memoria, de modo que “the past exists as far as it is embodied in a place, just as

---

<sup>112</sup> Alusión bíblica al sueño de Nabucodonosor en el que aparece una gran estatua con los pies de barro, un sueño que logra interpretar el profeta Daniel por intermediación divina: Dan. 2:29-45.

<sup>113</sup> Basada en un libro de Robin Moore, cuenta cómo dos policías de Nueva York del departamento de narcóticos tratan de interceptar la llegada de un cargamento de heroína desde Marsella. Ganó cinco Oscars y tres Globos de oro. Se puede seguir la ficha de la película en: <http://www.imdb.com/title/tt0067116/> (visitada el 17 de abril de 2015).

thoughts and feelings exist in objects and gestures. Italy is a favourable place to speculate on time, which is best embodied in art and landscape” (Zuccato 1995, 98). En los versos de esta composición se está avanzando que la Unión Soviética estaba destinada a desaparecer y todos los acontecimientos presentados son una señal de ello. Al comienzo de la segunda estrofa ya se anuncia que: “History turns to statues, to fancy dress / and the stylishness of Guevara in his bonnet” (Tomlinson 1997, 185).<sup>114</sup> Y todo ello ocurre en un destino turístico como Siena, una ciudad que, como tantas otras, se ha convertido en un parque temático cuyo reclamo principal son las obras arquitectónicas y artísticas que la propia Historia ha ido dejando, como la misma fortaleza de la que el poema llega a decir que ya nada protege. Y es que “Tomlinson’s Italy is not only a paradise of aesthetes. Art and landscape bulk large in it, but they always provide him with the opportunity to reflect on history and politics” (Zuccato 1995, 103). Mientras que en el plano público-histórico se hacen referencias a la invasión de la Unión Soviética a una Checoslovaquia aperturista, en el plano emotivo se rememora la reacción emotiva a estos acontecimientos.

Es un poema elegíaco en ese sentido, intuye los grandes acontecimientos que culminarían con la caída del Muro de Berlín en 1989. En el plano emotivo rememora los sentimientos y estados de ánimo sobre estos acontecimientos históricos. Al presentar este estado de sentimiento profundo se ofrece otro modo de rememorar los acontecimientos históricos.

Para poder comprender el modo en que el fenómeno de la Historia queda conceptualizado en “The Century Plant” de Jamie McKendrick es preciso fijarse en el modo en que las dos plantas naturales quedan descritas respectivamente en cada una de las estrofas. El factor de la exuberancia que contribuye a la descripción de la planta del ágave podría entenderse como el equivalente de cómo el discurso poético hace memorable cualquier fenómeno histórico. Por otro lado, en la segunda estrofa lo memorable queda relacionado con la lucha por la supervivencia (en este caso de la planta del aloe) como indica la referencia a “the silver nitrate light” (McKendrick 1997, 42). Es como si esta vivencia histórica dependiera de la representación de la planta

---

<sup>114</sup> En este caso resulta sencillo recordar la famosa foto de Alberto Korda (1928-2001) a Ernesto “Che” Guevara (1928-1967) que en principio fue destacada en una primera publicación en la prensa, pasó a ser un reclamo revolucionario para acabar convirtiéndose en un icono de la cultura popular. Korda, partidario de las ideas revolucionarias del momento, no pidió derechos de imagen pero no pudo evitar que se comercializara su foto, algo muy capitalista y tan lejos de los ideales que movieron al Che. El documental *Chevolution* (2008) de Luis López y Trisha Ziff comenta el origen y toda la historia de dicha foto así como los distintos significados y usos que se le han dado.

mediante el arte fotográfico. Dicho así, y desde una perspectiva tanto metadiscursiva como de la perspectiva del discurso postmoderno, la instantaneidad colorista queda identificada con el discurso poético, y el fenómeno de la duración como presencia constante y subliminal queda identificado con el discurso fotográfico. La síntesis metapoética que resulta de dicha diferenciación, aunque también simultaneidad, es que la poesía (representada metonímicamente por este poema en concreto) posee la capacidad de dejar constancia de cómo la Historia consiste en un proceso efímero y por tanto precario. De igual modo, la Historia puede entenderse que consiste en la plasmación (en muchos casos celebratoria) de cada momento de forma contundente y, por tanto, digno de ser recordado.

La composición “The Lists of Coventry” de John Greening ya lleva en el mismo título una referencia shakespeariana.<sup>115</sup> Mediante la técnica del fundido encadenado propia del arte cinematográfico, tratándose asimismo de un efecto especial cinematográficamente hablando, se advierte cómo la estética de esta composición se basa en un conjunto de planos cortos e instantáneos que van superponiéndose y entrecruzándose como si fuera a través del punto de vista de una cámara subjetiva: las insignias heráldicas que adornan los escudos de los dos duques, Bolingbroke y Mowbray,<sup>116</sup> que aprovechan el acontecimiento de un torneo para dirimir sus diferencias; la imagen del líder campesino Wat Tyler retorciéndose, casi cadáver, en un claro entre la muchedumbre después de haber sido apuñalado por un miembro del séquito del rey Richard II quien, con sólo diez años,<sup>117</sup> ya sabía el valor de la imagen pública,<sup>118</sup> como queda plasmado en el plano instantáneo de su atuendo colorido jurando ser la figura que pudiera evitar una guerra civil; el plano cerrado del pergamino, con caligrafía gótica que el propio Richard, ya adulto, desdobra para pronunciar su discurso antes del comienzo de las listas entre Bolingbroke y Mowbray. Es como si la referencia a la muerte agonizante de Wat Tyler aludiera al momento en que el cuerpo

---

<sup>115</sup> El título del poema está tomado de la obra que escribió Shakespeare sobre dicho monarca, en concreto del acto I, escena III. Refleja el momento en el que Mowbray y Bolingbroke son citados en unas justas para dirimir sus diferencias. En realidad, algo que no recoge el poema, ambos fueron exiliados por Richard II: Gerald Harriss, *Shaping the Nation: England, 1360–1461* (Oxford: Oxford U. P., 2005), 482.

<sup>116</sup> En las justas, las banderas con el cisne y con el antílope señalaban el campamento de Hereford (Bolingbroke era duque de Hereford) y las de la morera y el león marcaban el campamento de Norfolk (Mowbray era duque de Norfolk): Peter Whisson, *Shakespeare's Stories of the English Middle Ages* (Lincoln: iUniverse, 2001), 17.

<sup>117</sup> En efecto, con esa edad Richard II (1367-1400) fue coronado rey.

<sup>118</sup> En relación a las palabras que se ponen en boca del monarca de “Let me be your leader” hay que indicar que, a raíz del asesinato de Wat Tyler (1341-1381), en realidad le dijo a los rebeldes: “I am your captain, follow me!”, evitando una situación peor. Véase para ello: Carolly Erickson, *Royal Panoply: Brief Lives of the English Monarchs* (Nueva York: St. Martin's Press, 2007), 93.

casi muerto de Richard III (papel desempeñado por Lawrence Olivier en la película de 1955 del mismo título), que se retuerce con gran agonía sobre el campo de batalla de Bosworth. En ese sentido, en términos tanto metapoéticos como metahistóricos, esta composición explora el fenómeno de la Historia como espectáculo, y de tal forma que queda subrayado el modo en que la estética incluso llega a hacer posible que la Historia pueda existir.

Como ya se ha indicado, la estética basada en múltiples imágenes que se solapan y se entrecruzan, apuntada con anterioridad en función de una versión metonímicamente representativa de un fenómeno universal, contribuye a la interacción del fenómeno de la Historia con el de la memoria, como trasciende de la lectura de los últimos cuatro versos del poema, los cuales aluden al plano de las imágenes que nutren a la memoria, que resultan acontecer de modo diacrónicamente arbitrario e incluso anárquico. En este caso, las imágenes en cuestión incluyen alusiones que resaltan el momento en el que el primer ministro Chamberlain agita el supuesto acuerdo de paz con Adolf Hitler,<sup>119</sup> imagen que enlaza con el pergamino que sostiene Richard II, y, por otro lado, el plano cerrado de la cara con gafas de John Nott, secretario británico de defensa durante la guerra de las Malvinas.<sup>120</sup> La referencia a su lectura vacilante de la relación de los caídos en dicha guerra se destaca mediante dos juegos de palabra: “stumbling” y “lists”. Cabe destacar en esta composición el modo en que la propia estructura interna del poema se hace eco de la complejidad intrínseca e inestable del fenómeno de la Historia. Relevante, en este sentido, y en términos metahistóricos, es el uso repetido de dicha figura retórica con referencia anafórica al torneo medieval de Coventry y a la violencia que caracteriza la muerte de Wat Tyler. Sólo en el caso de aproximarse al poema en su conjunto resulta posible apreciar cómo, en términos metapoéticos, esta composición se hace memorable en sí y en función de su identidad como conjunto:

Then, it was just a means of arbitration,

---

<sup>119</sup> Los Acuerdos de Munich (1938) permitieron a la Alemania de Hitler hacerse con el control de los Sudetes y tenían la intención de calmar las ansias expansionistas de éste, siendo Arthur Neville Chamberlain (1869-1940), primer ministro británico, uno de los firmantes. Más información al respecto en: Volker Zimmerman, *Die Sudetendeutschen im NS-Staat. Politik und Stimmung der Bevölkerung im Reichsgau Sudetenland: 1938-1945* (Essen: Klartext, 1999); F. McDonough, *Hitler, Chamberlain and Appeasement* (Cambridge: Cambridge U. P., 2002).

<sup>120</sup> John Nott (1932): Secretario de Estado de Defensa a principios de los años 80, quien hizo un gran ajuste económico en su campo, algo que se ha apuntado como una de las causas que propició la invasión argentina de las islas Falkland. Sobre dicho conflicto bélico se puede ampliar información en: Joseph Mauro, “Falkland Islands War: Diplomatic Failure in April 1982”. *History Matters* 5 (primavera 2008): 17-39; Stephen Badsey, “An Overview of the Falklands War: Politics, Strategy and Operations”. *NIDS Military History Studies Annual* 16 (marzo 2013): 139-166; Stephen Badsey et al., eds., *The Falklands Conflict Twenty Years on: Lessons for the Future* (Londres: Frank Cass, 2005).

Ordeal by mass entertainment: two knights,  
Like glittering exhibition cases, armed,

Escutcheoned, and embroidered, their chased  
Lances quivering at the opposite ends  
Of a concourse, waiting for the first trumpet

To send painted Swan and Antelope charging  
Down on painted Mulberry Tree and Lion;  
Or a more urgent trumpet - like the voice

Of a ten-year-old trying to make himself  
Heard above his advisers, above the mob  
Writhing around Wat Tyler's corpse - to cry out

'Let me be your leader!', and in a  
Kingfisher flash of crimson and green-blue  
Velvet, prevent the bloodshed. A lover

Of spectacle, and the colourful arts  
Of peace, King Richard stands up to flourish  
Words in illuminated filigree

From a goat-hide scroll... and we recollect  
That Pathe shot of Chamberlain after Munich;  
Or a dark-suited, bespectacled John Nott

Stumbling through the lists of British losses. (Greening 1992, 50)

La acción de la memoria y el fenómeno de lo memorable, pues, hacen que la Historia se haga imagen viva en cada momento y en cualquier momento.

Estas composiciones presentan por, tanto, el estado de sentimiento profundo, que supone otro modo de recordar los acontecimientos históricos, una rememoración emotiva de los acontecimientos, en concreto de aquéllos que se consideran dignos de ser recordados en el presente.

### 3.2. Biopoemas

La presencia de figuras históricas como fuente de inspiración para la poesía objeto de este trabajo es tal que este hecho merece por sí un apartado específico, dentro del cual se han establecido diferentes subapartados para un mejor acercamiento a los mismos.

#### 3.2.1. El motor literario. El espíritu de una época

En este primer subapartado se aborda la figura de aquellas personalidades

históricas que, por sus características y su aportación a la humanidad, se pueden entender que son la personificación del espíritu de la época en la que vivieron.

“George Müller” de Jack Clemo se inserta dentro de la categoría considerada como biopoemas y se constituye como una experiencia fenomenológica que asigna al lector (imaginativamente hablando al menos) el papel de testigo histórico. Asimismo, se destaca la capacidad de la poesía de conmover en cuanto a permitir el acceso, de nuevo imaginativamente hablando, al propio espíritu de la Historia, hecho que se destaca en la última estrofa que cierra el poema: “The saints’ way of emptiness, blind trust in God / Its vindication is historic: / It bred no melancholy art” (Clemon 1995, 35). En ese sentido, fenomenológicamente, se experimenta las coincidencias y las ironías de la existencia humana aquí plasmadas en el paralelismo entre la dimensión bohemia tanto de Keats como de Muller, por un lado, y, por otro, su dimensión disciplinada y vocacional como poeta y filántropo concienzudo respectivamente.<sup>121</sup>

Fenomenológicamente, pues, el lector llega a experimentar como una vivencia real (y, por tanto, histórica) las ironías históricas generadas por el poema y relacionadas con la identificación de ambas figuras con la misma zona geográfica de Inglaterra, o con el hecho de que la naturaleza de sus existencias trascienden la sencillez poco destacable de las vidas de la mayoría de las personas, o el hecho de que potencialmente el propio Keats podría haber sido vinculado con los orfanatos fundados por Müller.

Escrito dentro de la tradición formal popular del cuarteto de rima alterna asociado con la forma del himno, por un lado, y la tradición de la balada por otro, “A Ballad for Apothecaries” de Anne Stevenson constituye tanto una biografía en verso como un homenaje a un hombre de ciencia, en este caso Nicholas Culpeper, boticario del siglo XVII y puritano radical y, por tanto, un personaje destacado en el mundo de las ciencias, y atea para más señas.<sup>122</sup> Asimismo, la composición concluye con la tradición lúdicamente didáctica de la balada:

---

<sup>121</sup> Sobre la vida y obra de George Müller (1805-1898): Roger Steer, *George Müller: Delighted in God* (Tain: Christian Focus, 1997); Nancy Garton, *George Müller and his Orphans* (Bath: Chivers Press, 1992).

<sup>122</sup> Nicholas Culpeper (1616-1654): botánico y boticario inglés que procuró el conocimiento de las hierbas medicinales para todo aquel que las necesitase, así como la atención médica desinteresada de aquellos enfermos que acudían a él, puesto que creía en la igualdad de todas las personas con independencia de su rango social. Se puede ampliar datos sobre su figura en: Benjamin Woolley, *The Herbalist: Nicholas Culpeper and the Fight for Medical Freedom* (Londres: HarperCollins, 2004); H. Bloch, “Nicholas Culpeper, M.D. (1616–1654): Medical Maverick in Seventeenth-Century England”. *New York State Journal of Medicine* 82, no. 13 (diciembre 1982): 1865–1867. En el poema se puede encontrar una referencia a las estrellas que tiene que ver también con la actividad de Culpeper quien, aparte de la medicina natural, recurría además a la astrología para buscar una cura para sus pacientes. Sobre este

So whenever you stop in a chemist's  
For an aspirin or salve for a sore,  
Give a thought to Nicholas Culpeper  
Who dispensed to the London poor.

For cures for the ills of the body  
Are cures for the ills of the mind;  
And a welfare state is a sick state  
When the dumb are led by the blind. (Stevenson 2000, 77)

Unos versos que presentan la moraleja de esta pieza humorístico-informativa.

Relevante en términos metaliterarios es cómo esta composición celebra un fenómeno y es, en este sentido, que queda vinculada con la Historia, es decir, demuestra cómo la poesía puede poner de relieve el espíritu de una época, personificado aquí en la mezcla de intelectualidad y espíritu brioso de innovación de Culpeper, un espíritu de la época, el cual queda identificado con lo proto-profesional, precediendo así la modernidad de la Ilustración, que se asocia con el emerger de la categorías profesionales.

“Croyland” de Stuart Henson es un poema centrado en la figura de St. Guthlac (673-714).<sup>123</sup> Como se indica en la introducción al poema, una de las fuentes que se tienen de la vida del santo es la *Vita sancti Guthlaci*, que está escrita en latín por Felix. Además, hay dos poemas en Inglés Antiguo conocidos como “Guthlac A” (que empieza precisamente con una reflexión sobre la debilidad de los hombres en la fe y sobre su apego por los asuntos mundanos más que por los espirituales) y “Guthlac B” (de carácter más conversacional y centrada en la muerte y el paso a una nueva vida), que son otras fuentes que se toman para redactar esta secuencia poética.<sup>124</sup> Dentro de la

---

aspecto: Olav Thulesius, *Nicholas Culpeper: English Physician and Astrologer* (Nueva York: St Martin's Press, 1992).

<sup>123</sup> Fue soldado hasta que a los 24 años decidió tomar los hábitos de monje. Su vida pía y santa era comentada en la isla de Croyland hasta el punto de que muchas personas lo visitaban buscando orientación espiritual. Más información biográfica al respecto en: Alexandra Olsen, *Guthlac of Croyland: A Study of Heroic Hagiography* (Lanham: University Press of America, 1981); Jane Roberts, “Hagiography and Literature: The Case of Guthlac of Crowland”, en *Mercia: An Anglo-Saxon Kingdom in Europe*, eds., Michelle P. Brown y Carol Ann Farr (Londres y Nueva York: Leicester University Press, 2001), 69-86.

<sup>124</sup> De manera que aquellas secciones que hacen referencia a la llegada del santo en barca a la isla en busca de Dios, las referencias a las criaturas de la creación, el asalto de la celda por parte de los demonios, las tentaciones y cómo las rechaza con la posterior visita de San Bartolomé, están tomadas del “Guthlac A”. Tras esto, la paz vuelve a la celda, se da cuenta de las distintas personas que van a visitarlo y, tomando ya como referencia el “Guthlac B”, se ve cómo le hace saber a su sirviente que por las noches habla con un ángel y le encarga un último mensaje para su hermana comunicándole su próxima muerte. Se puede ampliar información sobre estas fuentes en: Stephen D. Powell, “The Journey Forth: Elegiac Consolation in *Guthlac B*”. *English Studies* 79 (1998): 489-500; Manish Sharma, “A Reconsideration of *Guthlac A: The Extremes of Saintliness*”. *Journal of English and Germanic Philology* 101 (2002): 185-

tradicción del diario, que puede ejemplificarse a través de la literatura norteamericana puritana, el discurso testimonial que se presenta en la secuencia comienza mediante un texto que sitúa a la persona que ofrece sus experiencias con fines relacionados con la tradición de los consejos y los manuales didácticos. Dentro de esa misma tradición es el viaje espiritual el que coincide con el proceso de llegada al nuevo entorno físico, en este caso una zona apartada dentro de las marismas de Croyland:

It begins now,  
my apprenticeship to solitude  
in this no man's land  
of the soil and skies,  
where the sun rises and sinks  
in marches of fen on every hand. (Henson 1994, 40)

Una descripción detallada de cada aspecto del entorno físico en el que se lleva a cabo la vida espiritual del sujeto resulta ser reconocible a través de la tradición testimonial propia de esa misma literatura norteamericana y que también florece en la prosa de *Walden* (1854) de Thoreau y que alcanza dimensiones enciclopédicas en la poesía de Walt Whitman. Mientras tanto, se vuelve a subrayar que la nueva vida en solitario emprendida siempre aspira a ser una autobiografía espiritual.

Ya que la estructura de esta secuencia, en términos temporales, se caracteriza por su multidireccionalidad, en el tercer apartado la voz autobiográfica-testimonial queda ubicada en el éter virtual de la Historia como espacio-tiempo sin límites. Al mismo tiempo, esta sección aprovecha la tradición dialógica propia de los ejercicios espirituales mientras pone de relieve el discurso relacionado con la arqueología que se concreta en cómo la voz en cuestión se interroga acerca de las motivaciones que habrían guiado a los arqueólogos que excavaron la zona física del monasterio de Repton,<sup>125</sup> por un lado, y, por otro lado, los lugares dentro de las marismas donde transcurrió parte de la vida de St Guthlac, formando parte del laberinto de las marismas y las sendas que zigzaguean entre ellas, como queda subrayado en el primer apartado: “this trackless island, / sunken in chaos” (40). En esta misma tercera sección, desde la perspectiva didáctico-espiritual, queda subrayada la contradicción entre los fines materialistas de los arqueólogos que

---

200; Laurence K. Shook, "The Burial Mound in *Guthlac A*". *Modern Philology* 58, no. 1 (Agosto 1960): 1-10; Low Soon Ai, "Mental Culturation in *Guthlac B*". *Neophilologus* 81 (1997): 625-636.

<sup>125</sup> Abadía benedictina anglosajona en Derbyshire (Inglaterra) fundada en el siglo VII. Fue visitada por St Guthlac en 697, donde recibió la tonsura y los hábitos religiosos y decidió hacer penitencia para purgar sus pecados viviendo en soledad como eremita, trasladándose para ello a la isla de Croyland, hoy Crowland, dos años más tarde, en concreto el día de la festividad de San Bartolomé, a quien se aludirá más adelante: Felix, *Felix's Life of Saint Guthlac*, tra. Bertram Colgrave (Cambridge: Cambridge U. P., 2007), 4; 69.

iban en busca de tesoros materiales y, por otro lado, la supuesta mano de la divinidad que les guía para que la Historia les pueda aprovechar en la vida ejemplar de St Guthlac para la educación espiritual de los seres humanos generación tras generación. Aquí, pues, y a lo largo de la secuencia en general, la base discursiva de su desarrollo se nutre tanto de la tradición de la autobiografía espiritual como de la tradición biográfica-hagiográfica.

Como otra ilustración de narración confesional, con fines ejemplarizantes, el cuarto apartado representa el acto de purificación que consiste en el rechazo mental y conciencioso de lo material y lo físico-lascivo: “Each time I look, the glass of my life shows ill. / This cell's not tight enough to squeeze me out of hell. / This suffering itself is another kind of vanity” (43). Como indica el penúltimo verso, adquiere tintes profundamente autocríticos que muestra de la misma manera el tono angustioso típico de la mística. Asimismo, la dimensión pensativa de esta clase de proceso intelectual pone de relieve cómo incluso en el momento de abordar pensamientos que tabulan los pasos propios de la purificación queda limitada la posibilidad de expresarse con absoluta sinceridad y pureza de motivación. Es decir, queda cuestionado en todo momento la posibilidad de que exista la verdadera humildad.

El quinto apartado tiende hacia un discurso más espiritualmente anecdótico en vez de filosófico, como en el apartado anterior, mientras el proceso de purificación se expresa en términos de una renovación física que permite al ermitaño dejar constancia de los detalles de sensaciones físicas que describen la simbiosis que conlleva su incorporación al universo de la naturaleza, en este caso relacionado con la primavera, en el proceso de la migración de las aves que vuelven al norte de Europa después de pasar el invierno en zonas cálidas del Mediterráneo. Dentro de esta tradición, el ardor espiritual suele quedarse registrado: “I dreamt my arms, my knees / my breast aflame with wings” (44). Asimismo, dicha renovación purificadora se nutre de la tradición hagiográfica:

To wake  
and to lift the small birds up  
to their place in the eaves!

To nest the storm-blown  
pulse of their life  
in my hands! (44)

Que recuerda en este caso el modelo de San Francisco de Asís. Mientras tanto, discursivamente hablando, este apartado, al igual que la secuencia en general, se nutre

de la tradición del diario en prosa ya mencionada:

April. My face pulls  
to the southern sky  
for hints of warmth  
and the looked-for time  
when the swallows come  
like a promise reaffirmed. (44)

Unos versos que se encuentran dentro de dicha tradición que tiene a *Walden* como su ejemplo más destacado.

En cuanto al sexto apartado se vuelve a poner de relieve la inestabilidad temporal de la secuencia, la cual la vuelve a situar dentro de la clase de poesía o prosa confesional de tendencia errante. En este sentido, en el caso concreto de este sexto apartado, el recuerdo del que se deja constancia, con fines ejemplarizantes como siempre, queda transformado en la descripción de una serie de acciones que dan la impresión de estar ocurriendo de la misma forma, aunque en esta ocasión en el momento presente y en el entorno de las marismas. La anécdota contada parece recordar cómo unos cuervos entraron por la ventana de la celda de uno de los jóvenes monjes compañero de Guthlac y sacaron el pergamino con sus picos. También se entiende que en la antepenúltima estrofa la voz de la secuencia deja constancia de los consejos del propio Guthlac:

But the boat is there and I send him off  
in the maze of mysterious creeks  
to where he may find  
the reeds bent with his paper's weight,  
and not one word of his wisdom smudged. (45)

Consejos que da como monje más experimentado al monje más joven. En cuanto a la complejidad temporalmente intrigante de la secuencia en su totalidad, se supone que el consejo habría consistido en animar al joven compañero a que practicara ejercicios mentales propios de la tradición místico-trascendental que fueran a permitirle recuperar lo plasmado en el pergamino para así poder realizar otra copia. Lo significativo, temporalmente hablando, es que al haber utilizado una metáfora (un viaje por barco en una zona laberíntica) pone de relieve cómo resulta imposible discernir si la metáfora fue utilizada en el momento del diálogo real entre los dos monjes o es que el efecto tranquilizador y benigno de la estancia actual del ermitaño en las marismas es lo que ha hecho que el recuerdo anecdótico se transforme en metáfora ilustrativa. Dicho proceso adquiere tintes aún más trascendentales ya que, como indica la última estrofa junto con el último verso aislado, es como si la mente de Guthlac en su lugar de soledad hubiera

adquirido la capacidad de imaginar o sentir cómo su propia vida actual en las marismas estuviera beneficiando a sus compañeros, que siguen residiendo en el monasterio, de forma ejemplarizante. Por lo tanto, este sexto apartado constituye un paso más en la profundización del estado psico-emocional del yo del poema que aspira a una purificación cada vez más intensa y real. En ese sentido es como si cualquier recuerdo fuera perdiendo su carácter anecdótico para así adquirir un carácter cada vez más ejemplarizante.

Una vez más, nutriéndose de la tradición de la autobiografía testimonial-espiritual, e incluso de la narrativa de cautiverio propia de la literatura norteamericana de los siglos XVII y XVIII, el séptimo apartado proyecta el fenómeno de la duda en la fe mediante una descripción que recuerda a *The Day of Doom* (1662) de Michael Wigglesworth, como ejemplo de la literatura puritana norteamericana, dentro de una categoría discursiva que narra las tribulaciones de cualquier persona creyente que se desvía de su camino espiritual en términos absolutos e inquebrantables. Dicha clase de escenario de espanto incluye momentos que aluden directamente, en términos textuales, a esta clase de texto infernal, como se observa en las primeras estrofas de esta sección con las torturas que le practican los demonios. Dentro de esa categoría de discurso apocalíptico-confesional y, como ocurre discursivamente en la clase de texto denominado narrativa de cautiverio y, de igual modo, de narrativa de esclavitud, se encuentran alusiones directas de fuentes propias de esta clase de testimonio que pone de relieve el sufrimiento espiritual, es decir, el texto al que se alude queda enriquecido con las palabras que emite el que sufre al principio, como es el caso de Guthlac. Ya que la tradición testimonial siempre incluye un elemento didáctico-ilustrador, la narración llega a incluir referencias a las técnicas espirituales e intelectuales que permiten contrarrestar el acoso de los demonios interiores. En este caso corresponde resaltar la parte del final del séptimo apartado, donde la voz de Guthlac hace referencia a su relación con la figura de San Bartolomé,<sup>126</sup> mientras la tormenta espiritual desemboca en momentos de alivio a partir de sentir la presencia salvífica del santo en cuestión:

And with that the fever began to turn:  
I felt in my veins a white calm,  
like a drug that salves and dissolves pain,  
and my mind was filled with radiance-  
the invisible face of the saint whom I loved  
and to whom I prayed each night of my fast,

---

<sup>126</sup> Hay un dibujo en *The Guthlac Roll* que viene a reflejar este momento: Apéndice A, A.8.

Bartholomew, with his seraph-train, who spoke  
one word that drove the crawling demons home.

From that moment on, I sank toward dawn  
when the sun with its simple warmth  
came touching the walls of my room. (47)

Asimismo, el adverbio con que se inicia esta última parte de esta sección, que expresa lo repentino, contribuye a subrayar cómo el advenimiento del alivio y asistencia.

En lo que se refiere a los apartados 8 y 10, se descubre que el propio autor ofrece traducciones nuevas al inglés contemporáneo de secciones de los textos anglosajones originales empleando toda la gama de procedimientos técnicos propios de la poesía anglosajona, como es el caso de los *kennings* -“arrow-shower”-, las aliteraciones -“*and sought him in the silence if the sacred hall / that he might hear discourse if heavenly things*” (52)-, los *riddles*, el símil y la variación,<sup>127</sup> características propias del verso anglosajón para hacer una paráfrasis del “Guthlac A”. Por un lado, el apartado octavo ha narrado la muerte de Guthlac y la intercesión de San Bartolomé ante la divinidad para su futura santificación, y dicho proceso incluye la santificación de los lugares geográfico-históricos asociados con Guthlac. Por otro lado, en el caso del décimo apartado y mediante un registro discursivamente visionario, se narra la ascensión de Guthlac al cielo y a la gloria.

Dentro de la estructura de la secuencia, el apartado nueve narra los eventos e incidentes que podrían entenderse como el modo de comprender la justificación de la asignación de la santidad a Guthlac. En el caso concreto de este apartado se descubre que todavía en vida la zona geográfica habitada por el ermitaño se convierte en lugar de peregrinación. Se descubre cómo el diario de Guthlac narra una serie de anécdotas las cuales, con intenciones testimoniales, muestran los poderes espirituales de Guthlac para curar a las personas atormentadas,<sup>128</sup> junto con el ofrecimiento de consejos a los propios miembros de la fraternidad de los monjes que viajan a través de las marismas para rogar un encuentro con el sabio Guthlac. En este sentido, resulta apropiado el final de este apartado:

Alas! I have not gone seeking such fame;

---

<sup>127</sup> Adeline Courtney Bartlett, *The Larger Rhetorical Patterns in Anglo-Saxon Poetry* (Nueva York: Columbia University Press, 1935), 6; 31; 65; 76; 84.

<sup>128</sup> El apartado narra cómo el hijo de una pareja noble adinerada poseído por demonios espirituales es llevado por sus progenitores hasta la ermita natural (no edificio todavía) de Guthlac, quien le somete a un periodo de ejercicio espiritual hasta exorcizar a los demonios. Asimismo, se narra cómo el agradecimiento de los padres permitiría en años futuros la construcción de un edificio que llegaría a ser la abadía a la que se hace referencia en el epílogo de la secuencia, que lleva como título “At Crowland”.

but to follow in patient ways  
the paths to those truths  
that fall with the hush of an owl's wings,  
those wisdoms that gather in solitude  
like the birds at my feet. (50)

Es decir, una serie de consideraciones acerca de los peligros de la fama en cuanto a la búsqueda de humildad por parte del protagonista ermitaño.

Lo que representa el poema “At Crowland”, que aparece tras el décimo apartado, constituye un epílogo a la secuencia en su totalidad. Vuelve a incluirse estadísticamente en la tradición poética anglosajona ya que recuerda con claridad al poema en inglés antiguo “The Ruin”.<sup>129</sup> Aunque se pueda concretar el conjunto arquitectónico descrito en función a la abadía de Crowland en la zona de las marismas asociada con la vida de St Guthlac,<sup>130</sup> lo que tiene relevancia en términos metapoéticos es cómo esta secuencia vuelve a poner de relieve la capacidad de la poesía de hacer que la Historia se haga presente en la conciencia del lector. Es el espíritu del lugar, como en el poema anglosajón “The Ruin”, el que adquiere relevancia al igual que la presencia de la figura y vida ejemplar de Guthlac queda absorbida al conjunto de los elementos espiritual-culturales que hace que el “yo” de cada cual exista. Es como si en esos mismos términos metapoéticos una secuencia con base biográfico-histórica adquiriera un valor no material real y, por tanto, desde la perspectiva fenomenológica, es como si el lector participara en procesos que trascienden la Historia hecha meramente de los eventos.

En este sentido esta secuencia puede insertarse dentro de la categoría que se caracteriza por ofrecer acceso a la dimensión histórica de cualquier fenómeno que no queda registrada mediante la historiografía estrictamente dicha. Asimismo, como ocurre con otras composiciones, el punto de arranque de esta clase de texto es la biografía de algún personaje histórico.

En efecto, estas composiciones, en general, dentro del intento por captar el espíritu de una época personalizado en alguna figura, ofrecen, además, una labor complementaria a la de la historiografía.

---

<sup>129</sup> Elegía en inglés antiguo de autor anónimo publicada en el *Exeter Book* (siglo VIII) en la que se evoca la gloria perdida de una ciudad ahora en ruinas.

<sup>130</sup> Iglesia parroquial que en su día formó parte de una abadía benedictina, situada en el condado de Lincolnshire (Inglaterra). Siguiendo los pasos de St Guthlac, que moró en la isla de 699 a 714, una comunidad monástica fue creada en el siglo VIII dedicando la abadía a la Virgen María, San Bartolomé y al propio St Guthlac. Llegó a ser destruida hasta en dos ocasiones. Más información se puede encontrar en la web de dicho templo: <http://crowlandabbey.org.uk/7.html> (visitada el 27 de septiembre de 2014).

### 3.2.2. La identidad artística

Este segundo subapartado se centra en las composiciones cuyo eje es una personalidad artística, de tal manera que tratarán de captar su intimidad artística, que tendrá grados de diferenciación con su identidad personal.

Al tener en cuenta el discurso de la Historia quizás uno de los enfoques que permite “Klee/Clover” de Tom Paulin se basa en la interacción de lo epistemológico y lo ontológico. En este caso todo lo que tiene que ver con lo militar, en cuanto a la base aérea en la que el pintor Paul Klee sirvió como soldado raso de servicios auxiliares, podría entenderse como lo epistemológico, y las referencias acumuladas acerca de procesos relacionados con el arte pictórico (los grafismos coloridos de las insignias pintadas en los aviones con patrones, la belleza y colorido de los jardines plantados entre las pistas de aterrizaje, los trozos del fuselaje de los biplanos accidentados que sirven como lienzos para cuadros) podría entenderse como lo ontológico.<sup>131</sup> Con eso dicho, el fenómeno de la Historia podría señalarse, ontológicamente hablando, como cualquier proceso que se vaya desarrollando en el tiempo y que tendría igual valor que cualquier otro proceso en cuanto a su contribución a la Historia. En ese sentido, el proceso relacionado con el emerger del arte transcendentamente innovador de Paul Klee se entreteje con el entramado bélico en torno a la Primera Guerra Mundial, algo que se refleja bien en los últimos versos:

[T]hose unlovely aristos  
who never knew they were flying  
primed blank canvases  
into his beautiful airfield (Paulin 1994, 2)

De manera que la referencia a “aristos” tiene una carga irónica puesto que es un término griego que etimológicamente está vinculado con la excelencia,<sup>132</sup> sea del campo que sea, y se hace ver que los pilotos, por muy destacada que fuese su labor bélica, no eran conscientes de la lectura en clave artística que le daba a la guerra un pintor como Paul Klee, alguien que es capaz de ser pintor en cualquier situación de su vida. Así, la equiparación que se ve en el título del poema del apellido del pintor con la hoja del

---

<sup>131</sup> En el tercer verso aparece entrecomillada una frase tomada de los diarios del pintor en la que se lamentaba del aburrimiento que le suponían las guardias, hecho al que Klee alude en varias ocasiones: Paul Klee, *The Diaries of Paul Klee*, ed. Felix Klee (Berkeley: University of California Press, 1964), 369 y 372. En todo caso, la base del poema es el hecho comprobado de que, aunque Klee no consideraba como suyo el conflicto de la I Guerra Mundial, acabó implicándose y fue empleado haciendo las pinturas de camuflaje de los aviones alemanes: Susanna Partsch, *Paul Klee: 1879-1940* (Colonia: Taschen, 1991), 35.

<sup>132</sup> Etimológicamente significa “los mejores”: Robert Beekes, *Etymological Dictionary of Greek*, vol. 1 (Leiden: Brill, 2010), 132.

trébol se debe a la traducción de la palabra alemana “klee”, de forma que la expresión “to be/live in clover” como sinónimo de tener una vida de prosperidad habría que identificarla con llevar una vida de artista hasta sus últimas consecuencias, puesto que sería la forma de tener una vida en plenitud. Por eso, hay un proceso histórico, que se deriva de la voz irónica, vehículo de lo biográfico en lo que a Klee se refiere, que se puede definir en términos de la dimensión sociológica de los propios procesos históricos, en este caso basado en la interacción de los “aristos” guerreros y el humilde soldado raso como genio de las artes.

Al igual que las clases sociales desconocen la existencia las unas de las otras, los procesos históricos simultáneos sólo pueden quedarse registrados, en términos metaliterarios, a través del discurso panhistórico del arte poético. Así es como se podría enfocar el valor de esta composición de Tom Paulin a la concepción del discurso postmoderno y, por tanto, a la exploración de cómo el fenómeno de la Historia pueda concebirse.

El propio estilo del poema “Baroque” de James Lasdun aspira a reproducir la esencia del arte barroco de modo palimpséstico,<sup>133</sup> como se desprende de sus versos:

Spirit and form: to every soul its shell;  
Sounds their instruments---flute, double bass,  
Trumpet, each instrument its plush-lined case,  
The flesh its cribs, Death its Heaven and Hell.  
Bernini, your lightest-fingered rival,  
Built only on the human scale, filled Rome  
With wooing, delicious airs; *your* dome,  
Dizzying, serial-spiralled, was a skull  
Sucked to the coffered contours of a mind  
Breached by infinity. The Infinite!  
It made you less as well as more than human;  
Implosive, visionary, one hand designed,  
The other flogged a workman till he died,  
Then drew the sword you fell on like a Roman. (Lasdun 1997, 30)

Aunque dicha aspiración no se busca por medio de una estructura de meros planos que se solapan sino que se puede encontrar en función de una especie de tridimensionalidad dinámica. La forma esférica de calavera humana y la cúpula de catedral se funden y su redondez física se reproduce en otro orden de cosas en el forro de las fundas de los instrumentos propios de la música barroca, y mediante esta interacción estética el poema plantea el desafío de captar la esencia de la personalidad artística de Borromini. Por tanto, como si se tratara de la distribución formal de aspectos de *El grito* de Munch,

---

<sup>133</sup> Es un hecho que afecta también al aspecto formal, al tratarse de un soneto.

se exploran los “coffered contours of a mind” (30). El desafío de plasmar en palabras dicha esencialidad, de igual modo, queda representado en la interacción entre la estética escultórica más vaporosa y ligera de Bernini, con la referencia a “[s]pirit” del primer verso, y la contundencia de la aspiración de construir grandes estructuras de Borromini.<sup>134</sup> Asimismo, el contraste entre lo implosivo, como tendencia hacia la interiorización, y la plasmación de intentos de aspiración, que por antítesis resultan ser explosivos, emergen en las referencias a las calidades de las esculturas de Bernini. A partir del verso 10 y hasta el final del poema la presencia de Borromini se plasma estéticamente una vez más en el contraste entre una estética propia de la introversión, por un lado, y la fragmentación extrovertida, por otro, como si se tratara de la coda de una pieza de música barroca, y el suicidio de Borromini pone fin abruptamente a la composición.

En términos metaliterarios, el arte poético vuelve a complementar la biografía historiográfica de Borromini mediante una visión de su figura en la Historia en términos de procesos vitales creativos. En estos mismos términos, pues, la aspiración sensu stricto queda trágicamente insuficiente y en ese sentido se puede afirmar que el poema se suicida de un modo figurativo.

“Clare Leighton Packs a Bag, 1939” de Maura Dooley es un poema biográfico que lo que logra transmitir es el intento de aproximarse estéticamente a la esencia del arte de, en este caso, una imaginera,<sup>135</sup> una estética que, reproducida imaginativamente mediante el poema en sí, queda fusionada con las pinceladas histórico-biográficas que

---

<sup>134</sup> Se trata de una rivalidad que va más allá del terreno personal, ambos fueron más o menos favorecidos dependiendo de quién fuera el Papa en cada momento, puesto que se trata de una diferencia de estilos arquitectónicos. Véase al respecto: Jake Morrissey, *The Genius in the Design: Bernini, Borromini, and the Rivalry that Transformed Rome* (Londres: HarperCollins, 2005). Mientras que los versos del poema asocian a Bernini con un estilo galante y más mundano, pensado más en las personas, la obra de Borromini se asocia con la catedral de Milán, a la que contribuyó en su construcción, como un estilo algo esquelético pero al mismo tiempo espiritual, apuntando al cielo en una clara búsqueda de infinitud.

Borromini era un ferviente religioso que se sintió atraído por los principios de sencillez y pobreza que vio reflejados en los sacerdotes de la orden trinitaria: Stefano Borsi, *Borromini* (Milán: Giunti, 2000), 11.

<sup>135</sup> Clare Leighton (1898-1989): Nacida en Inglaterra pero que, precisamente en el año 1939, marchó a Estados Unidos, donde permaneció hasta llegar incluso a nacionalizarse en 1945. Las obras y los libros que ilustró ensalzaban las virtudes de la vida del campo y de las gentes que se dedicaban a trabajar la tierra. El motivo de esta marcha fue evitar la experiencia de una nueva guerra en Europa, de hecho, su hermano Roland murió en las trincheras francesas en la Navidad de 1914, aunque también es cierto que en su decisión pesaron motivos amorosos, como fue el de escapar de una turbulenta relación: Colin Campbell, ‘Leighton, Clara Ellaline Hope (1898–1989)’. *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press, 2004, en doi:10.1093/ref:odnb/46449 (visitada el 3 de Junio de 2014). Una muestra de su obra se puede seguir en: Anne Stevens y David Leighton, *Claire Leighton: Wood Engravings and Drawings* (Oxford: Ashmolean Museum, 1992). Y también en las páginas web: <http://www.clareleighton.com/>; <http://allinsongallery.com/leighton/index.html> (visitadas el 21 de junio de 2014).

enriquecen la visión del artista. Así, el verso “reasons to fight, reasons to leave” (Dooley 1991, 65) admite una interpretación biográfica, social y metaliteraria incluso. En este sentido, es como si esta composición representara una auténtica visión histórica de la figura de esta artista. Dicho así, al igual que su capacidad de tallar la madera, el poema talla la dureza implícita en su compromiso político-social y su explotación de los contrastes entre el blanco y el negro, entre la visión esperanzada del pueblo obrero y la oscuridad del sufrimiento humano.

“Heine in Paris” de Hilary Davies ejemplifica la capacidad de la poesía, en términos ficticios aunque con cierta base biográfica real, de construir un momento histórico en función de la historia de la vida privada y de la intimidad personal. Esta intimidad queda asociada con un personaje del mundo cultural-artístico y, de este modo, en términos metaliterarios el momento narrado, en este caso con arreglo a la figura del poeta romántico Heine en su lecho de muerte en su lugar de residencia de París.<sup>136</sup> Dicho momento narrado adquiere un valor transhistórico asociado con cómo lo poético siempre se renueva como fenómeno cultural universal mediante la belleza, tanto estética como discursiva de esta clase de texto. En este sentido, la poesía conquista su lugar en la Historia de la humanidad. Desde la perspectiva fenomenológica, dicha conquista se valora a través de una participación experimentada por parte del lector de cómo la mente fuertemente creativa del poeta trasciende y se libera de las limitaciones espaciales materiales asociadas a su enclaustramiento de su lecho de muerte de la pequeña habitación de la quinta planta de una casa parisiense.<sup>137</sup> De este modo, a través de una paleta de colores tonales, identificables con distintos estados de ánimo y de sentimientos específicos, el personaje mentalmente convive con su esposa mientras realiza tareas domésticas en la cocina o pasea por los alrededores en distintas estaciones del año. Asimismo, de modo líricamente llamativo, la propia capacidad imaginativa del personaje se funde con la voz del narrador implícito,<sup>138</sup> de modo que,

---

<sup>136</sup> Expatriado por sus ideas políticas, en 1831 Heine llega a París, donde reside durante 25 años, hasta su muerte. Los últimos años los pasó convaleciente en lo que él denominó el *matratzengruft*, es decir, el “colchón-tumba”. Más información sobre la vida de dicho escritor en: Jeffrey L. Sammons, *Heinrich Heine: A Modern Biography* (Princeton: Princeton University Press, 1979); Ritchie Robertson, *Heine* (Londres: Halban, 1988). El piso en el que Heine muere se encontraba en la quinta planta del número 3 de la avenida Matignon, en un edificio hoy destruido y justo frente a una zona ajardinada colindante con los Campos Elíseos: Philip Kossoff, *Valiant Heart: A Biography of Heinrich Heine* (Cranbury: Cornwall Books, 1983), 7.

<sup>137</sup> Heine padeció esclerosis múltiple: Rafael González Maldonado, *El extraño caso de la mielina perdida* (Granada: Grupo Editorial Universitario, 1998), 22.

<sup>138</sup> Estas dos voces se pueden seguir en los versos 5-7, que aparecen entre paréntesis, y en los tres últimos del poema, que se encuentran entrecomillados. En lo que se refiere a los primeros versos indicados se

fenomenológicamente hablando, se intuye cómo el estado de encontrarse literalmente entre la vida y la muerte queda evocado. Un ejemplo de ello se sigue en:

With his own sunset. Now the waiting is easy:  
In the afternoon he accompanies the gardeners,  
Raking and watering with their arms,  
Carried to exhaustion in their backs and thighs,  
And drunk with light. When they go home,  
He is lifted like a feather up the stairs. (Davies 1991, 41)

La voz anecdótica que narra cómo el enfermo es llevado sobre los hombros de los jardineros, como si de un paseo al aire libre de un convaleciente se tratara, está permitiendo que se experimente el mismo momento del trance hacia la muerte del mismo personaje y su elevación hacia el éter celestial. Y luego, en los primeros dos versos de la última estrofa, se aprecia intuitivamente cómo el propio Heine habría experimentado la separación de su alma de su cuerpo físico. El hecho de que este mismo momento, que de igual modo queda identificado con la contemplación por parte de su mujer del debilitamiento acelerado del marido que se acerca al momento de la expiración, subraya el fenómeno de la desvinculación de este ser humano de su estado físico. En este mismo sentido, es pertinente tener en cuenta el fenómeno del amor eterno hacia su cónyuge y, por tanto, la descripción del túmulo del ya difunto Heine se desarrolla de tal forma que permite intuir cómo la pareja hace el amor eternamente. Si el amor triunfa sobre la muerte, la poesía, en términos metaliterarios, enriquece eternamente la Historia filtrándola y poniendo de relieve dimensiones inconcebibles para el discurso historiográfico.

En términos históricos “Dominikus Zimmermann” de Hilary Davies forma parte de la categoría bio-poema. En este caso en concreto se trata de un homenaje al tesón personal, la formación concienzuda y la capacidad artístico-técnica del estucador y después arquitecto Dominikus Zimmermann (1685-1766), recordado entre otras obras por las iglesias de Steinhausen, Günzburg y Wies. El mismo espíritu de deseo y sensualidad caracteriza la actitud de Dominikus como amante, por un lado, y como estucador que ama su oficio, por otro lado, como queda plasmado en los versos:

At seventeen uncovered Emilie's thighs and found them white  
As doves in storybooks  
And when he worked the altar in the parish church

---

trata de la voz del escritor imaginario del poema que reflexiona sobre el significado del Día de Todos los Santos en su relación al amor y la muerte; en cuanto a los últimos versos de la composición son pensamientos atribuidos a Heine en relación a su mujer en una situación inventada ya que él se encuentra imposibilitado. Se trata de explicaciones proporcionadas tras consultar con la propia poeta: Hilary Davies, correo electrónico de la autora, 14 de agosto de 2014.

Gypsum and flesh performed the same undulations.<sup>139</sup>

The fields of Wessobrunn were opal all that summer. (Davies 1991, 35)

En términos de la simultaneidad de la carrera artístico-técnica de esta figura y los hitos biográficos de su vida personal se logra una síntesis muy elaborada. Es el caso también de la coincidencia entre el momento del nacimiento de un hijo y la construcción y decoración en madera del tejado de una iglesia:

That was enough. Then marriage. When they brought him  
To the birthroom, sheets were streaked with blood  
Like ancient lintels; downstairs,  
A calf to celebrate the coming of a son.  
When work resumed, he told the assistant builder  
To place the cherubs upon draperies of pain,  
The purgatory in red. (35)

Que refleja dicha fusión entre lo personal y lo profesional en un paso posterior al matrimonio y que es la llegada de descendencia.<sup>140</sup>

Como indican las referencias a la construcción de “a barn”, en los versos 1 y 31, el espacio vital de Zimmermann se concibe en términos de grandes aspiraciones que se vertebran por medio de destrezas técnicas adquiridas mediante grandes esfuerzos y sacrificios personales, que tiene sus orígenes en la atenta observación, cuando niño, del trabajo de los artesanos en el taller Wessobrunner School.<sup>141</sup> Este mismo espíritu, conformado de aspiraciones y de una base técnica que hace posible la realización de dichas aspiraciones, se manifiesta a través del símbolo de la mariposa y de otras figuras icónicas talladas por los artesanos y maestros canteros que hacen figuras muy elaboradas:

At nine years in Josephus' workshop  
Watched the men bevel till from silence  
They drew a mad dog, a Virgin with Butterfly.<sup>142</sup>  
In the afternoon he saw the carpenters  
Rounded against the open door like moons,  
Their cloth backs flickering at dusk in the beer gardens. (35)

---

<sup>139</sup> Se refiere al de la Church of Our Lady, en Günzburg (1735–1740).

<sup>140</sup> Su hijo Franz Dominikus Zimmermann (1714-1786) también fue estucador: Gordon Campbell, ed., *The Grove Encyclopedia of Decorative Arts*, vol 1 (Oxford: Oxford U. P., 2006), 570.

<sup>141</sup> Zimmermann entró como aprendiz en la Wessobrunner School, donde otra de las principales familias era la familia Schmuzer. Joseph Schmuzer (1683-1752) también se encontraba allí aprendiendo el oficio de estucador, pero quien fue el maestro de Dominikus fue el padre de Joseph, Johann Schmuzer (1642-1701). Con posterioridad, fue también maestro constructor y arquitecto. Más información sobre su vida en: Sixtus Lampl, *Dominikus Zimmermann* (Ratisbona: Schnell & Steiner, 1987).

<sup>142</sup> Probablemente se refiere a *La Virgen de las mariposas* (1412) de Jean Malouel (1370-1415), que se encuentra en la Gemäldegalerie de Berlín.

Estas propias técnicas de elaboración intrigante y rococó constituyen la representación estética de las ilusiones del joven Zimmermann, de quien también se da fe como ciudadano comprometido en su madurez vital.<sup>143</sup> Unas ilusiones que concluyen con el final del poema de la siguiente forma:

Then stay ten years to worship at his shrine  
Walking each day from hut to organ loft  
Under the cornice 'Dominikus Zimmermann',  
Baumeister, carpenter, master builder. (36)

Lo que supone la culminación de sus deseos.<sup>144</sup>

En ese sentido la forma del poema y su contenido cuasi biográfico quedan sintetizados de modo que esta composición, en términos discursivos, deja constancia histórica de los logros de Zimmermann y, por tanto, de su contribución a la historia de la arquitectura, de hecho, este poema aspira a emular el propio espíritu ilusionante del estucador hecho arquitecto. En términos, metaliterarios, desde una perspectiva postmodernista este poema contribuye a la propia supervivencia como forma artística dentro de la postmodernidad.

“On William Drummond of Hawthornden” de Marion Lomax se centra en la situación en la que se encontró este poeta escocés quien, tras la repentina muerte de su prometida,<sup>145</sup> se refugia en el estudio y la literatura.<sup>146</sup> Dentro de una tradición propia de la poesía del Romanticismo, el desgarró interior que padeció el joven novio queda metaforizado a través de las referencias al paisaje agreste muy castigado por el clima

---

<sup>143</sup> El verso 29 alude a la localidad de Landsberg am Lech, de donde fue alcalde entre 1748-1753, además de contribuir a mejorar su paisaje con diversas obras civiles, como el antiguo ayuntamiento (1719), y religiosas, como la Iglesia de San Juan (1752): [http://www.landsberg.de/web.nsf/id/pa\\_stadtuehrungdominikuszimmermann.html](http://www.landsberg.de/web.nsf/id/pa_stadtuehrungdominikuszimmermann.html) (visitada el 26 de junio de 2015).

<sup>144</sup> La primera obra que hizo Zimmermann cuyo estilo es completamente rococó fue la iglesia de peregrinación (*Wallfahrtskirche*) de Our Lady of Sorrows, Steinhausen, cerca de Biberach, Württemberg (1727–35), firmada por Dominikus como arquitecto y estucador en una inscripción que se encuentra bajo la galería del órgano: James Stevens Curl y Susan Wilson, *The Oxford Dictionary of Architecture* (Oxford: Oxford U. P., 2015), 868. Como nota curiosa hay que destacar que el sustantivo “zimmermann” en alemán significa “carpintero” y que el edificio en cuestión lo recuerda para la posteridad como un “baumeister”, es decir, un “constructor”.

<sup>145</sup> Hecho que ocurrió, como apunta la autora justo debajo del título, la víspera de su boda. Tuvo lugar en 1615 y, al año siguiente, coincidiendo con el de la muerte de Shakespeare, publica *Poems: Amorous, Funerall, Divine, Pastorall: in Sonnets, Songs, Sextains, Madrigals*, donde el poeta vuelca todo el dolor que le provocó aquella experiencia vivida: Wm. C. Ward, ed., *The Poems of William Drummond of Hawthornden* (Londres: Laurence and Bullen / Charles Scribner’s Sons, 1894), xli, <https://archive.org/stream/poemswilliamdru00wardgoog#page/n48/mode/2up> (visitada el 2 de septiembre de 2015); Yolanda Morató, “William Drummond de Hawthornden y sus traducciones de Garcilaso De La Vega en la revista londinense *1616* (1934-1935)”. *1611. Revista de Historia de la Traducción* 4 (2010), en <http://www.traduccionliteraria.org/1611/art/morato.htm> (visitada el 14 de junio de 2014).

<sup>146</sup> En este caso, la forma elegida para esta composición ha sido la de un poema de estrofa única de 14 versos, concretamente de nueve sílabas cada uno, es decir, se trata de un “quatorzain”: Phillis Levin, *The Penguin Book of the Sonnet* (Londres: Penguin, 2001), xxxvii.

escocés.<sup>147</sup> La superficie erosionada de las rocas, las estrías en los techos de las cuevas producto de los desplazamientos glaciales, además de la metáfora que vincula de modo igualmente metafórico el desplome total sufrido, el cual se asocia en el poema con el fenómeno del precipicio abismal. Mientras tanto la pregunta formulada al final del poema permite detectar cómo, en términos metapoéticos, el desgarrar y la violencia geológicos y climatológicos quedan identificados con la potente presencia del espíritu artístico del atormentado Drummond que atraviesa los siglos y todos los tiempos. En este sentido, otro factor que contribuye a asignar a este poema a una categoría con base histórica discursivamente hablando, es el modo en que esta composición genera una concienciación de en qué consiste la esencia de la naturaleza humana, la cual aquí vuelve a quedarse metaforizada al final del poema cuando el viento arranca un árbol de raíz:

Was his grief released,  
dropped hundreds of feet over the high  
edge of garden? Or did it increase -  
a force strong enough to uproot trees? (Lomax 1996, 41)

Como si se ofreciesen dos alternativas posibles a seguir ante una situación compleja o desesperada.

De igual modo, en términos metapoéticos, la naturaleza de la propia poesía queda definida en relación a una capacidad de no dejar a nadie indiferente, sea cual sea el momento histórico en que se cruza con ella mediante una composición específica. Asimismo, a raíz de esta dimensión universal que adquiere esta composición, y como indican los últimos cuatro versos, el estado emocional de Drummond se vincula con una aporía filosófica que adquiere características hamletianas. La referencia al precipicio rememora el acantilado del castillo de Elsinor y la vida trágica de Hamlet que se basa en elegir entre el suicidio (tirándose desde dicho acantilado), como sugiere la versión cinematográfica de Lawrence Olivier de 1948, o comprometerse con la vida y sus desafíos despiadados. El equivalente de este orden de cosas en el plano metapoético se podría entender en función de cómo la poesía y su creatividad siempre quedan expuestas a las exigencias de Historia y su capacidad de aplastamiento discursivo.

Dentro de la categoría de textos que permiten acceso a la mente de un personaje histórico a través de un discurso en primera persona resulta pertinente destacar, dada la temática de “John Nelson Preaching in Grimsby” de Jack Debney, que en la última

---

<sup>147</sup> Se alude al río Esk, que se encuentra junto a Hawthornden Castle, lugar en el que nació Drummond: <http://www.scottish-places.info/features/featurefirst1288.html> (visitada el 26 de junio de 2015).

estrofa una voz en tercera persona entre en escena. En este caso dicha voz, como si de la propia divinidad cristiana se tratara, resalta, mediante un discurso de carácter visionario, la transfiguración del predicador metodista John Nelson,<sup>148</sup> como personaje histórico que protagoniza el poema:

When all is finished,  
I will leave these people,  
The flat land, the sea:

A straight, dark man  
Climbing a chalk hill  
At sunset, its swart spine  
Like a tensed bow,  
But his shadow released round him -  
Dancing, a burnished loop (Debney 1999, 25)

De este modo, desde una perspectiva metahistórica, el lector, dentro de la postmodernidad, puede percibir en qué consiste la esencia de lo histórico propiamente dicho.

Es como si el estado de elevación espiritual experimentado por el propio predicador John Nelson se concibiera, en términos fenomenológicos, como un momento de concienciarse de estar viviendo dicho momento en términos reales, entendiendo “real” como un término lacaniano. Como si de una sinécdoque estructural se tratara, el protagonista ocupa un espacio socio-vital que le permite trascender la vulgar cotidianidad de la vida, la cual queda representada por la figura del sacerdote anglicano fracasado que acude a John Nelson para intentar hacer que los feligreses vuelvan a asistir a misa:

Before me now  
A man and his bold drum,  
A man hired by the vicar -  
Claret lickspittle of the gentry -  
To drum, drum, drum though my sermon,  
As though I were some kind of tamed bear  
That would shuffle to his idiot's rhythm. (24)

---

<sup>148</sup> John Nelson (1707-1774): sacerdote convertido al Metodismo por la influencia de John Wesley (1703-1791). Pocos predicadores metodistas fueron tan brutalmente perseguidos como él. Esto es debido a que predicaban sin ser ordenados y sin autorización por parte de la Iglesia Anglicana. El poema en concreto se sitúa en un episodio de su vida en el que, estando en dicha localidad, el párroco contrató a un hombre para que tocara el tambor mientras Nelson hablaba. Nelson continuó predicando hasta que el hombre hizo una pausa para descansar y, al escucharlo, tiró el tambor y continuó escuchándolo mientras lloraba. Se trata de un hecho recogido en su diario: Edward Palmer Thompson, *The Making of the English Working Class* (Nueva York: Pantheon Books, 1964), 69. Sobre esta anécdota, su vida y obras se puede ver: Max S. Weremchuk, *John Nelson Darby* (Neptune: Loizeaux Brothers, 1993).

En parte, pues, se tiene acceso a cómo Nelson es consciente de la identificación del sacerdote de la iglesia oficial con la decadencia de la nobleza burguesa, como indica la referencia al alcoholismo en el cuarto verso.

La capacidad de discernimiento del protagonista orador permite al lector descubrir que la estrategia del representante eclesiástico de la iglesia oficial, de igual modo, consiste en utilizar al tamborilero y el sonido que genera para ahogar la voz del predicador. Al final es éste último el que triunfa gracias a las energías espirituales que le infunde su fe:

The hireling's fingers unclench the  
Stick, the silenced drum  
Now like a dropsied belly -  
Sweet reneging!  
His failed trickmaster  
Skulks in the reaches  
Of the church, takes  
Gentry's refuge. (25)

En términos socioculturales el sacerdote anglicano vuelve a ser identificado con las clases pudientes quienes, en tiempos revolucionarios a finales del siglo XVIII, no saben contrarrestar la religiosidad populista de los metodistas como John Nelson.<sup>149</sup>

Al final, en términos de tipo de discurso, el poema queda identificado con la tradición de transmitir consejos mediante la plasmación de experiencias en diarios o “journals”:

My voice carrying the centuries,  
Then and now, all one.  
I bank on this, secured  
In the Bible - rant it out!  
I gamble with grace.

But when the Paraclete does descend,  
Quickening the waves beyond these houses,  
Each white horse the tip  
Of a scroll unfurling,  
I know there is no gamble.

Then I know  
That God sends doubt like hidden harvest,  
Tests the moment with its seeming death. (24)

---

<sup>149</sup> Dentro de este contexto social se hace conveniente recordar la figura del pensador radical John Wilkes (1725-1797) quien mostró una postura de claro enfrentamiento a los metodistas: John Sainsbury, *John Wilkes: The Lives of a Libertine* (Aldershot: Ashgate, 2006),132.

Asimismo, dicha tradición de dejar constancia no sólo de lo acontecido sino también de lo experimentado a raíz de lo acontecido permite insertar el poema dentro de la tradición de la autobiografía espiritual. Como los últimos versos citados indican, dicha tradición discursiva conlleva la plasmación de los detalles de la lucha interior espiritual del sujeto protagonista para poder superar su debilidad humana frente a su deber espiritual como, en este caso, predicador de renombre:

But until I master rage,  
Until my turmoil becomes the milk of calm,  
Every word I preach  
Is the Tomb left empty,  
A coreless glossolalia. (24)

Esta última referencia al don de lenguas queda vinculada con la alusión a la transfiguración de los apóstoles mediante su contacto con el Paráclito tal y como queda subrayado en el ya citado cuarto apartado.

En términos metapoéticos, por tanto metahistóricos, y desde una perspectiva fenomenológica, este texto, de algún modo, permite acceder a la propia experiencia de en qué consiste la misma experiencia de lo histórico. Por tanto, de un modo igualmente inexplicable y, por consiguiente, fascinante, el texto se caracteriza por su capacidad de ofrecer una inmersión en el *zeitgeist* dieciochesco en términos socioculturales y sociolingüísticos. En este sentido tiene relevancia la referencia a la costumbre de reclutamiento forzoso por medio de patrullas en las ciudades portuarias: “I’d press-gang these souls for God!” (24). Llega a ser relevante, en este mismo sentido, el sintagma “buffoonish praise” del cual emana las costumbres discursivas basadas en la vena satírica tan destacada de las sociedades del siglo XVIII. Asimismo, se ha hecho referencia al “[c]laret lickspittle of the gentry” y a una enfermedad propia de las clases pobres en el símil “like a dropsied belly” en el quinto apartado. De igual forma, resulta relevante detectar cómo los términos “trickmaster”, en la quinta estrofa, y “miracle-huckster”, en la sexta estrofa, proyectan el poema hacia un contexto norteamericano, teniendo en cuenta que las tendencias religiosas de tipo metodista adquirirían gran influencia en la cultura proto-estadounidense, mientras que el sintagma “swart spine / like a tensed bow” encierra una representación de la ira contenida de los esclavos afroamericanos de las plantaciones sureñas.

A fin de cuentas, pues, la transfiguración detallada aquí, asociada con un individuo inmerso en los procesos socioculturales de su época, llega a adquirir un valor metahistórico que queda destacado mediante esta composición que funciona como un

instrumento revelador de cómo dicha experiencia personal pueda llegar a tener una relevancia transhistórica en cuanto al propio fenómeno de la Historia se refiere, entendido desde la perspectiva de la postmodernidad.

Vuelve a destacarse el tema metahistórico de la esencialidad de la Historia como algo del cual se puede dejar constancia fenomenológicamente en “1829” de Alison Brackenbury.<sup>150</sup> Como se indica en la tercera sección del mismo, y desde una perspectiva del código psicológico que se detecta en la composición, la vida y la música de Mozart no pueden distinguirse como dos fenómenos diferenciados sino que resultan ser coincidentes y simultáneos en cada momento. Irónicamente, el propio Mozart no llega a ser consciente de este hecho, digamos, hasta que ya ha fallecido puesto que, en términos narrativos, este tercer apartado se desarrolla, al igual que el primero, a través del Mozart de ultratumba. Por tanto, en términos metapoéticos, se vuelve a descubrir la capacidad del arte poético de permitir el acceso por parte de cualquier lector, aunque sea imaginativamente, a la experiencia real de en qué consiste la propia esencialidad de la Historia. En cuanto al factor de los tipos de discurso que permiten instrumentalizar y explicar aspectos de los textos en términos crítico-analíticos, es la propia música, como uno de esos tipos, la que queda destacada aquí a diferencia de los de la autobiografía espiritual como en el caso del poema “John Nelson Preaching in Grimsby”.

Tal es la identificación entre la música y el desarrollo de la propia vida que los acontecimientos relacionados con la participación de la familia en incidentes y acontecimientos llegan a ser el equivalente de la música misma, es decir, dentro del interior de Mozart se musicalizan:

The water is streaming along the small road  
the carthorse foal, his awkward head  
spiked with spring's mud, rushes up to the coach.  
Carl points to him, cries.

I could set that; any note. I caught  
Constanza's raw cries as she struggled with Carl.

She could not sing high, as her sisters could,  
the two mad birds at the top of the voice.  
I would have had one. To have high notes for ever-

but no, we live on the middle road  
the coach slowing and rocking, the carthorse foal

---

<sup>150</sup> El 27 de enero de 1991, Alison Brackenbury leyó esta composición como parte de los actos que organizó la BBC Radio 3 para conmemorar el bicentenario de la muerte de Mozart: <http://genome.ch.bbc.co.uk/schedules/radio3/1991-05-27> (visitada el 15 de diciembre de 2008).

spinning away and Carl's thin voice singing. (Brackenbury 1995, 66)

Es decir, la vida mozartiana se compone, literalmente, o, se componía, teniendo en cuenta que su figura habla desde la ultratumba. En este mismo sentido, y desde una perspectiva fenomenológica, se llega a concebir, como si del equivalente de lo ecfrástico en cuanto a la música se refiere, cómo el propio Mozart gesticula y mueve zonas de su cuerpo mientras va concibiendo la fraseología rítmica y tonal de sus composiciones. En otra estrofa dentro del apartado III, queda ejemplificado este fenómeno en la experiencia misma de lo cómico-burlesco, por un lado, y, por otro, en el lirismo que le transporta:

She left me too, she went away  
to those costly cures - what did Puchberg say?<sup>151</sup>  
'Is she a fish?' - and I laughed, and saw  
Constanza at Baden,<sup>152</sup> with half-closed eyes  
in the murky expensive baths,  
floating, the heavy child hung light  
as the milk stars whirl, in her private dark  
she swims, and her arms are slender and bare,  
stronger than mine. There she floats, and smiles. (66)

Por tanto, la visión imaginada de su mujer por parte de este Mozart virtual equivaldría a un aspecto del género de la ópera bufa mozartiana y, por otro lado, el lirismo paradigmático del genio universal. En este sentido, resulta apto que su figura y genio dominen el éter virtual de la Historia, como si de una auténtica presencia transtemporal se tratara.

Fundamentalmente la estructura de esta composición se basa en un *reverie* experimentado por el Mozart ya difunto en el cual se entrecruzan constantemente contenidos anecdóticos de un grado más o menos específico,<sup>153</sup> por un lado, y, por otro

---

<sup>151</sup> Michael von Puchberg (1741-1822): comerciante textil, amigo de Mozart. Ambos siendo masones, salió al paso de numerosas deudas ya que el compositor gastaba más de lo que ganaba: Piero Melograni, *Wolfgang Amadeus Mozart: A Biography* (Chicago: University of Chicago, 2007), 213-214.

<sup>152</sup> Constanza iba al balneario de Baden para tratarse de unas dolencias, lo que suponía un gran coste como el propio Mozart admitía: Hermann Abert, *W. A. Mozart*, tra. Stewart Spencer (New Haven: Yale University, 2007), 1165.

<sup>153</sup> La vida de Mozart está plagada de anécdotas y leyendas que han ido surgiendo alrededor de su figura, como es el caso de la anécdota de las “demasiadas notas” en el estreno de *El rapto del serrallo* (1782), de la que se hace eco la célebre película *Amadeus* (1984) de Milos Forman y que no todos los biógrafos aceptan; su excelente memorística para la música, aunque quizás no tanta como milagrosa; el encargo del *Réquiem* y los hechos que rodearon a su composición; los posibles motivos de su muerte y, ya por último, las distintas versiones que se dieron sobre su entierro en cuanto a la categoría del mismo, el lugar, las condiciones climatológicas de ese día y los asistentes. En este sentido cabe destacar la simpatía que sentía por los animales, de hecho, en 1783, durante su primer año de casado, calificaba su hogar como un paraíso terrenal porque en él había toda clase de animales: Otto Erich Deutsch, *Mozart: A Documentary Biography*, tra. Peter Branscombe y Jeremy Noble (Stanford: Stanford U. P., 1966), 196. En concreto llegó a tener un canario, un estornino, un perro y un caballo para paseos de recreo: Maynard Solomon,

lado, el impresionismo lírico que constituye la expresión los sentimientos creativos del genio que, por decirlo de algún modo, llega a tener constancia real de cómo su creatividad equivale a fenómenos celestiales:

If stars asked questions, they would say  
'Was it hard?' It burned the mind.  
As you would know, Constanza, with  
Your cracking voice, as they would know  
Ringed with the iris of their fires. (66)

Quedan sintetizadas impresiones acerca del propio esfuerzo realizado por la mujer de Mozart, de satisfacer las exigencias de su marido genial en cuanto a la calidad de voz se refiere y el propio sobreesfuerzo del compositor que equivale a un resquebrajamiento interior, convirtiéndose así en norma de existencia la tensión interior en cada momento entre la pasión relacionada con la aspiración artística y el constante peligro de desintegración interior a raíz de dicho sobreesfuerzo.<sup>154</sup> En este sentido, resulta apropiado que las preguntas que el propio genio lanza al éter en el último cuarteto del poema mezclen una vez más lo anecdótico y lo lírico:

What planet now wears my old coat  
Washed by the rain, as fine as grass?  
What lost suns from the shadows' height  
Throb radiance through my cheap glass? (67)

Aquí la referencia a “cheap glass” confirma cómo el genio del arte musical no tenía más remedio que ir a ras de suelo en ciertas etapas de su existencia,<sup>155</sup> algo que se pone de manifiesto en su obsesión por la cristalería de poca calidad que el matrimonio Mozart poseía. Desde una perspectiva fenomenológica, las preguntas realizadas al final del poema pueden considerarse como el equivalente de la evolución del efecto del arte de Mozart sobre cada generación sucesiva que se interroga acerca del misterio de su impacto como artista. De modo igualmente fenomenológico la estrofa que empieza por

---

*Mozart: A Life* (Nueva York: HarperCollins, 1995), 319. Quizás fue éste el motivo por el que algunos relatos biográficos situaron a un perro como único acompañante del coche fúnebre de Mozart hasta el cementerio, como queda recogido en *The Arts* (1937), del historiador holandés Henrik Willen van Loon: <http://www.elmundo.es/elmundo/2005/07/04/cultura/1120491978.html> (visitada el 4 de julio de 2008). Probablemente, llegó a esa idea basándose en una litografía del mismo año de la muerte de Mozart que así representa la escena, como se puede ver en la reproducción de la misma que aparece en: Apéndice A, A.9.  
<sup>154</sup> La Gran misa en do menor, K. 427/417a fue compuesta por Mozart entre 1782-1783 a iniciativa propia como promesa por su matrimonio con Constanza, quien fue la soprano solista en su estreno. Para más detalles al respecto: Alfred Einstein, *Mozart. Sein Charakter, sein Werk* (Kassel: Pan Verlag, 1953), 362-403. La opinión que se ha tenido de Constanza como cantante es que poseía considerables facultades y gran gusto: William Cooney, *The Quest of Meaning: A Journey Through Philosophy and Creative Genius* (Lanham: University Press of America, 2000), 179.

<sup>155</sup> En la introducción en prosa al poema hay una referencia a “ordinary glasses”, que es tal como se menciona la cristalería del matrimonio Mozart en el inventario que se hace de sus bienes: Deutsch, *Mozart*, 586.

“[s]omething comes” puede percibirse rítmicamente en términos melodramáticos como si de una ária operística mozartiana se tratara:

Something comes to hold us back.  
It drags and jars the carriage wheels.  
I never loved those small dark rooms -  
Black stove, dull glassware, shut from day -  
In which we lived. To move's to live.  
The roofs, the small fields fall away. (67)

Este sexteto es un ejemplo de cómo de nuevo, pues, en esta clase de composición bio-poética lo cotidiano y lo realmente artístico se funden y el texto se hace musicalmente vital. Dicha simultaneidad facilita al lector el acceso a la posibilidad de experimentar en qué consiste el propio paso del tiempo histórico, entendido desde una perspectiva metahistórica. Dicho de otro modo, participar (en términos fenomenológicos) en la experiencia de la musicalidad y de la configuración de su fraseología equivale a experimentar la inmersión en un fenómeno real, es decir, algo que transcurre dentro del tiempo histórico.

Tras dicha estrofa se hace alusión a la presencia de su discípulo Sussmaier, quien escribía al dictado de Mozart los últimos compases del Réquiem que éste pudo transmitir antes de fallecer:

He set it wrong; I saw he would,  
I could not teach him anything.  
The Masons cleared the choking bills.  
How smooth things ran, like Sussmaier's drums!  
Listen, you fool: there is a start:  
The jolt of heart, the sudden kiss,  
As first sun beats to rake the skin. (67)

El carácter lírico de estos versos anticipa el comentario a la enorme distancia existente entre el genio del compositor de *Las bodas de Fígaro* y sus hijos, que no estaban destinados a ser continuadores de su padre. El contraste entre, por un lado, los detalles vulgares de cómo se iban pagando las facturas de la familia Mozart, gracias a la generosidad de terceros como Puchberg, y los momentos de lirismo, reproduce la estética fragmentada y atolondrada de las óperas bufas del propio Mozart.

En efecto, los destinos de los dos hijos del genio, Carl y Franz, se describen con un tono resignado por el propio Mozart (difunto):

Carl, whose kindly crooked face  
Could never take one lesson in  
Has somehow made a bookkeeper.  
She taught Franz all my songs, then hoped

To coax him to a prodigy.  
His swift career has veered, instead,  
Into a Polish Countess's bed. (67)

En términos musicales, y desde una perspectiva fenomenológica, los distintos estados de ánimo que proyecta la antepenúltima estrofa de esta tercera sección se pueden experimentar en términos de cómo un personaje de una ópera de Mozart representaría dichos estados en el escenario. La combinación de cariño y sarcasmo refrenado hacia la figura de su hijo mayor Carl,<sup>156</sup> la ironía tirante en la actitud basada en la burla controlada de su mujer Constanza que le sobrevive y su falta de capacidad de visión, y el modo en el que cualquier atisbo de admiración hacia Franz,<sup>157</sup> su hijo menor, queda neutralizado pone de relieve esa misma simultaneidad entre el arte poético y el arte musical.

Y en este mismo sentido la estética operístico-dramática que se experimenta en el siguiente cuarteto, la penúltima estrofa del poema, vuelve a humanizar al genio de la música mientras que retiene esa estética que rinde homenaje a sus dotes como compositor:

They are my children. They are brave,  
Powerful as these icy lights.  
She, straight-backed on her green bed  
Is silence in its straightest flight. (67)

De nuevo, a través del último pareado, la gran tensión entre la figura subliminalmente dominante de Constanza y el compositor como marido inseguro quedaría confirmada a través de cómo el último verso constituye operísticamente el equivalente de un sostenido vigoroso.

Como se ha descrito anteriormente, el discurso identificable con la figura de Mozart se proyecta en la primera sección de esta composición. Es como si, en los últimos seis versos de la segunda estrofa de esta primera sección, el espíritu de Mozart tuviera acceso al momento en que su mujer, sin poder concretar la naturaleza de la experiencia que está adquiriendo, viviera la premonición de la muerte de él:

---

<sup>156</sup> Carl (o Karl) Mozart (1784-1858): Estudió música pero dejó dicha formación para servir al gobierno austriaco en la administración financiera, en contabilidad: Abert, *Mozart*, 1340.

<sup>157</sup> Franz Mozart (1791-1844): Se dedicó profesionalmente a la música. Por influencia materna se le llegó a llamar Wolfgang Amadeus Mozart Jr., pero, como le ocurre a la mayoría de los hijos de los genios, no llegó a la altura de su progenitor hasta el extremo de que la sombra de éste se encuentra simbólicamente en el epitafio de su propia tumba: Jaqueline Edmondson, ed. *Music in American Life: An Encyclopedia of the Songs, Styles, Stars, and Stories that Shaped Our Culture* (Santa Bárbara: ABC-CLIO, 2013), 1031. Debido a necesidades económicas, dio clases a las hijas de miembros de la aristocracia polaca. Al igual que su hermano, no se casó ni tuvo descendencia: Abert, *Mozart*, 1340-41.

Disturbed, she woke, loud morning near;  
Pupils hummed luminous and black  
Moon's answers tugged warm seas to fold.<sup>158</sup>  
No work is ever finished here,  
The rush of space whirls each hot globe.  
Dear gallop's heart, can she be old? (63)

Como parte de la premonición los alumnos adquieren una identidad que les asocia con el tipo de figura que pudiera denominarse “mensajero de la muerte”, en el segundo verso citado. Mientras tanto, los versos restantes representan el propio momento de la ascensión de Mozart al ámbito del universo como un modo de dar al lector acceso al momento de su fallecimiento en sí. Sigue proyectándose la simultaneidad entre lo biográfico-real y las distintas formas de la fraseología musical que constituyen la esencialidad creativa del genio. En este sentido, el último verso citado tiene relevancia ya que la anástrofe (“gallop’s heart”) confirma cómo la figura del genio vivía la música literalmente de modo total y constante. Asimismo, desde más allá de la muerte, se experimenta al momento en que se le quita el aliento al contemplar a su mujer ya envejecida llegando a entenderse una vez más esta clase de gesto en función del arte de la ópera.

Por contraste, lo operístico adquiere tintes de humor en los primeros tres versos de esta segunda estrofa, ya que, jóvenes ahora, trasciende el grado de entendimiento íntimo entre la pareja de Constanza y Mozart, quienes imitan la voz espantosa de Fräulein von Greiner, que dominaba las sesiones tutoriales que ella tomaba con Mozart, dispuestos a seguir soportándola con tal de que ella siguiera facilitándoles la posibilidad de pagar sus facturas domésticas gracias al dinero ingresado por dichas sesiones tutoriales: “‘Will she still pay you?’ my young wife cried, / Although I had sung her the Fraulein's shock, / The lilting cry from the throat of a cat.” (63).

La complejidad genial que infunden las obras mozartianas trasciende una vez más en la primera estrofa, donde la misma Fräulein von Greiner queda retratada,<sup>159</sup>

---

<sup>158</sup> En una de las primeras referencias astrológicas del poema, el acontecimiento astronómico de la luna negra es, dentro del paganismo, un momento especial para que los rituales y conjuros sean más poderosos y efectivos: Dorothy Morrison, *Everyday Moon Magic Spells & Rituals for Abundant Living* (Woodbury: Llewellyn Publications, 2004), 43.

<sup>159</sup> Karoline von Greiner (1769-1843), Pichler de casada, fue alumna de Mozart y era la hija de Franz Sales von Greiner (1730–1798), consejero de la corte y gran amante de la música. No escribió ninguna biografía sobre su maestro pero habló en su autobiografía sobre los cambios de humor repentinos de éste, haciendo referencia a una anécdota en la que, al parecer por aburrimiento durante una clase, Mozart subió de repente sobre las sillas y las mesas de la estancia mientras imitaba a un gato. Más información sobre este asunto en: Aidin Ashoori y Joseph Jankovic, “Mozart’s Movements and Behaviour: A Case of Tourette’s Syndrome?” *Journal of Neurology, Neurosurgery and Psychiatry* 78, no. 11 (noviembre 2007): 1171-1175. Por otra parte, hay que destacar que Mozart fue uno de los coautores de *Der Stein der*

mediante los versos en voz directa, como una mezzosoprano que actúa en una ópera bufa del genio de Salzburgo:

In my new room, between Vienna and Virgo,  
The air, like good coffee, tastes fragrant and black.  
In shifting starlight I read a page  
By Fraulein von Greiner. A half-life ago  
She turned her fine nose and her classical gaze  
On her father's stiff salon, for which I played.  
She murmurs, 'He was the most ordinary soul,  
Who preferred, to our learning, the silliest joke.  
He jumped on a chair, then miaowed, like a cat!' (63)

Esa misma complejidad intrigante queda reflejada en cómo ella, ilusa, no percata que la actuación graciosa de Mozart constituye en realidad una burla, en términos técnicos, del modo espantoso en que ella canta. En ese mismo sentido, los sintagmas “fine nose” y “classical gaze” terminan siendo ejemplos de eufemismo que esconden referencias poco corteses al narigón de dicha dama debido a su fama de ser muy metona. Además, el tono burlesco vuelve a detectarse en la referencia a “stiff salon”, ejemplo de falacia patética que se entiende como una burla de la seriedad excesiva con que se recepcionaba la música en la casa la familia von Greiner, oyentes muy estirados, quienes en realidad carecían por completo de una capacidad de apreciar la música. En paralelo con esta visión cómica de la realidad que, nunca mejor dicho, Mozart lleva con él hasta la tumba, existen referencias de carácter más lírico, equivalentes a frases y pinceladas musicales en sí, que vuelven a situar a Mozart como un genio que preside la dimensión transhistórica de la Historia, como queda confirmado en el primer verso citado.<sup>160</sup> En cuanto al segundo verso, el buen gusto por la vida, por un lado, y por el deseo de esmerarse en el arte, por otro lado, quedan confirmados. Asimismo, el arte poético de Brackenbury participa una vez más en la corriente de genialidad mozartiana al fundir sintéticamente lo lírico y lo humorístico a través del sintagma “[i]n shifting starlight” que, a través de su función adverbial, confirma tanto la brillantez creativa como la profundidad de la misma propias del genio austriaco. En este sentido, teniendo

---

*Weisen, oder die Zauberinsel* (1790), un *singspiel* de dos actos que contiene el simpático “dueto de gatos”, que se puede seguir en: <https://www.youtube.com/watch?v=xH3yzGc3WCk> (visitada el 3 de mayo de 2015). Una pieza musical de la que se ha llegado a asegurar la autoría de Mozart: David J. Buch, “Mozart’s German Operas”. *The Cambridge Companion to Mozart*, ed. Simon P. Keefe (Cambridge: Cambridge U. P., 2003), 163.

<sup>160</sup> La constelación de Virgo fue identificada en la mitología griega con Dice, diosa de la justicia para los hombres, con quienes convivía durante la edad dorada, se retiró a los montes en la edad de plata y, durante la perversidad que tuvo lugar en la edad de bronce, dejó la tierra para huir al cielo: Rose, *Mitología*, 175.

en cuenta el contenido del tercer verso de esta estrofa, la referencia a “shifting starlight” puede concebirse como imitación de la propia capacidad sin límites del genio en función de la propia conciencia que él poseía y sigue poseyendo de esa misma genialidad y de su sutileza artística,<sup>161</sup> siempre llegando a sorprender al oyente. Esa misma sutileza trasciende a través del uso de “shifting” como un modo de expresar el ingenio perenne, por un lado, y, por otro lado, la brillantez expresable en función del fenómeno del estrellato en nuestra era que queda plasmado a través del término “starlight”. Para más señas, esa autoconcienciación del compositor se transmite, con el humor ingenioso propio de sus óperas de más renombre que conlleva un paralelismo entre el regusto interior experimentado por el artista en cada momento del proceso creativo junto con la vanidad del hombre que lee las anécdotas biográficas protagonizadas por él en las memorias que emanan de la pluma de su alumna.

Aunque la segunda sección está desarrollada por la voz de Constanza hay que tener en cuenta que la presencia de Mozart no brilla por su ausencia y puede hacerse notar por cuenta propia o través de cómo sirve de inspiración para este modelo. Al comienzo de la misma, el marido se ve como un genio tipo mozartiano en ciernes vanidosamente. Esa misma genialidad en ciernes, aunque nunca pudiendo realizarse de forma que quedara a la altura del genio compositor, queda representada a través del lirismo delicado que caracteriza los primeros dos versos que abren la segunda estrofa: “He saw how small - and faint - it blew, / That light from forty years ago.” (64). Dicho así el pronombre “he” hace referencia a Vincent Novello, músico que no llegara a la altura de Mozart.<sup>162</sup> En la segunda estrofa, una emocionada Constanza, cuarenta años después de la muerte de su primer marido, confirma cómo la luz y la brillantez de su vida pertenece a la etapa en que convivió con el gran genio,<sup>163</sup> mientras la presencia del

---

<sup>161</sup> La vinculación de Mozart con el mundo de las estrellas presenta muestras reales, como es el caso de que el asteroide (1034), descubierto en 1924, reciba en su honor el nombre de Mozartia: Lutz D. Schmadel, *Dictionary of Minor Planet Names*, vol. 1 (Heidelberg: Springer, 2003), 89. Por otra parte, la conocida canción de cuna “Twinkle, Twinkle, Little Star” captó su atención al extremo de llegar a componer hasta 12 variaciones sobre ella: Maurice Hinson, *The Pianist’s Guide to Transcriptions, Arrangements, and Paraphrases* (Bloomington: Indiana U. P., 1990), 131.

<sup>162</sup> Vincent Novello (1781-1861) fue un compositor sobre todo de música sacra que hizo con Mary, su mujer, un viaje por Europa tratando de seguir las huellas de Mozart, hecho que cristalizó en el libro de viajes *A Mozart Pilgrimage* (1829).

<sup>163</sup> Dentro de la producción de Mozart hay ejemplos de cómo la luz ilumina a una pareja de enamorados después de que éstos hayan superado una serie de pruebas. Ocurre así en *Ascanio in Alba* (1771), donde el amor de los jóvenes Silvia y Ascanio es propiciado por la diosa Venus, la madre de éste, quien desciende desde los cielos en su carro después de que las nubes se dispersen. Por su parte, en *La flauta mágica* (1791), en la escena VIII del acto segundo, aparecen Tamino y Panina atravesando columnas de fuego y agua gracias a la ayuda de la flauta. Tras esto, los sacerdotes de Isis los saludan con vítores y les invitan a entrar en el templo iluminado. Dentro de una obra de un carácter tan enigmático, se ha querido

discurso sentimental colorea el vehículo de la metáfora de modo que lo que se destaca es el paso del tiempo, que hace que su estado de melancolía quede de relieve:

He saw how small - and faint - it blew,  
That light from forty years ago.  
I also loved the next man who  
Paid bills, made notes, slept quiet by me.  
But they asked of that hard, first end.  
I told my story, smoothly learned. (64)

Al mismo tiempo, la faceta pragmática de Constanza queda subrayada, sobre todo por el modo en que el lector tiene acceso a la confesión para sí misma de su capacidad estratégica de asegurarse un segundo matrimonio con un hombre adinerado,<sup>164</sup> mientras, no sin un atisbo de compunción, recuerda los tiempos difíciles que caracterizaron los años del matrimonio entre Mozart y Constanza. Es como si se tratase de un aparte, junto con las diferentes direcciones a las que apuntan los pensamientos íntimos (hacia el lector de cualquier era, hacia los Novellos), que estuviese funcionando como una forma de dramatización, en términos de grupos de representación de ópera bufa, del discurso poético para que, como a través del conjunto del poema, sea simultáneo con el actual proceso creativo de Mozart, un fenómeno que, además, está presente de manera perenne en lo sucesivo. En las cuatro estrofas siguientes, la mezcla de melancolía, anhelo, y arrepentimiento, proyectada a través de la síntesis del lirismo, del patetismo nostálgico, y de lo anecdótico, que sirve de vehículo para los recuerdos de Constanza, convierte los versos en el equivalente de una aria desgarradora cantada por una mezzosoprano que domina la técnica de dotar las notas más bajas de una textura aterciopelada:

'The stranger wore the long still face  
A doctor makes. He said, "Someone  
Most dear has died. Her Requiem  
Has been commissioned, at your price.  
Your patron's name must not be known."  
Strange terms! I almost laughed at them.

---

hacer además otro tipo de lectura, y es que en la cultura de la Ilustración se encuentra presente el conflicto por el que el individuo –libre, racional y guiado por los valores universales- al mismo tiempo desea el contacto con la comunidad, lo local, lo tribal. En efecto, en una época en la que se asiste a diferentes reformas políticas y sociales también tienen auge órdenes de carácter cerrado como la de los rosacruces y los masones. En una obra sobre la que tanto se ha hablado sobre su carácter masón como *La flauta mágica* se pueden ver estos dos impulsos, uno que remite a un presente entonces ilustrado, que propone dejar atrás la superstición y los ritos, y otro que busca llegar a una nueva forma de hermandad que se alcanza tras superar una serie de pruebas de carácter excluyente. En el fondo, se trata de buscar una comunión de los tiempos actuales con los pasados: Roger Scruton, *Modern Culture* (Nueva York: Continuum, 2000), 47-48.

<sup>164</sup> En realidad se casó con el diplomático danés Georg Nikolaus von Nissen (1761-1826). Debido al interés de éste, ambos trabajaron en una biografía sobre Mozart que concluyeron en el año 1828: Ruth Halliwell, *The Mozart Family: Four Lives in a Social Context* (Nueva York: Clarendon Press, 1998), xxv.

'As we climbed on the Prague post-coach'  
(I had left Franz, turned four weeks old)  
'A hand dragged on my heavy cloak.  
"It is not ready." No reproach.  
"It shall be done, when I return."  
The grave man nodded, barely spoke.<sup>165</sup>

They met again; I was away,  
With the children, in the storm-tossed park.  
Skies battered with rain. He sat alone.  
I made him drive with me next day.  
He said the work was not for her,  
The strange, dead girl. It was his own.<sup>166</sup>

How could I know that she was young?  
When that hand clutched, my body shook  
In the child's last shudder. It is all true.  
How desperate we were then, how young.  
I hid beneath the sodden sheets  
In his heat's ruin; would die too. (64-65)

Las alusiones artístico-biográficas que determinan la base de los sentimientos expresados con tanta hondura resultan ser múltiples y, por tanto, mozartianamente barrocas. Permiten al lector experimentar la esencia creativa del arte barroco.

Los procesos que conllevan el funcionamiento de la memoria vuelven a ser representados en la séptima estrofa de esta segunda sección de "1829", donde se puede seguir una dramatización implícita en función de lo que se supone hubieran sido discusiones de pareja acerca de asuntos domésticos de tipo económico frente a los modos de comportarse artísticamente por parte de un genio como Mozart, cuyas prioridades no se habrían establecido en función de lo pragmático en ningún momento:

---

<sup>165</sup> Según uno de los relatos al respecto, a principios de agosto de 1791 se presentó en su casa un desconocido vestido de negro, que rehusó identificarse, y encargó a Mozart la composición de un réquiem, dándole un adelanto. Pero el compositor fue llamado desde Praga para escribir la ópera *La clemencia de Tito* (1791), destinada a festejar la coronación de Leopoldo II. Cuando subía con su mujer al carruaje que los llevaría a esa ciudad, el desconocido se presentó otra vez, preguntando por su encargo: Edward Holmes, *The Life of Mozart* (Nueva York: Cosimo, 2005), 271-272. Más tarde se supo que aquel sombrío personaje, al parecer llamado Franz Anton Leitgeb, era un enviado del conde Franz von Walsegg (1763-1827), músico aficionado cuya mujer había fallecido a los 21 años y a la que quiso honrar con una misa de réquiem, y que encargaba obras de manera anónima para después hacerlas pasar como propias: Jan Dirk Blom, *A Dictionary of Hallucinations* (Heidelberg: Springer, 2010), 342.

<sup>166</sup> Coincidiendo el precario estado de salud de Mozart con el momento del encargo de la obra, sucesivas narraciones de lo sucedido han querido hacer ver que el compositor en realidad estaba escribiendo su propio réquiem: Lucien Karhausen, *The Bleeding of Mozart* (Bloomington: Xlibris, 2011), 489-490; Christoph Wolff, *Mozart's Requiem: Historical and Analytical Studies, Documents, Score*, tra. Mary Whittall (Berkeley: University of California Press, 1994), 1.

The last bill for his sea-green coat  
 Lay with the rest. I wept again  
 To see the wreck of our affairs.  
 The papers shone in glare of snow.  
 Once he was gone, our money grew.  
 The dead cannot insult gilt chairs.<sup>167</sup> (65)

El modo en que es la estética visual la que se destaca en esta estrofa implica que la presencia de Mozart como un fenómeno histórico universal adquiere dimensión, ya que se percibe su presencia en la era posmoderna no sólo a través de su música, sino también a través del arte cinematográfico, por un lado, y de la producción de documentales, más o menos dramatizados, para cadenas como Mezzo, History Channel o National Geographic.

El modo en que el matrimonio Mozart se enfrentaba a diario a la terrible realidad de la muerte de cuatro de sus seis hijos parece ser el tema que ocupa los recuerdos de Constanza en la octava estrofa:

When I had woken, weighed and wrung  
 By Puchberg's loans; four children gone;  
 He would turn, to speak the silly  
 Warming names which licked rough tongues.  
 He drowned; I breathe. High in this room's  
 Neat wastes, who laughs? who aches for me? (65)

Asimismo, lo que se detecta, principalmente en las dos preguntas que cierran la estrofa, aunque, de igual modo, en cuanto a la estrofa en su totalidad, es el modo en que la presencia (la voz, quizás) de Mozart se simultánea con la de Constanza, evidenciando así cómo el genio de Salzburgo constituye la creatividad lírica, y hasta surrealista, que caracteriza a los procesos de memoria que su viuda experimenta. Dicha simultaneidad, manifestable a través de la corriente interior ensoñadora de Constanza, alcanza su momento de máxima intensidad y, por tanto, de máxima intimidad en el oxímoron "[n]eat wastes", el cual termina percibiéndose como una broma íntima compartida por la

---

<sup>167</sup> En la década de los años 1780 estaban de moda los abrigos verdes: Roye E. Wates, *Mozart: An Introduction to the Music, the Man, and the Myths* (Milwaukee: Amadeus Press, 2010), 125. El poema especifica, además, que se trata de un color verde mar para enlazar con la idea del naufragio de sus vidas, una metáfora que recuerda al que tiene lugar en *Idomeneo, rey de Creta* (1781), donde el protagonista aparece por primera vez en la obra saliendo de un naufragio y haciendo saber su promesa a Neptuno de que, a cambio de salvar su vida en ese momento, tendría que matar al primer ser humano que encontrara, y éste acaba siendo no otro que Idamante, su hijo. En el segundo acto, cuando Idomeneo toma la decisión de sacrificar a otra víctima y envía a su hijo al exilio, habla de nuevo del naufragio en términos emocionales: Daniel Hertz y Thomas Bauman, *Mozart's Operas* (Berkeley: University of California, 1990), 22. Una vez que se consuma la tragedia con la muerte de Mozart, Constanza tuvo que buscar apoyo financiero para criar a sus dos hijos y hacer frente a las deudas, algo que consiguió obteniendo una pensión de viuda por los servicios que le prestó su marido al emperador, organizando unos conciertos y publicando obras de Mozart: Solomon, *Mozart*, 499.

pareja, con referencia a la pobreza, aunque ordenada, de la decoración de su dormitorio, por un lado, y, por otro lado, a los muchos montículos de las hojas de pergamino que constituyen las partituras en borrador que habían salido de la pluma del genio.<sup>168</sup>

La penúltima estrofa parece representar el fenómeno del triunfo, mientras, desde una perspectiva meta-artística, confirma que cualquier público, de cualquier era, hace caso omiso de la dimensión humana del artista-genio, de la complejidad del proceso creativo, y, asimismo, del desgaste físico-psicológico que éste encierra:

That clever Fräulein and her guests,  
Even the kindly English, want  
Something grander than the sun  
Of ordinary happiness.  
It only dazzles them when glanced  
Down from its flying, frozen, done

Fräulein von Greiner, cats may sing.  
I sing the last notes that he wrote.  
I hear him walk to that fresh dark  
Slow as my stick taps, note by note. (65)

El uso del verbo "glance[ ] down" aquí vuelve a adquirir una relevancia en términos de la tradición de los documentales, con base biográfica, producidas por cadenas de televisión, teniendo en cuenta que lo que se pondría de manifiesto en lo representado en el poema es el equivalente de un efecto especial utilizado en un documental audiovisual, donde las hojas pertenecientes a una partitura que vuelan, sin ton ni son, por los aires, de repente llegan a ras de suelo en perfecto orden, como si el arte de componer fuera pan comido: "done [!]" [voilà!].

La última estrofa, que incluye una referencia vocativa a la discípula de Mozart, funciona como una especie de discurso de venganza en contra de todos nosotros que, al igual que dicha cantante, nunca poseeríamos suficiente sensibilidad para poder concebir en qué consiste convivir con un genio y compartir las agonías implícitas en su quehacer artístico. Por eso, la estrofa proyecta las sensaciones propias de una ópera tragicómica en su momento final. Es como si Constanza sintiese cerca su propia muerte y el momento del re-encuentro con el genio de la música. Por eso, para romper el hielo de dicho re-encuentro, digamos, de modo jocoso, Constanza queda identificada con la

---

<sup>168</sup> Mozart escribía borradores más o menos extensos de sus obras, aunque muchos de ellos fueron destruidos por Constanza porque los consideraba inservibles: Ulrich Konrad, "Mozart's Sketches". *Early Music* 20, no. 1 (febrero 1992), 121.

misma capacidad de desatino vocal que la propia alumna de Mozart,<sup>169</sup> como indica la referencia a "cats". La broma que van a compartir la pareja re-encontrada coincide con cómo, de modo trágicamente operístico, el Mozart difunto perciba que ella, a pesar de sus peleas matrimoniales, se ha identificado con todo el esfuerzo implícito en cada nota creada por su marido-compositor, confirmándose así la plena identificación entre el amor, el sufrimiento compartido y el arte.

Esa misma sensación de plenitud es lo que queda destacada en el poema como el equivalente, en términos meta-poéticos, del discurso de la Historia. "1829", con gran ingenio, permite que el fenómeno de la Historia llegue a poder experimentarse. 'Hacer historia,' pues, llega a ser representable en términos de la Historia haciéndose a través de cómo se percibe la creatividad desarrollándose en cada momento real y, por tanto, histórico.

Teniendo en cuenta la singularidad de la perspectiva artística, las composiciones aquí analizadas han tratado, además, de hacer una exploración sobre el fenómeno de la Historia para intentar dilucidar de qué manera se pueden experimentar y concebir.

### 3.2.3. La humanización de los personajes históricos

La poesía tiene la capacidad de humanizar a los personajes históricos, siendo capaz de mostrar una faceta a la que, en el caso de poder acceder por otros medios, no se hace de la misma forma.

Desde la perspectiva del discurso histórico, "Works" de Oliver Reynolds constituye el equivalente del uso del discurso libre en una obra de ficción. De algún modo brinda una posibilidad única de tener acceso a la mente de un personaje histórico, en este caso Federico II el Grande en su relación con Voltaire,<sup>170</sup> mediante el reflejo de la intimidad de sus pensamientos. En términos fenomenológicos, sobre todo en cuanto a "washing the king's dirty linen" (Reynolds 1987, 40) y al último pareado, se tiene acceso a la vulnerabilidad de un ser humano que rompe con el discurso oficialista que se destaca principalmente.<sup>171</sup> Asimismo, irónicamente, dicha vulnerabilidad queda

---

<sup>169</sup> Y lo que Constanza indica que canta son las últimas notas que escribió su marido, que se han identificado con la parte del Réquiem titulada "Lacrimosa": Deutsch, *Mozart*, 536-537.

<sup>170</sup> Entre ambos existió una estrecha vinculación con fases de cercanía y alejamiento. La relación entre ellos se puede seguir en la correspondencia que mantuvieron. Además, Lytton Strachey (1880-1932) escribió sobre ambos en su obra *Books and Characters* (1922).

<sup>171</sup> La referencia de lavar la ropa sucia del monarca es una anécdota real que tuvo lugar una de las veces en que ambos estaban enfrentados, y la dijo Voltaire mientras corregía los poemas del rey cuando éste no quiso saber nada de él durante un año, comparándolo con una naranja a la que se exprime para después tirar la piel: Mary Wollstonecraft Shelley, *Lives of the Most Eminent Literary and Scientific Men of*

subrayada por cómo resulta casi imposible detectarla. En términos metapoéticos, pues, lo que se destaca es cómo la dimensión ficticia de la poesía como arte permite acceder fenomenológicamente a la historia como vivencia de personas reales, en este caso el ser humano.

“Norman Collie at Sligachan Inn” de Stewart Conn sitúa al científico Collie en Sligachan, un pequeño pueblo en Skye, cerca de la cadena Cuillin. Se trata de un lugar escogido por muchos escaladores para comenzar el ascenso a esos montes. Entre los alpinistas, Collie es recordado por ser un pionero en su ascenso a Cuillin, aunque también subió a los Alpes. Ya había explorado lo suficiente la zona referida en 1891 pero, al estallar la guerra, dejó su casa de Londres y se fue a Sligachan para hacer un ascenso en solitario del Am Basteir.<sup>172</sup> Antes del poema, el autor trae a colación una cita de F. G. Donnan,<sup>173</sup> fechada en el año 1939, y muestra sus esperanzas por que Collie abandone su idea de escalar en Skye y regrese. En efecto, Collie llegó a hacer destacadas investigaciones en su campo,<sup>174</sup> pero también era montañero.<sup>175</sup> La composición constituye una poetización de hechos históricos y de datos biográficos y, se tiene acceso a la dimensión humano-psicológica de un personaje histórico, en términos hipotéticos por el papel desempeñado por la imaginación. El arte poético permite acceder a espacios mentales y emocionales a los cuales no accede la historiografía. En ese sentido, la composición, de igual modo, se nutre de los escritos

---

*France*, vol. 2 (Londres: Longman, Orme, Brown, Green & Longmans, 1838), 62-63, <https://archive.org/details/livesofmostemine02sheliala> (visitada el 2 de septiembre de 2015). Esta poca capacidad del monarca para la poesía contrasta con su obra en prosa, dentro de la cual destaca su aportación como teórico militar que engloba instrucciones dirigidas a sus generales dándoles consejos sobre cómo proceder con sus tropas y con el enemigo. Se puede ver al respecto: Jay Luvaas, *Frederick the Great on the Art of War* (Nueva York: Da Capo Press, 2009), 18–22.

<sup>172</sup> Montaña de la cadena Cuillin en la isla de Skye (Escocia). Al pie del lado occidental se puede encontrar una gran roca que tiene una forma similar a la del propio Am Basteir y que se la conoce con el nombre de Basteir Tooth: <http://www.walkhighlands.co.uk/munros/am-basteir> (visitada el 30 de septiembre de 2014). No fue el único de sus logros en este campo. En el verso siguiente a la referencia a Basteir Tooth, se menciona a Cioch, pico de montaña en la cadena de Cuillin. Norman Collie, acompañado del pastor local John Mackenzie, también citado en el mismo verso, lo descubrió en 1906: Gary Latter, *Scottish Rock: North* (Caernarfon: Pesda Press, 2009), 14.

<sup>173</sup> Se trata de un reconocido químico irlandés que pasó la mayor parte de su carrera en el University College de Londres, donde era compañero de Collie. La página web de dicha institución recuerda su figura: <http://www.chem.ucl.ac.uk/resources/history/people/donnan.html> (visitada el 20 de septiembre de 2010).

<sup>174</sup> Profesor de química orgánica del University College de Londres, llegando a ser incluso director de su departamento durante varios años. Hizo destacadas investigaciones como la que le llevó al primer uso de los rayos X para diagnóstico médico. Más datos al respecto en:

<http://www.chem.ucl.ac.uk/resources/history/people/collie.html> (visitada el 20 de septiembre de 2010).

<sup>175</sup> Sobre esta doble faceta de Collie véase: Ronald Bentley, "John Norman Collie: Chemist and Mountaineer". *Journal of Chemical Education* 76, no. 1 (enero 1999): 41–34; Christine Mill, *Norman Collie, a Life in Two Worlds: Mountain Explorer and Scientist, 1859-1942* (Aberdeen: Aberdeen University Press, 1987).

autobiográficos de Norman Collie. En el caso de esta composición, las fuentes tanto biográficas como autobiográficas han servido para generar el discurso interior psicoemocional en forma de *stream of consciousness* enmarcado en la tradición consejera, por un lado, y en el discurso propio de los recuerdos que generan tanto tormento como alivio y satisfacción, por otro. Asimismo, ambas clases de discurso quedan fundidos el uno dentro del otro en cada momento:

'Set your sights  
on your aspirations' limit. The summit won,

let the eye gaze, the spirit brim. Then  
the gods of the mountain not taking kindly  
to abuse of hospitality, make your way down,  
recharged and calm. Nearing the treeline

you will encounter colours intense as any  
you recall, cow-bells resonant in the inner ear.  
Gaze back at the crest where you've been,  
its blueness nothing on its own - rather

the use you put it to.' (Conn 1995, 60)

A partir de ese momento el proceso recordatorio se hace más surrealista:

Continents merge  
as he drifts towards sleep, pursued by troupes  
of Edwardian ladies, ropes round hourglass waists,  
who slip from precipices, abseil into the abyss. (60)

Y a continuación el lenguaje propio de la pesadilla entra en el escenario mental del sujeto histórico:

Later he turns in a cold sweat: Mummery  
and Whymper, as on a glass plate, spin past  
in a neon blaze; voices in whispers ask,  
was the rope frayed or mysteriously cut? (61)

Una pesadilla donde está presente el recuerdo a sus colegas montañeros.<sup>176</sup>

---

<sup>176</sup> Por la noche, es despertado por el recuerdo de la muerte de Albert Mummery (1855-1895) y Edward Whymper (1840-1911), otros dos destacados escaladores de la época. El primero de ellos fue, junto con otros, compañero de Collie en 1895 en el primer intento que se hacía por escalar un ocho mil en la cordillera del Himalaya, en un hecho que se considera adelantado para su época, y fue sepultado por un alud en dicha expedición, algo de lo que Collie da fe en su libro *From the Himalaya to Skye*: Frederic V. Hartemann y Robert Hauptman, *The Mountain Encyclopedia* (Lanham: Taylor Trade Publishing, 2005), 152. En cuanto al segundo, es conocido por su ascenso a Matterhorn en 1865, una expedición en cuyo descenso murieron cuatro personas al romperse una cuerda mientras los otros tres escaladores la sujetaban. En un momento se dudó si la cuerda en realidad se había roto, algo que también recoge el poema, pero la investigación abierta en su día no pudo probar nada. El relato de sus intentos por alcanzar la cima del Matterhorn forma la mayor parte de su libro *Scrambles Amongst the Alps* (1871). Aquí llega a reconocer que cada noche recuerda el trágico hecho y ve cómo y en qué orden caen sus compañeros al

El discurso libre directo da consistencia a la última estrofa donde el registro anecdótico y en este caso cálido hace acto de presencia:

Until eased by a chuckle, at his request  
that Leverhulme sponsor an attempt on Everest:  
in return, they'd plant a flag on the summit,  
a bar of Sunlight Soap emblazoned on it. (61)

Estructuralmente es como si la referencia icónica a la barra de Sunlight Soap en el pendón que se fija en la cima del Everest constituyera el momento en el que el octogenario Norman Collie se queda narrativamente dormido con todas sus reflexiones entremezcladas.<sup>177</sup> Desde el punto de vista de la estructura narrativo-biológica que se establece en la composición, el desarrollo monológico de la segunda mitad confirma cómo la vejez engendra soledad. En este sentido los consejos caen en el silencio por tratarse de un diálogo ensoñado por el anciano montañero. El modo irónico en que la interacción entre el anciano y la nueva generación de montañeros jóvenes se narra en la primera parte de la composición confirma incluso lo que aparentemente puede considerarse diálogo real, sólo queda reducida a la expresión de opiniones para sí. Mediante el estilo libre indirecto queda subrayada la actitud paternalista de los jóvenes hacia el anciano experto, un estilo discursivo que confirma la poca seriedad que las nuevas generaciones dedican a sus antecesores experimentados. La actitud irónica queda reflejada en cómo la falta de clarividencia mental del anciano percibe la descripción de los túmulos que forman parte de la cima de muchas montañas escaladas:

Puffing his pipe afterwards

in the corrugated-iron smoking-room, eyes  
like quartz chips, he gives nothing away  
at their expressions of amazement that  
so many peaks thought previously unclimbed

should be capped by such similar cairns. (60)

Unos túmulos que terminan caracterizándose por los mismos rasgos siempre.

---

vacío: Alan Weber, ed., *Because It's There: A Celebration of Mountaineering from 200 B. C. to Today* (Lanham: Taylor Trade Publishing, 2003), 169.

<sup>177</sup> Existe constancia de una carta que escribe Norman Collie con la idea de que la marca Sunlight Soap sea quien patrocine una escalada al Everest: Wade Davis, *Into The Silence: The Great War, Mallory and the Conquest of Everest* (Londres: Vintage, 2012), 158. Por su parte, William Hesketh Lever (1851-1925), primer vizconde de Leverhulme, fue el fundador de la compañía de productos de droguería Lever Brothers, llegando a formar un imperio alrededor de su negocio. Más información al respecto en: Adam Macqueen, *The King of Sunlight: How William Lever Cleaned Up the World* (Londres: Random House, 2005).

Por otro lado, el personaje histórico adquiere una dimensión enigmática ya que más o menos queda claro que él sí es consciente de la condescendencia de los jóvenes y en su interior se recrea en el hecho de que ellos todavía no han conocido la realidad de tantas cimas alcanzadas. Por lo tanto, en términos metapoéticos, esta composición pone de relieve que al final una de las funciones del arte poético es recordarnos que los protagonistas son los seres humanos. En este mismo sentido, esta composición se enriquece discursivamente mediante una faceta cuasi filosófica, algo que no se encuentra en otras composiciones que pudieran agruparse con ésta. Asimismo, es como si, en términos estilísticos, el equivalente de ese factor humano quedara constituido por el efecto generado por el hecho de que las rimas finales de los versos se hacen sugerentes enigmáticamente. Es como si existieran sistemáticamente y en otro momento la sistematicidad parece desaparecer. Por eso, esta composición encierra sutilezas tanto estilísticas como ideacionales que hacen que sea un tanto insólita. Por tanto, existe un paralelismo entre la falta de respeto de los jóvenes hacia el anciano y la posible falta de atención cualitativa que el lector pudiera cometer. De ahí se puede volver a destacar la naturaleza filosófica del poema ya que subraya esa verdad universal de cómo la Historia se repite.

“Mirak” de Dick Davis hace referencia a la figura de Mirak Naqqash.<sup>178</sup> Teniendo en cuenta la temática relacionada metapoéticamente con la presencia de la Historia de la poesía de finales del siglo XX, esta composición podría insertarse dentro de una categoría de discurso que podría denominarse divulgativo y didáctico:

A talented young orphan came to him  
To be apprenticed as his servant, page,  
Paint-mixer, gofer, sweeper-up, a boy  
To trace and prick the pounces; now and then  
Allowed to colour inexpensive pieces.  
This was Behzad, whose teacher Mirak was,  
Whose fame eventually eclipsed Mirak's (Davis 1996, 33)

Versos que exponen un contenido que bien podrían ser el de una clase de Historia a jóvenes en la que tiene cabida lo anecdótico e ilustrativo.

Otra característica de esta categoría queda subrayada por la interacción entre lo biográfico y lo celebratorio en que el elemento estilístico desempeña un papel como en el caso de “Chicago” (1914) y “Shirt” (1989) de los norteamericanos Carl Sandburg

---

<sup>178</sup> Destacado pintor del siglo XV. Tuvo una gran consideración en vida y fue eclipsado por Behzad, alumno suyo y que acabó convirtiéndose en el más célebre miniaturista persa. Sobre la vida y obra de ambos: Marie G. Lukens, “The Language of the Birds: The Fifteen-Century Miniatures”. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* XXV, no. 9 (mayo 1967): 317-338.

(1878-1967) y Robert Pinsky (1940), respectivamente; también en muchos momentos de la poesía enciclopédica de Walt Whitman; o en el caso de la ya citada composición que celebra la figura de Charles Péguy del británico Geoffrey Hill. En cierto modo, asimismo, esta pieza se desarrolla en función del discurso de rasgos periodísticos:

Mirak, descendant of the Prophet, born  
About the middle of the fifteenth century:  
An Afghan brought up to the family trade  
Of bow-maker, who as an adolescent  
Turned to reciting the Qoran, was soon  
A praised professional at it, tried his hand  
As a calligrapher and thence became  
The painter of all painters, the miniaturist  
To end them all, the Wonder of the Age (33)

Y más concretamente del obituario periodístico, en el que se recuerdan los logros de la persona, como se ve aquí en el apelativo del último verso citado.<sup>179</sup> Es precisamente dicho estilo que, desde una perspectiva metapoética, se caracteriza por un tono occidentalista y, hasta cierto punto, paternalista y da lugar a cierta ironía, una ironía que pone en evidencia la justicia inherente en cualquier juicio de valor estético emitido desde las alturas de la postmodernidad tal y como indica el epíteto “blurred”:

This was Behzad, whose teacher Mirak was,  
Whose fame eventually eclipsed Mirak's  
And whose pure, sumptuous, gentle miniatures,  
So bright with passion, whimsy and restraint,  
Are now the art's unrivalled masterworks  
While not one solitary sheet has been  
Attributed with any certainty  
To Behzad's quondam teacher - Qoran reciter,  
Bow-maker, calligrapher and wrestler,  
Mirak, surpassed (perhaps) at last, unheld  
By any trade, adept at all he touched,  
Patient for mastery but negligent  
When once he had the mystery in hand:  
Or so we picture him, at this blurred distance. (33-34)

Asimismo la ironía adquiere tintes de malevolencia, como si de una especie de *scoop* periodístico sensacionalista se tratara pero en tono menor, que incluso pone en duda que el propio Mirak como persona histórica que hubiera existido. Dicha afirmación indirecta también adquiere un valor metapoético ya que, al diluir la identidad del posible precursor de Behzad, es como si la perspectiva occidentalista volviera a negar el

---

<sup>179</sup> “Wonder of the Age” es el apelativo que se le daba a este pintor: T. W. Arnold, “Mīrẓā Muḥammad Ḥaydar Dughlāt on the Harāt School of Painters”. *Bulletin of the School of Oriental Studies* 5, no. 4 (1930): 673.

individualismo como factor que contribuye a plasmar la historia del arte oriental. Incluso dicha situación podría terminar caracterizándose por una doble o triple ironía ya que dicha duda acerca de la cuestión de identidades termina entendiéndose en función del propio carácter enigmático de lo oriental como si, no sin ironía de nuevo, la propia presencia de Mirak estuviera cerniéndose sobre el texto del hipotético crítico-periodista de occidente a quien se le escapara dicha presencia que, de igual modo, se caracteriza por la misma capacidad de malevolencia.

Al final, como ocurre en la composición que gira alrededor del montañero Norman Collie, puede señalarse la existencia de la categoría de poemas que queda identificada mediante la interacción del discurso histórico, por un lado, y, por otro, el de tipo filosófico o propio de la teoría cultural. Al mismo tiempo, estas dos composiciones poseen la característica de un marco biográfico-aneecdótico aunque en ambos casos las fuentes del mismo sean diferentes. Por una parte se encuentran las composiciones que son más auténticamente autobiográficas o biográficas, como en el caso de la composición sobre Collie, y, por otra parte, las más enciclopédicas o tendentes a ser compendios, como en el caso de esta composición de Davies.

Metapoéticamente hablando, “A Poor Useless Creature” de Tom Paulin vuelve a caracterizarse por el marco discursivo basado en lo biográfico-aneecdótico y arroja luz sobre el hecho universal con base filosófica de que son los seres humanos los que protagonizan la Historia. De modo igualmente icónico, lo que se va subrayando como fenómeno universal es que esos mismos seres humanos existen en función de los hábitos, costumbres y tendencias culturales de la época en que viven. En el caso de este poema se pone de relieve la inmersión del filósofo Bentham en el ambiente de costumbres que podrían considerarse bárbaras y que, irónicamente, una figura histórica con la intelectualidad racionalista como la del propio Bentham no acabe de calibrar en función de una escala de valores humanistas.<sup>180</sup> Al final, metadiscursivamente hablando, el tono satírico de la composición termina resaltando cómo el valor cómico de la crueldad atraviesa la Historia en todo momento. En el caso de este poema la crueldad, siempre producto de la indiferencia, reside en la propia naturaleza de la composición mientras narrativamente se asocia con los procedimientos de extrema atrocidad que

---

<sup>180</sup> Cabe destacar en este sentido, y ya que en el poema hay una referencia a la antigua prisión de Tyburn, que una de las propuestas sociales de Bentham fue diseñar un nuevo tipo de prisión que él llamó el Panopticon, que permite a un centinela observar a todos los reclusos sin éstos saber si están siendo vigilados o no. Aunque nunca se construyó sí es cierto que influyó en construcciones posteriores de este tipo. Véase para ello: Janet Semple, *Bentham's Prison: A Study of the Panopticon Penitentiary* (Oxford: Oxford U. P., 1993).

caracterizan el sistema de justicia de la época. En este sentido la referencia a la gula en el verso “to a greedy crowd” (Paulin 1994, 45) podría entenderse como la confirmación de la tendencia inevitable de la Historia de consumir hechos, tendencias y personas para así, de algún modo (en términos de la teoría cultural), asegurar su propia supervivencia.

En ese sentido se vuelve a identificar una categoría de composición que va más allá de lo puramente biográfico-aneecdótico y genera consideraciones que aspiran a explorar la propia capacidad del discurso poético de desafiar lo puramente historiográfico, como si en ciertas ocasiones del vigilante de la Historia se tratara. En el caso de esta composición dicha afirmación adquiere relevancia ya que el estilo discursivo que caracteriza este poema se identifica con la clase de texto periodístico que suele denominarse columna ensayística, teniendo en cuenta que el papel vigilante de la prensa es comúnmente conocido.

En efecto, estas composiciones, gracias a esta aportación de intentar humanizar a un personaje histórico, se están presentando, además, como una alternativa a la propia historiografía ya que ésta no llega a dicho punto.

#### 3.2.4. Las presencias que atraviesan los tiempos

Metapoéticamente, lo que se explora aquí es cómo estas vidas quedan como presencias que atraviesan los tiempos llegando al lector que tiene contacto con estos textos. Se entiende que en esta clase de texto se podría hablar de grados de presencialidad y, cuanto más difuminada sea la presencialidad, más tiende el texto hacia lo histórico-cultural, a diferencia de lo estrictamente biográfico.

El fenómeno de la presencia de algo que atraviesa los tiempos y los espacios históricos vuelve a discernirse en “The Emperor’s Head” de Michael Blackburn. De igual modo se hace uso de la tradición ilustrativo-ejemplarizante. En este caso en concreto hay una invitación a enfrentarse con el terror asociado con el infierno interior de cada uno como si de un encuentro con la presencia fantasmal de un Justiniano decapitado se tratara, siendo relevantes en este sentido los versos finales del poema:

Do not laugh, my friend, but imagine  
your own cool terror  
at seeing his head reform  
as if from gobbets of white clay  
till his eyes lay clear upon you  
and his voice demanded

*what are you looking at?* (Blackburn 1996, 59)

Como característica de la tradición ejemplarizante, vuelve a hacerse constancia aquí de una imagen surrealista-grotesca que, de modo paradigmático, se cierne sobre los seres humanos tras las generaciones, se entiende:

And more than one eyewitness claimed  
he was really a demon -  
they'd seen his head dissolving  
like an orb of muddy snow  
then vanish from his shoulders. (59)

Asimismo, la escala del horror aparece, como ocurre también en: “The dead of his reign / outnumbered the living” (59). Como presencia que se entretaje dentro de la materia misma de la Historia, fenomenológicamente hablando, se entiende que el remordimiento de conciencia experimentado por cada persona puede acontecer en cualquier momento, en cualquier lugar dentro de ese mismo tejido histórico y espacialmente temporal. Es por este motivo que termina categorizándose esta clase de composición por medio de su sesgo ontológico. En este sentido los versos finales del poema ya citados arriba recuerdan los versos últimos de la composición “There’s a certain Slant of light”,<sup>181</sup> de Emily Dickinson: “*what are you looking at?*” (59). Como pone de relieve los versos de Dickinson dicho enfrentamiento con la cruda realidad interior de cada persona puede acontecer en cualquier instante.

Por tanto, en términos ontológicos, la Historia se mide desde el punto de vista de innumerables instantes relacionados con el número igualmente innumerable de personas que han existido en la Historia. Por estos motivos, desde la perspectiva metaliteraria, el arte poético desempeña el papel de ilustrador de estos fenómenos ontológicos en cuanto al modo en que la Historia pueda ser concebida.

“What We Can See of the Sky Has Fallen” de Lavinia Greenlaw recuerda la figura de Luke Howard (1772-1864), considerado el padre de la meteorología y que publicó un tratado en el que hacía una clasificación sobre los distintos tipos de nubes, algo que llegó a inspirar a Shelley, John Constable y John Ruskin.<sup>182</sup> Teniendo en

---

<sup>181</sup> La última estrofa de dicha composición de Dickinson dice así:

When it comes, the Landscape listens –  
Shadows – hold their breath –  
When it goes, 'tis like the Distance  
On the look of Death –

*The Complete Poems*, ed. Thomas H. Johnson (Londres: Faber and Faber, 1975), 119.

<sup>182</sup> A Shelley con su poema “The Cloud” (1820), a Constable con sus pinturas y estudios sobre el cielo, y a John Ruskin con sus escritos teóricos sobre el paisaje en su obra *Modern Painters* (1843-1860): John E. Thorne, *John Constable's Skies* (Birmingham: The University of Birmingham Press, 1999), 52 y 187.

cuenta la base biográfica de esta composición, la voz narradora, en términos pragmáticos, se caracteriza por una síntesis de la de un biógrafo como tal, por un lado, y, por otro lado, la de alguien que hubiera conocido al protagonista del poema, en este caso el padre de la meteorología Luke Howard:

Born into a lost fortune (the wrong royal attachment  
in your *land of reasonable freedom*), a third-generation  
Quaker, excluded from the military or church.

[...]

Knowing your expertise and expertly knowing it to be  
of the moment - chemistry was *business*, you insisted,  
industrial secrets. (What was your role in the manufacture

of ether? The debate whispers on.) You slipped once,  
crushing a bottle against your wrist which cut so deep,  
the arsenic (*al-zarnik*, orpiment) gilded your veins. (Greenlaw 1997, 9)

Mientras tanto, las cadenas de texto que constan en cursiva parecen poder identificarse como ejemplos de estilo directo libre (*free direct speech*), en el caso de estos ejemplos sirviendo para señalar la inserción de Howard en un entorno de búsqueda de progreso que abarca el sentido común propio de la Ilustración y el espíritu emprendedor-comercial del siglo XIX. Asimismo, la referencia metafórica con que cierra el tercer verso de la última estrofa citada señala cómo lo anecdótico-biográfico se entrecruza con un estilo que dota a la composición de cierta adherencia a la estética propia del expresionismo: “A childhood of freak weather - roused from your bed / to see the night lit by a meteor, dim days / of what was later found to have been volcanic smog” (9). De nuevo, los vínculos con el *zeitgeist* de la Ilustración se destacan en el sentido de que la base esotérica de la anécdota que cuenta el origen del talento para la meteorología del protagonista sería algo que la propia Ilustración rechazaría. En ciertos momentos el estilo expresionista, detectable por ejemplo a través de los juegos de palabras con los cuales se cierra la séptima estrofa (“skybound, abstracted”), parece dar paso a un estilo propio del collage, mientras la presencia de lo esotérico, como si de la estética del realismo mágico se tratara, vuelve a destacarse mediante el uso de verbo “came” en términos proto-transitivos. De igual modo, el realismo mágico y el expresionismo se unen a veces de tal forma que la voz estrictamente biográfica y la familiar-amistosa confluyen para así destacar la presencia de un tono casi paternalista. Al mismo tiempo, la figura retórica del juego de palabras vuelve a hacer acto de presencia mediante a las referencias “weatherwise” y “otherwise” de la siguiente estrofa.

La composición, en función de la estética propia del collage, se inserta dentro de la tradición enciclopédica asociada con la Ilustración y, por tanto, reminiscente del estilo fragmentario, dislocado y acumulativo de un Thomas Love Peacock (1785-1866), otro ejemplo de cómo lo amateur va evolucionando hacia lo profesional en la transición entre la Ilustración y la era victoriana:

Raising thousands for relief of the war-tattered continent,  
you disembarked in that half-drowned country  
where the language like the rye bread scoured your tongue.

Taking notes on a stork's dance, its nest's construction,  
Dutch kindness to cattle, how they walk by their horses,  
the Napoleonic roads. The itch of continental quilts,

your infant German, half-grown French, the patchwork  
where you took each meal in a different principality,  
amused by borders like pub signs stuck in a ditch.

Scrutinising evaporation at a salt works, able to see  
banks of snow lift away from a mountain, how the water  
of the Rheinfell is nothing if not boiling snow... (10)

Es como si, estadísticamente hablando, estilística y formalmente esta composición constituye una “carnival of apparatus”,<sup>183</sup> es decir, todo un aparatejo estético que caracteriza al protagonista en función de una síntesis de lo excéntrico, lo progresista, lo científico y lo racionalista.

En cuanto a los tres tercetos anteriores a la última estrofa de la composición vuelve a quedar destacada la interacción de lo realista-biográfico, por un lado, y lo hiperbólico-casimágico, por otro:

Goethe's *prodigious inclination to sing the Praises  
of Thy Theory of Clouds*. He was avid for the *true observation  
of a quiet mind (and such reasonable beliefs!)*.

Goethe's request, you first thought a hoax. Reassured  
- *one of their very celebrated Poets of Weimar (I think)* -  
you sent your life in ten pages. He wrote at least

twelve thousand letters and received eight thousand more.  
His effusive note promised a full reply of which there is  
no trace in the seven volumes of his life

---

<sup>183</sup> Es como si la referencia al asombro de los más pequeños de la familia del meteorólogo, al ver a la figura paterna rodeada de sus instrumentos de laboratorio, actuara como una alusión indirecta a la muy conocida obra pictórica de Joseph Wright of Derby, *An Experiment on a Bird in the Air Pump* (1768).

(something known of every day). You carried a mirror  
into the light, insisting you had less to tell than Franklin  
less to pass over than Caesar. (10-11)

En estas estrofas finales se vuelve a poner de relieve otra de las características de la personalidad del primer meteorólogo profesional en ciernes Luke Howard dentro de este texto biográfico-impresionista, en concreto el sentido del humor agudo de este protagonista de la Historia. Mediante cierto grado de sutileza atenuada estilística la alusión, en cursiva, entre directo e indirecto al comentario de Howard acerca del poeta Goethe,<sup>184</sup> pone de relieve una capacidad de fina ironía por parte de este mismo protagonista, la cual socava la tendencia a entenderle en función de la humildad y la modestia. Así que la referencia a la *comment clause* “(I think)”, emitida por Howard con un alto grado de sutileza irónica, sugiere que, en realidad, se queda tan satisfecho como si lo hubiese escrito el propio Goethe ya que dicha autocomplacencia, de igual modo, se deriva de su supuesta humildad en identificarse como alguien no capacitado realmente de emitir una opinión acerca de la grandeza artística de Goethe. Por otro lado, lo que sí está haciendo es expresar una actitud de no poder contener su orgullo desbordante ante la posibilidad de que el poeta de renombre pudiera tener interés en su tratado sobre las nubes. En este sentido, el hecho de que le pudiera parecer un sueño trasciende a través de los rasgos estilísticos propios de la exageración en función de la interacción del realismo histórico y lo retóricamente hiperbólico.

Al final, se llega a la conclusión de que Howard queda caracterizado como un hombre de visión romántica (y, al mismo tiempo, emprendedor), por un lado, y profesionalmente científico (producto de la herencia de la Ilustración junto con la tradición ascética asociada con los cuáqueros), por otro. Dicho así, los mecanismos mentales sutiles del protagonista, en cuanto al código psicológico del texto se refiere, vuelve a ponerse de relieve ya que, de nuevo con sutil ironía, su aparente humildad encubre un orgullo por sus logros científicos que linda con el solipsismo.

En resumen, la revelación subliminal de dichas sutilezas psicológicas, junto con el modo en que la composición se basa en la estética propia del realismo mágico, confirman cómo, desde la perspectiva tanto metahistórica como metapoética, este poema vuelve a destacarse como un ejemplo de un biopoema que, asimismo, desempeña

---

<sup>184</sup> La relación entre ambos se puede seguir en: A. W. Slater, “Luke Howard, F.R.S. (1772-1864) and His Relations with Goethe”. *Notes and Records of the Royal Society of London* 27, no. 1 (agosto 1972): 119-140; Douglas F. S. Scott, ed., *Luke Howard (1772-1864). His Correspondence with Goethe and His Continental Journey of 1816* (York: William Sessions, 1976).

la función de enriquecer la Historia mediante la revelación (nunca mejor dicho) de un nuevo protagonista destacado. En estos mismos términos metapoéticos, con tintes solipsistas que recuerdan la soberbia contenida del propio Howard, es como si la Poesía se congratulara de enriquecer la Historia de la humanidad mediante el recuerdo de un científico universal.

“Sense Data” de John Burnside pertenece a la categoría de poema histórico que se caracteriza por fusionar lo que se ha denominado aquí un texto biopoético con otro metahistórico, explicándose esta última subcategoría en términos de fenómenos impalpables, etéreos y de difícil concreción. Por otro lado, esta composición supone un homenaje personal y profesional a la figura del astrónomo John Goodricke,<sup>185</sup> persona sorda cuya vida se truncó trágicamente a muy temprana edad.

Al final la sensación más profunda que se desprende del texto es cómo la vida de los seres humanos, en términos transhistóricos, queda marcada por las fuerzas enriquecedoras del bien que ennoblecen, y de algún modo inexplicable constituyen fuerzas ejemplarizantes, dentro de una tradición humanista y en términos propios del Romanticismo, y confirman la grandeza de la humanidad:

I waited for a music I could feel  
  
like motion in the marrow of my bones,  
as Goodricke must have done, night after night,  
  
beyond all hearing, resonant as some  
struck bell, harmonics  
singing in his blood,  
  
his fingertips and eyelids bruised with grace  
and tuned into the plainsong of the stars. (Burnside 2000, 12-13)

En este caso, la voz narradora queda constituida en términos autobiográficos ya que se trata de un amigo que habla en primera persona.<sup>186</sup>

Por otra parte, cualquier referencia al fenómeno del amor parece corresponder, igualmente, al amor a la ciencia:

---

<sup>185</sup> John Goodricke (1764-1786): Aunque nació en Holanda, pasó la mayor parte de su vida en Inglaterra. Se trata de un eminente astrónomo que conoció la sordera desde temprana edad. Se dedicó a la observación astronómica a la que hizo aportaciones de consideración que tuvieron relevancia en otros científicos de la época: Christa Jungnickel y Russell McCormach, *Cavendish* (Philadelphia: The American Philosophical Society, 1996), 305.

<sup>186</sup> La evidencia apunta a que esta voz puede ser la de Edward Pigott (1753-1825), también astrónomo. Goodricke y él colaboraron profesionalmente y trabaron una gran amistad. Véase al respecto: Linda M. French, “John Goodricke, Edward Pigott, and Their Study of Variable Stars”. *The Journal of the American Association of Variable Star Observers* 40 (2012): 1-13.

I thought there was a chromatography  
for happiness, or unrequited love,  
  
and somewhere behind it all, in private realms  
of gulls' eggs and stones and things I couldn't name,  
  
another world of charge and borderline,  
an earth-tide in the spine, the nightlong  
guesswork of old voices in the mind. (12)

Un amor que en el caso de Goodricke se puede intuir que adquiere una profundidad insondable debido a su sordera.

Misteriosamente las experiencias, casi aventuras, a altas horas de la noche del compañero del alma del astrónomo de origen holandés le permiten percibir las mismas sensaciones de su amigo sordo:

Waking at night, I would sneak downstairs in the dark  
and know my way by some unconscious craft,  
  
some seventh sense that recognised  
a deeper pulse, the tug of things at rest,  
  
the tension in a table, or a vase  
of goldenrod  
- and when I stood outside,  
  
head tilted to a night-sky packed with light  
I waited for a music I could feel  
  
like motion in the marrow of my bones,  
as Goodricke must have done, night after night, [...] (12)

Es como si la voz del poema experimentara la misma clase de sensación vivida por Wordsworth en "Tintern Abbey".

Por otro lado, lo que no olvida el texto es destacar cómo lo misterioso no puede desvincularse de su síntesis con lo científico-matemático:

We measured things for years: our schoolroom walls,  
the growth of plants, lost energy, shed skins.  
  
We counted petals, tadpoles, grains of sand,  
observed migrations, rainfalls, frequencies.  
  
I thought there was a chromatography  
for happiness, or unrequited love, [...] (12)

A fin de cuentas lo que atraviesa la Historia son una serie de fuerzas científica y anímicamente insondables, un fenómeno transhistórico que se contextualiza dentro de

un texto que se categoriza como biopoema. Al mismo tiempo queda subrayado, en términos metapoéticos, el modo en que sólo el género literario de la poesía puede cumplir esta función históricamente iluminadora.

“To Lionel Johnson” de Jeremy Hooker se inscribe dentro de la tradición del Romanticismo, y con fines elegíacos, resalta cómo la Historia se palpa y se intuye en función de su presencia en un lugar específico. En este caso la presencia queda personificada en la figura de Lionel Johnson,<sup>187</sup> cuya vida fue trágicamente truncada por culpa del alcoholismo y que tuvo como eje de su existencia sus años estudiantiles en Winchester College. Y el poema dice así:

Enchanted  
and exhausted man,  
you built a dream  
in Winton<sup>188</sup> stone:

a crystalline, white city  
among hills;  
a cloister for  
heart burial.

Brother stranger  
of 'Death's holy place',  
the yellow leaves  
whose sweet fruit  
galled your tongue  
have fallen long ago,  
but still your spirit  
murmuring through stone  
repeats love's threnody. (Hooker 1987, 51)

Los versos 4-5 aluden a cómo la piedra, algo blanquecina de la arquitectura gótica de dicha institución universitaria, ejemplificada en el techo abovedado de la capilla, se transforma mediante la imaginación fecunda de Johnson en piedra cristalina vinculada a la ciudad de Dios propia de las escrituras de San Agustín. Asimismo, en el verso 10 hay una alusión directa al verso 21 del poema “Winchester”, que dedica Johnson como

---

<sup>187</sup> Lionel Johnson (1867-1902): Poeta, ensayista y crítico inglés. Fue miembro del Rhymers' Club quienes, siguiendo la idea de la “generación trágica” de Yeats, estaban destinados al fracaso y a una muerte temprana, algo muy propio de la bohemia finisecular. Para más información al respecto: Norman Alford, *The Rhymers' Club: Poets of the Tragic Generation* (Nueva York: St. Martin's Press, 1996).

<sup>188</sup> Adjetivo referido a la ciudad de Winchester. No en vano, el nombre oficial en latín del Wichester College es Collegium Sanctae Mariae prope Wintoniam (o Collegium Beatae Mariae Wintoniensis prope Winton): <http://www.michellehenry.fr/publicschoolsUK.htm> (visitada el 26 de septiembre de 2013). En la novela de Thomas Hardy *Tess of the d'Urbervilles* (1891), aparece la ciudad de Wintoncester, trasunto de Winchester.

elogio a su colegio universitario.<sup>189</sup> En términos metapoéticos la Historia como presencia se advierte a través del efecto *dopplegänger*, sobre todo en los versos 11-13, ya que la voz poética participa en la sensualidad keatsiana implícita en el momento de comer fruta de uno de los árboles del patio. Del mismo modo, mediante una estética cuasi gótica, en los últimos tres versos la piedra misma de las columnas del patio del Winchester College tiemblan con la presencia del poeta difunto, una presencia que, de igual modo, queda absorbida por la estructura arquitectónica de los versos del poema en sí. Como indica la referencia al himno elegíaco “threnody” en el último verso, al igual que el patio los versos vibran con esa misma presencia compartida, un fenómeno que queda reforzado mediante la referencia al gerundio “murmuring” del verso 16, verbo típicamente keatsiano. A una escala más amplia, de nuevo en términos metapoéticos, una presencia histórica vibrante atraviesa y deja sentirse en cada momento que el propio poema se lee.

En el caso de “The Marquis of Ripon Purchases the Convent of San Damiano” de David Scott, de su poemario *Playing for England* (1989), el fenómeno de la presencia se revela en el espíritu de piedad y generosidad espiritual que se identifica con la figura del marqués of Ripon,<sup>190</sup> en su labor en pro de los franciscanos de Asís,<sup>191</sup> cuya espiritualidad contribuye a vincular la iglesia parroquial de St Wilfred en Ripon, Yorkshire, con la de San Damiano en Asís. Lo que trasciende el poema resulta ser una especie de calor humano-espiritual, como si de un ejemplo de efecto *dopplegänger* se tratara que contribuye a unir anécdotas, acontecimientos, personajes en una historia que, en términos literarios, se destaca como narrativa histórica. Fenomenológicamente hablando el poema hace referencia con un tono alarmista a cómo el políticamente obsesionado conde de Cavour, dentro de la época previa a la unificación de Italia, hubiera violado el lugar santo de San Damiano haciendo mal uso de los materiales

---

<sup>189</sup> Lionel Johnson, *Selections from the Poems of Lionel Johnson* (Londres: Elkin Mathews, 1908), 9, <https://archive.org/details/selectionsfrompo00john> (visitada el 2 de septiembre de 2015).

<sup>190</sup> George Frederick Samuel Robinson (1827-1904): Primer marqués de Ripon. Político liberal británico quien, en 1894, adquirió el antiguo convento de San Damiano, bajo las murallas de Asís, al estado italiano que, a su vez, se lo había confiscado a los franciscanos. De esta manera evitó la expoliación anticlerical, pues de sus manos pasó de nuevo a uso de los frailes. Además, al encargarse de la restauración del convento ese mismo año, se ganó el honor de tener una calle con su nombre en esa misma zona: Fr John Parsons, “Lord Ripon (1828-1909) - II - How to Base Political Life on Christian Principles”, *AD2000* 8, no. 10 (Noviembre 1995): 11-12.

<sup>191</sup> La iglesia de San Damiano, junto con su convento, tiene como referencia histórica clara el ser el lugar en el que se produjo el milagro por el que el crucifijo le habló a San Francisco de Asís diciéndole: “Francisco, ¿no ves que mi casa se derrumba? Ve, entonces, y repárala”. Y así hizo el santo, pero la reparación a la que se hacía referencia no era sólo del edificio en sí, sino de toda la institución religiosa: Omer Englebert, *St. Francis of Assisi: A Biography* (Michigan: Servant Books, 1979), 33.

nobles y los tesoros para uso bélico. Este hecho queda compensado por el tono pacífico que empapa los últimos versos: “San Damiano's, the place where Francis wrote / *Il Cantico di Frate Sole*, under its Yorkshire landlord / was returned to an acre of grace” (Scott 1998, 90). Unos versos que vuelven a identificar el fenómeno de resaltar un presencia histórica, en este caso identificable con el espíritu pacifista de San Francisco de Asís con el propio marqués de Ripon y, por alusión metaliteraria, a la voz del propio poema que reactiva dicho espíritu cada vez que el poema se lee en cualquier momento de la Historia.

En términos metaliterarios la función de la poesía que se destaca en “George Fox Crosses the Bay” de Neil Curry es como instrumento de mantener el legado cultural de una sociedad, en este caso concreto con referencia a la población de la zona costera de Cumbria. Esa misma función queda matizada por medio de la capacidad de ironía sutil, la cual, desde la perspectiva del discurso postmoderno, señala cómo esa misma función no es meramente mecánica:

On the beach at Bardsea, the cocklewomen  
Stood watching, waiting, dry-eyed for them to drown.  
Around their horses' hooves a rip-tide was racing  
And swirling away the brogs of gorse

That had marked safe-passage over the sands,  
So now it was too late even for them to turn.  
But that speck against the dark sky,  
What was it? Was it a star rising?

Was it a sign? Later they would tell  
How the great God Himself had parted  
The waters; how that Quaker hat of his,  
That stayed, God save us, undoffed

Even at Swarthmoor, had been a halo  
Round his head; would bear witness  
To the grit that lodged in the hard shells  
Of their cockled hearts as he rode towering by. (Curry 1988, 63)

En el caso concreto de esta composición lo que se mantiene vivo no es sólo la visión romántica del orador teórico y líder cuáquero George Fox (1624-1691) sino también una visión crítica de la supuesta pureza de sus principios y motivaciones.<sup>192</sup> En este sentido

---

<sup>192</sup> George Fox (1624-1691) nunca se quitaba su sombrero: John L. Nickalls, ed., *The Journal of George Fox* (Cambridge: Cambridge University Press, 1952), 36-37; 243-244. Pues bien, en ese momento que refleja el poema en el que es percibido como un enviado divino, el citado sombrero es identificado con una aureola de santidad que siempre va con él. La ironía se encuentra en el verso final cuando se indica que se encumbró. Es decir, aunque se diga que se trata de una figura a contracorriente en realidad no se

la referencia a “the grit that lodged in the hard shells” (63) es una expresión que se considera un ejemplo de discurso libre directo ya que la frase puede entenderse como parte del sermón que el propio Fox habría repetido desde muchos púlpitos a partir de la diseminación, por parte de los propios protagonistas del incidente narrado, de la anécdota recontada en el cuerpo del poema. Las protagonistas son un grupo de mariscadoras de berberechos (“cocklewomen”) quienes, al subirse la marea súbitamente, casi quedan atrapadas y a punto de ahogarse. Mientras tanto, como si fuera en paralelo con el pasaje de cómo se abrieron las aguas del Mar Rojo para dejar pasar a los israelitas en el Antiguo Testamento, las aguas de la zona costera de Bardsea se abren justo en el momento de pasar cerca a caballo el propio George Fox. Asimismo, se detecta otro ejemplo de discurso libre directo a través de la referencia a “towering by”, que pertenece a la propia anécdota contada por las protagonistas. De igual modo, la perspectiva de las mariscadoras queda subrayada por cómo en su memoria selectiva es la imagen recurrente del sombrero típicamente cuáquero de Fox la que queda destacada. Por lo tanto, lo que se desprende de la interacción del sermón de Fox, que aprovecha el incidente con fines proselitistas, por un lado, y la narración del incidente por las protagonistas, por otro, es cómo dentro de un metadiscurso histórico tanto lo anecdótico como el cuestionamiento de su veracidad se conservan a lo largo de los tiempos. Dicho cuestionamiento también abarca la naturaleza de las motivaciones del propio George Fox, sin juzgarle tampoco.

A fin de cuentas, desde la perspectiva de la función de la poesía dentro del contexto de la postmodernidad, lo que se mantiene viva es la compleja interacción de fenómenos como la memoria, la ideología, el concepto de lo popular, la visión crítica del papel de lo discursivo en cualquier consideración acerca de la historiografía o cualquier elaboración de la misma.

De nuevo, una vez más, los diferentes grados de presencialidad de los personajes históricos aludidos aquí vienen a presentarse como alternativa que puede arrojar sobre la Historia otra luz diferente a la que ofrece el discurso historiográfico.

---

ven actitudes que difieran a lo ya conocido. Fox no se quitaba el sombrero ante nadie porque no reconocía autoridad alguna, pero él era el fundador y líder de los cuáqueros; era el hijo de un humilde trabajador, pero consiguió tener una posición social más destacada dentro del campo religioso. Y no sólo el religioso. Llegó a casarse con Margaret Fell (1614-1702), una viuda de alta posición económica que fue una de sus primeras seguidoras, por lo que pasó a ser el señor de Swarthmoor Hall. La página web de dicho lugar recoge el dato, aparte de mostrar más información al respecto: <http://www.swarthmoorhall.co.uk/> (visitada el 25 de septiembre de 2014).

### 3.2.5. El humor ante los seres humanos

El humor, dentro de sus distintos grados, entre los que se encuentra la ironía y la sátira, es un aspecto que también queda como caracterizador cuando se abordan algunas composiciones históricas de tipo biográfico.

“Didius Julianus Imperator” de John Heath-Stubbs toma como base a dicha figura histórica.<sup>193</sup> Esta composición resulta ser un ejemplo destacado de esta categoría de poema que satiriza a la propia Historia mediante una burla sin piedad de los seres humanos y su avaricia irrefrenable, algo que no cambia a lo largo de los tiempos como queda subrayado en el último verso. Se podría entender que el imperio más reciente en derrumbarse en nuestra era ha sido la gran banca. La confluencia de espacios geográficos y de etapas históricas constituye el núcleo del poder satírico de la composición ya que el inquietante abuso de poder político y adquisitivo en el caso del emperador Didius Julianus constituye una mera anécdota la cual, pues, podría elevarse a la potencia de n en cuanto a la Historia universal de los imperios construidos por los seres humanos se refiere. La ironía aguda que caracteriza el estilo del discurso del poema permite recordar que, en términos relativos, todos los imperios terminan derribándose y pereciendo, por tanto, el muy breve ejercicio de poder de dicho emperador puede entenderse como una manifestación metonímica de la brevedad de todo proyecto humano. Vuelve a destacarse ese mismo marcador universal discursivamente hablando que conlleva el entrecruzamiento de épocas y lugares, el cual empieza a adquirir un significado a la simultaneidad, mediante el uso del lenguaje coloquial de la era contemporánea. Tal y como se indica en la primera estrofa, la vida privada e íntima de las personas poderosas queda subrayada virtualmente y, de este modo, la duración altamente efímera de los imperios de los seres humanos queda subrayada. La pujanza irónica, en términos discursivos, adquiere dimensiones swiftianas al comienzo de la tercera estrofa ya que la frase con la cual comienza llega a apreciarse como un juego de palabras: el golpe del martillo del juez o de la persona que preside el Senado de Roma se deja transformar en una referencia a “la mierda que termina salpicando a todo cuanto hay a su alrededor” (“the shit [that] stuck”).

---

<sup>193</sup> Emperador de Roma gracias a que compró el cargo a la guardia pretoriana, que había asesinado a Pertinax. Fue uno de los emperadores que estuvo menos tiempo en el cargo (desde el 28 de marzo al 1 de junio de 193). No es correcto, como se dice en el poema, que tuviera varias hijas, sino sólo una, aunque sí es cierto que tanto ésta como su mujer fueron las que lo incitaron a ser emperador. Una vez ganada la puja, los militares amenazaron al senado para que lo nombraran emperador y para que su mujer e hija recibieran el título de Augusta, título que les fue retirado cuando a Didius lo sucedió Septimio Severo. A partir de ahí, casi nada se sabe del destino ninguna de las dos. Más información sobre este personaje histórico en: J. B. Leaning, "Didius Julianus and His Biographer". *Latomus* 48 (1989): 548-565.

Finalmente la sátira señala cómo el grado de corrupción de los poderosos, tanto de la esfera política como de las finanzas, adquiere una escala pro-brobdingnagniana, un fenómeno que queda destacado discursivamente mediante la referencia a lo poco que la historiografía transmite de lo mismo: “We only know of it distilled, / A few brief sentences” (Heath-Stubbs 1993,33). Para, a continuación, aludir al uso de la ironía por parte de Gibbon.<sup>194</sup>

Indirectamente, por tanto, la poesía satírica, aplicada al ámbito de la Historia, termina interrogándose acerca de la esencia corrompida de la propia historiografía en todas sus ramificaciones. En este sentido, la interacción del arte poético y de la Historia, en esta clase de composición, queda caracterizada por su dimensión discursivamente ontológica, en términos del discurso postmoderno.

“The Banquet” de R. S. Thomas, que forma parte de la obra póstuma *Residues* (2002), es otra composición que se estructura a través del encuentro entre personajes históricos, en este caso un encuentro imaginado, aparentemente, en el limbo entre Hitler y Stalin.<sup>195</sup> Aunque *sensu stricto* la composición puede ubicarse dentro de dicha categoría, su pertenencia solapada a otras puede notarse al mismo tiempo. En cuanto a la categoría que contiene composiciones con base más ontológica, ésta explora el fenómeno de cómo parece existir presencias de distinto tipo, al menos intuitivamente para cualquier persona en momentos de recogimiento, que atraviesan los espacios temporales a lo largo de la Historia. En este caso se trata de la presencia de las figuras megalómanas y asesinas de estos dos dictadores. Ya que la breve composición participa asimismo de la categoría relacionada con la sátira –sátira negro-filosófica en este caso– los dos personajes quedan representados de modo expresionísticamente (o surrealísticamente) chaplinesco:

Hitler with his 'Sorry about  
the six million Jews'; Stalin conscious  
that behind his moustache  
his smile has become the transparent  
lid over as many coffins. (R. S. Thomas 2002, 50)

---

<sup>194</sup> Edward Gibbon (1737-1794) fue un historiador inglés cuyo obra más importante es *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* (1776-1788), de la que siempre se ha destacado la calidad y la ironía de su prosa. Más información al respecto en: David Wootton, “Narrative, Irony, and Faith in Gibbon's *Decline and Fall*”. *History and Theory* 33, no. 4 (diciembre 1994): 77-105.

<sup>195</sup> Sobre ambos se puede seguir el estudio biográfico: Alan Bullock, *Hitler and Stalin: Parallel Lives* (Londres: Vintage Books, 1993).

La religiosidad de R. S. Thomas,<sup>196</sup> como queda demostrada en muchas de sus composiciones, vuelve a ponerse de relieve formalmente en este poema mediante su participación en la tradición ejemplar que contribuye asimismo a la tradición de la homilía ilustrada. En este caso el relato ejemplarizante se nutre de la tradición del banquete como espacio discursivo dentro del cual se puede apreciar cómo las verdades acerca de las personas quedan expuestas, ya que se supone que en un ambiente distendido (una comida compartida) las personas tienden a intimar más. En este sentido el tratamiento dado a Stalin resulta ser doblemente irónico ya que su agudeza políticamente astuta no le asocia con la modalidad discursiva de la confesión. Paradójicamente la imagen surrealista de claridad de la última estrofa subraya cómo lo que queda resaltado es la naturaleza destacada de dicha astucia. De igual modo, en términos de categorías discursivas, el poema también participa en la categoría genérica del relato alegórico. En este caso se trata de la alegoría de “the long spoons” que podría hacer ver la necesidad por parte de toda persona de llegar a fondo en su interior para así alumbrar las zonas más oscuras de su ser.<sup>197</sup> Dichos bajos fondos, que forman parte del infierno personal de cada individuo, permiten señalar cómo estos dos personajes históricos ya se encuentran en el averno, que es donde, como suele ocurrir en la alegoría señalada, se muestra la realidad de su soledad y su paranoia, fenómenos que inundan el tejido histórico en general.

En este sentido, esta composición, que se puede agrupar también con otras composiciones con base fenomenológica, y desde una perspectiva metaliteraria, contribuye a ejemplificar de qué modo el arte poético tiene la capacidad de transmitir la calidad de la Historia, como si pusiera de relieve fenómenos que se palpan en el ambiente en distintos momentos (el recogimiento ya mencionado), según el individuo y según el momento.

Dentro de la categoría que se puede asociar con el discurso satírico se puede incluir “This is His Coat” de Oliver Reynolds entre una subcategoría que podría denominarse “sátira negra”. En el caso de este poema en concreto la ironía negra queda proyectada a través de la evolución cada vez más siniestra y morbosa de lo narrado.

---

<sup>196</sup> Para más información sobre la cuestión religiosa en R. S. Thomas, véase: M. Wynn Thomas, “Irony in the Soul: the Religious Poetry of R. S. Thomas”. *Agenda* 36, no. 2 (1998): 49-69.

<sup>197</sup> La alegoría de las “long spoons” se encuentra en el folklóre de diferentes culturas y ha recibido distintas interpretaciones, una de la cuales indica cómo los condenados en el infierno tienen que alimentarse con cucharas largas y, por tanto, encuentran grandes dificultades para ello, mientras que los comensales que se encuentran en el cielo sí tienen unas cucharas más apropiadas y, en consecuencia, quedan saciados. Véase al respecto: Dawn Eden, *The Thrill of the Chaste: Finding Fulfillment While Keeping Your Clothes On* (Nueva York: Thomas Nelson, 2006), 194.

Concretamente, los detalles hiperbólicos que salpican los versos llegan a socavar la impresión de elegancia y porte perfectos propios del retrato realizado por el oficial prusiano protagonista del poema. El detalle de cómo la totalidad de la superficie de la parte de la chaqueta se encuentra completamente cubierta de manchas de rape, el hecho de que es dueño de una colección de 1500 estuches para guardar dicha sustancia - además, cada uno incrustado con joyas-, junto con una infinidad de detalles de sastrería y de la disposición de accesorios propios de un oficial de esta clase,<sup>198</sup> contribuyen a tratar a un personaje marcado por desequilibrios psicológicos:

Unusually,  
he wore his sword-sash  
outside the coat

hoping the sash and sword  
would mask his odd shape---  
the wide hips and hollow back. (Reynolds 1987, 38)

Unos desequilibrios que, de modo insinuado, llegan a la superficie del lenguaje del poema de la manera que se acaba de comprobar. Cada detalle de la descripción equivale a una manía:

He felt the cold  
and buttoned the lapels  
across his chest

which also helped to secure  
the dog he often rode with  
snug under his chin. (38-39)

El factor psicológico que une a las figuras de Federico II y Hitler queda vinculado con la naturaleza exacerbada de sus traumas, en este caso entendido en función de la relación de cada uno con la figura materna (siendo el mecanismo compensatorio el contacto con los perros): el exceso en la búsqueda de modos de acercarse a ella en el caso de Hitler y una gran carencia en este sentido en el caso de Federico II.<sup>199</sup> La estructura de la composición permite que la identificación del hombre retratado como Federico II el Grande quede constituida por un momento de revelación y, por tanto, el discurso relacionado con el destino a diferencia de la Historia estrictamente vuelve a discernirse. Es como si una vertiente irracional atravesara la Historia germana:

---

<sup>198</sup> El verso 6 indica en alemán “el uniforme del rey”.

<sup>199</sup> Fue criado por la institutriz hugonote Marthe de Rocouille: Silke Kamp, “Le Royaume des cieux – Friedrich II und die Hugenotten in Brandenburg”, en *Friedrich der Grosse und die Mark Brandenburg: Herrschaftspraxis in der Provinz*, ed. Frank Göse (Berlín: Lukas Verlag, 2012), 69-70.

(Greyhounds were his favourite  
and he built graves for them  
on the terrace at Sans Souci.)

His love of dogs  
was shared by a later leader:  
Hitler, saying that only Eva Braun

and Blondi were faithful to him,  
would quote Frederick's remark:  
'Now I know men, I prefer dogs.' (39)

Una vertiente que se manifiesta aquí mediante el interés exacerbado de Federico II el Grande y Adolf Hitler en los perros por encima de los seres humanos.<sup>200</sup>

El modo de detallar manías, obsesiones y complejos de modo acumulativo permite al lector acceder fenomenológicamente a la posibilidad de intuir en qué consiste el propio destino. Una vez más, es el mismo arte poético el que llega a mostrarse como poseedor de dicha capacidad. La interacción, la negritud satírica y la sistematicidad que caracteriza el discurso del poema generan sensaciones que confirman cómo la propia Historia consiste en su totalidad en elementos que se vinculan irracionalmente con el fenómeno del destino. Por tanto, una de las características de esta categoría de poema es la sensación generada de su lectura de cómo el destino se escapa al control de los seres humanos.

Desde una perspectiva tanto metahistórica como metacultural, por medio del humor negro y la estética de lo macabro, la composición de Frieda Hughes “Burke and Hare”,<sup>201</sup> nombres que hacen referencia a los asesinos en serie en el Edimburgo decimonónico, resalta el modo en que la Historia también consiste en la historia de la dimensión más monstruosa y siniestra del género humano:

Burke, being penniless,  
Tried to work out  
Who would put up the least resistance  
If he borrowed from them.

It occurred to him

---

<sup>200</sup> Federico II está enterrado en Sans Souci junto a sus perros, que también tienen sus respectivas lápidas, y es que, como se ha indicado, acabó teniendo más sentimientos por estos animales que por los propios seres humanos: Gerhard Ritter, *Frederick the Great: A Historical Profile*, tra. Peter Peret (Berkeley: University of California Press, 1936), 200. Sobre la relación de Hitler con los perros y, en especial, con su perra Blondi, que lo acompañó hasta el último momento en el búnker: Thomas Fuchs, *The Hitler Fact Book* (Richmond: Fountain Books, 1990), 5-7.

<sup>201</sup> Por el carácter sanguinario de los protagonistas y la época en la que vivieron, esta composición puede recordar a “The Late Richard Dadd, 1817-1886” de Michael Hofmann, que se puede leer en *Corona*, *Corona* (1993).

With sudden clarity of vision,  
That those who would not complain  
Were those who could not talk. (F. Hughes 2002, 18)

En este sentido es como si el factor del humor actuara como una especie de mecanismo de defensa metapsicológico.<sup>202</sup> Esos mismos refinados detalles macabros figuran vinculados con hechos reales, los cuales resultan parecer creíbles, o al menos plausibles, precisamente gracias al papel desempeñado por el humor negro. Es decir, al acontecerse se prestan a que se burlen de ellos para así no tener que concienciarse de su terrible crudeza y, precisamente, es el lenguaje el que tiene la función de activar el mecanismo de defensa:

And the dumbest of them all  
Were the dead.  
He could dig up each ended life  
And render it with meaning.

He could write out its diaries  
And dismember its intention  
In his own words,  
So to speak. (18)

Además, el lenguaje funciona en términos metapoéticos y, de este modo, los lectores participan directamente en el proceso mismo de experimentar el mecanismo de defensa. Por tanto, este estado de cosas se universaliza históricamente, que es incluso como si cualquier lector llegara a ser consciente de cómo los seres humanos nunca dejan de ser monstruosos – en su esencia, es decir, relacionado arquetípicamente con el mito del pecado original sería casi anecdótico. Dicho de otro modo, el lenguaje, es decir, a través de su diacronía con base histórica, perpetúa el intento perenne de los seres humanos de enfrentarse a la cruda realidad de su naturaleza. En este poema, el lenguaje desempeña un papel destacado en los juegos de palabra que abundan en la composición, como en el caso de la referencia a “dumbest”, que ironiza negramente acerca de cómo la muerte resulta ser el único modo de que el ya mencionado mecanismo de defensa de autoengaño deje de existir. En el tercer verso de la primera de las dos estrofas citadas recientemente, la presencia del juego de palabra se detecta en cómo “up” y “ended” potencialmente pueden combinarse en “[up-ended]” haciendo referencia a cómo un

---

<sup>202</sup> Tratando de ganarse un dinero en base a que en su época había una gran necesidad de cadáveres para los estudios médicos, llegaron a vender los cuerpos de los individuos alojados que fallecían en la casa de Hare, una realidad de la que se hizo eco más tarde Robert Louis Stevenson en su relato “The Body-Snatcher” (1884): Ilaria B. Sborgi, “Stevenson’s Unfinished Autopsy of the Other”, en *Robert Louis Stevenson: Writer of Boundaries*, eds. Richard Ambrosini y Richard Dury (Madison: The University of Wisconsin Press, 2006), 145.

cadáver desenterrado se sacaría de su lugar de sepultura verticalmente. Asimismo, el verbo “render” encierra la presencia, a través de un juego de palabras subliminal, de “rend[...]”, una referencia a cómo los vendajes que atados alrededor del cuerpo recién sepultado fueran a rasgarse con algún tipo de cuchillo o instrumento afilado, y así poder usarse en los conocidos experimentos anatómicos y quirúrgicos propios de la medicina decimonónica.<sup>203</sup> Asimismo, desde una perspectiva psicológica, el énfasis en el fenómeno del lenguaje parece dar acceso a una fantasía siniestra del criminal Burke que estaba dispuesto a inventar biografías de los recién desenterrados.<sup>204</sup> En la cuarta estrofa se refina aún más la mentalidad retorcida de Burke, a quien parece ser le habría deleitado hacer juegos de rol en los que él mismo desempeñara el papel de cada persona difunta. Clave en dicha situación es el juego de palabras implicado en la expresión “[s]o to speak”. Discursivamente, dicha expresión entra en sintonía con tendencias esotéricas propias de la época victoriana. Asimismo, en la siguiente estrofa, de modo sutil (confirmación del grado de retorcimiento mental que caracterizaba a Hare) lo esotérico adquiere tintes de lo cuasi espiritual:

He could sell it then, as newly anointed  
For vivisection. His work  
Was all in the discovery,  
In the presentation,  
  
And his part done,  
He would start looking for another one. (18)

Sin entrar en detalle, es la cadena léxico-semántica consistente en los términos “anointed”, “vivisection”, “presentation” y “one” la que, con tintes teológico-filosóficos confirma esta tendencia.

En cuanto a los versos que hacen referencia al encuentro entre Burke y Hare y su colaboración en la larga lista de asesinatos a sangre fría, para así generar más ingresos, el discurso macabro, a través de un humor cada vez más negro adquiere tintes de sadomasoquismo y necrofilia:

Funerals were thin on the ground  
When he met Hare,

---

<sup>203</sup> Los London Burkers fueron un grupo de ladrones de cadáveres que tuvieron auge sobre 1831 imitando precisamente a Burke y Hare. El Anatomy Act 1832 fue una ley dictada por el parlamento inglés para regular la donación de cuerpos a la medicina ante la reacción social que estaba teniendo lugar por los hechos que estaban ocurriendo. Más información al respecto en: Nigel Wier, *British Serial Killers* (Bloomington: AuthorHouse, 2011), 15-26; Lisa Rosner, *The Anatomy Murders* (Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 2010).

<sup>204</sup> En este mismo sentido se da a entender que dichas biografías inventadas fueron facilitadas a las autoridades médicas para así justificar el negocio macabro del tráfico de difuntos.

Who kept a household for trolls  
And travellers, and an idea  
For earning a penny or two  
From their blood and history,

Each one different for the slab,  
For the butcher's table,  
As one by one  
They died.

But in the end, not fast enough  
For Burke and his new friend. (18-19)

De nuevo, en términos metahistóricos, se le invita al lector a participar en los fondos más deleznable del género humano y, como se desprenden de las referencias sexuales y anatómicas presentes a través de eufemismos y juegos de palabras, participar igualmente en el deleite morboso de los dos asesinos.<sup>205</sup>

La presencia del humor negro llega a un extremo (nueva prueba metahistórica de la honda maldad de la cual es capaz un ser humano) en el que lo que queda subrayado es cómo Burke y Hare pueden concebirse como maniáticos (necrófilos) del asesinato:

They couldn't wait for the cadaver  
So now, the corpses were fresh

From a drunken cup  
And the feathers of a pillow.  
And someone was recognized  
As too recently alive. (19)

Asimismo, en esta parte del poema la técnica narrativa del *tableau* subraya cómo el carácter transhistórico del poema vuelve a detectarse ya que dicha técnica también resulta ser propia del arte cinematográfico mediante la técnica del fundido encadenado. Es decir, toda la composición, en términos discursivos se concibe en función del cine mudo.

En este mismo sentido técnico, pueden percibirse las alucinaciones angustiosas de Hare, que sobrevive al ejecutado Burke,<sup>206</sup> y que, en términos cinematográficos se proyectarían como unas imágenes insertadas en forma de burbuja visual donde vuelven

---

<sup>205</sup> Por ejemplo, “household for trolls / and travellers” constituyen eufemismos de prostitutas, esclavos del sexo (mediante la presencia subliminal de la palabra francesa *travail*); las acepciones sexuales presentes mediante juegos de palabras en los términos “penny” y “butcher[...]”; las connotaciones sexuales de los términos “died”, “end” y “fast”. En este mismo sentido, de nuevo la presencia recurrente del pronombre “one” podría ser interpretable como un modo de representar el placer sexual relacionado con la acción del embestimiento durante el coito.

<sup>206</sup> Hare pactó su inmunidad si testificaba contra Burke y fue éste quien acabó siendo ejecutado.

a subrayarse la presencia de fundidos superpuestos: el dinero real que se amontona para ser contado o el fundido que da lugar a la transformación de personas en el signo de la libra esterlina:

Then Burke himself, was sold on to die,  
And Hare counted the most  
He'd ever made for the trade,  
In his days left.

Imprisoned in the room of his head  
All he could see was the price  
Per passer-by. He must have wept  
To watch so much money walking. (19)

Esta misma proyección de lo victoriano hacia lo modernista confirma en términos metonímicamente representativos la ya mencionada presencia perenne y transhistórica de la maldad macabra del ser humano.

Resulta, por consiguiente, un tanto desasosegador que algunas de estas composiciones de contenido irónico-satírico queden asociadas a una perspectiva transhistórica o, directamente, al factor del destino en lo que se refiere a una concepción histórica de mayor calado.

### 3.2.6. La biografía ficcionalizada

Si, con anterioridad, ya se mencionó la capacidad de humanizar la Historia que tiene la poesía, este subapartado se centra de manera exclusiva en el carácter deliberadamente imaginativo que es incluido en ocasiones en algunas de estas composiciones.

“Hitler and His Mother” de Susan Wicks es un breve poema compuesto por unas preguntas que se van sucediendo. Dichas preguntas tienen una primera finalidad que es reflexionar sobre si alguien que se convirtió en uno de los mayores genocidas de la Historia tuvo en realidad una infancia normal.<sup>207</sup> La escena cotidiana del baño del bebé ocupa la mayoría de los versos pero también hay referencias a los juegos y todo ello es cuestionado cuando se trata de una persona que no ha tenido un desarrollo psicológico

---

<sup>207</sup> Dentro de los estudios psicológicos sobre Hitler se pueden seguir: Walter C. Langer, *The Mind of Adolf Hitler* (Nueva York: Basic Books, 1972); Gerhard Vinnai, *Hitler. Scheitern und Vernichtungswut. Zur Genese des faschistischen Täters* (Giessen: Psychozial-Verlag, 2004); Helm Stierlin et al., “Hitler as the Bound Delegate of His Mother”. *History of Childhood Quarterly* 3, no. 4 (primavera 1976): 463-499.

ni emocional estable.<sup>208</sup> Lo que distingue esta composición de tipo biográfico-histórica a diferencia de otras analizadas es en función de la identidad que se puede asignar a la voz narradora de la misma. Aunque sea denominación tentativa merece realizar la siguiente consideración, es decir, que en este caso la voz en cuestión se identifica con una figura hipotética que personifica a la propia Historia. En este sentido, es como si la Historia indicara el derecho a tener una dimensión poética, la cual queda identificada con lo localmente anecdótico a diferencia de lo globalmente historiográfico, como en el caso de esta composición parece aclaratorio identificar, al menos en términos teóricos, que esa voz en el plano doméstico y local podría denominarse “la mosca en la pared”. El tono irónico-satírico de la composición, con tintes de humor negro, plantea cómo los espantos del régimen nazi ya existieran de modo predestinado en la trayectoria de Adolf Hitler desde la más tierna infancia. Mediante la modalidad indéxica del lenguaje, como si un caso del efecto *doppelganger* se tratara, los horrores nazis se expresan en función de un discurso subliminal que los dotan de un valor exotérico, o incluso poético. En este sentido, metahistóricamente irónico, el asombro que acompaña cualquier acercamiento racional al nazismo da pie a que lo supuestamente imposible llegara a hacerse realidad. Es como si la propia Historia no podría desvincularse de lo poético (lo increíblemente asombroso) y, por tanto, desde una perspectiva metapoética, esta composición postmoderna reivindica la inevitabilidad justificada de la existencia de lo poético-ficticio dentro de la misma materia textual de la historiografía. Es como si, de este modo, la historiografía se convirtiera en Historia.

Esta situación aparece ejemplificada en este poema en cómo lo historiográficamente doméstico (la escena del baño que la madre de Hitler da a su hijito) queda trascendida mediante referencias subliminales, generadas por el humor negro, a futuros horrores perpetrados por el régimen nazi. Asimismo, la historiografía tiende a convertirse en la manifestación poética de sí misma y la Historia. En el caso del megalómano Hitler la Historia aspira a convertirse en Destino. Se pueden citar los siguientes ejemplos: “above him the geyser / snorted its hot message” (Wicks 1994, 55), que describen el calentador de agua en la cocina profetizando las duchas relacionadas con las cámaras de gas; las referencias a las grietas en el techo en los versos 10-11; a las arañas en el verso 13, que quedan asociadas con el icono de la esvástica; la referencia a

---

<sup>208</sup> En todo caso, y más allá de estos versos, algo de este cariño maternal sí tuvo que quedar cuando el propio Hitler reconoció el golpe que le supuso el fallecimiento de su madre: Ian Kershaw, *Hitler: 1889-1936* (Nueva York: W. W. Norton & Company, 1999), 15.

la danza en el penúltimo verso recuerda la serie de saltitos de alegría incontenible que realiza el propio Hitler en los momentos posteriores a bajarse del vagón del ferrocarril en Compiègne,<sup>209</sup> el mismo en el que los franceses hicieron a los alemanes firmar la rendición en la Primera Guerra Mundial. De igual modo, mediante un estilo satírico asociable con el humor negro, las papadas del Hitler bebé del verso 9 recuerdan cómo el régimen nazi se entendería en función de una galería de personajes, como es el caso de Hermann Goering. Por último, se puede hacer referencia, en función de estos mismos rasgos estilísticos, a la práctica espantosa de cortar los dedos –último verso- de los judíos víctimas ya de las cámaras de gas para arrancar los anillos de oro y el modo de amontonarlos como si fueran meras arandelas. Quizás la nota más monstruosamente negra en cuanto al humor se refiere queda destacada en las referencias a vocablos asociados con los cochinos y su sacrificio -versos 7 y del 17 al 19-, una alusión morbosa por la prohibición del consumo de carne de cerdo por parte de la religión judía.

Si la lucha con el destino se hace perenne, lo mismo ocurre con el factor que caracteriza a la Historia en función de la inevitabilidad que se repite. En este mismo sentido tiene relevancia la composición bio-ficticia tejida alrededor de la figura de “Rasputin” de Frieda Hughes. Aquí, el consejero espiritual de la zarina Alexandra personifica cómo el magnetismo personal siempre resulta ser un factor que permite a ciertos personajes engañar y manipular a la mayoría. En términos metahistóricos, esta situación corresponde a cómo los seres humanos necesitan sentir que formen parte de la Historia y, por tanto, se engañan mediante la aspiración de asignar gran relevancia a su existencia. Así es cómo figuras que podrían denominarse como estafadores, embaucadores o timadores aprovechan dicha debilidad humana a gran escala, como en el caso de Rasputin:

'God is embedded bodily, as if I have  
Been marked out by the gift  
Of his most powerful blessing and made  
Immortal. My hands are magic.' (F. Hughes 2002, 22)

En este caso los supuestos dones de este consejero real son aprovechados para explotar a las personas sexualmente.

---

<sup>209</sup> Como en tantas otras ocasiones, existe aquí una controversia sobre si en realidad eran saltos de alegría o un montaje cinematográfico de la propaganda aliada para crear inquina popular sobre la figura de Hitler: John Lukacs, *The Last European War: September 1939 – December 1941* (New Haven: Yale, U. P., 2001), 86-87.

Asimismo, en términos metahistóricos la vehemencia contundente con la cual la eliminación de estos grandes estafadores se lleve a cabo constituye la prueba de que es el destino de los seres humanos seguir tropezándose con esa misma piedra:

The men and women stood up in only  
The emperor's new clothes, they discovered  
He'd been poisoned once for fraud, and lived,  
As if God acknowledged his apology.

So this time they shot him. (23)

En este caso en concreto la adherencia irracional, por motivos de supervivencia dentro de la corte, de la fe ciega de la zarina en los supuestos poderes de Rasputin queda subrayada por la alusión a la leyenda del rey desnudo, que queda generada por el código arquetípico que caracteriza el discurso de este poema en muchos momentos. En este sentido, esta composición pone de relieve la interacción de composiciones bio-ficticias con el factor del destino.

Dentro de esta categoría que se ha denominado biografía ficcionalizada, composiciones como “Rasputin” y “Houdini”, también de Frieda Hughes, se caracterizan por ofrecer acceso a posibles explicaciones acerca de lo que podría denominarse enigmas asociados con personajes históricos con proyección pública. En el caso de “Houdini” el enigma se entendería en función de las posibles razones por las cuales llegó a dedicar su vida al escapismo. Como explicación, igualmente enigmática - dado el estilo reticente, sugerente y no explícito empleado-, se centra en la relación de Houdini con su hermana menor:

He is convinced that his sister  
Is the mistress of his misfortune  
Because his ties were fastened  
By his stepmother's fingers, (F. Hughes 2002, 33)

Una figura que se identifica, desde la perspectiva de las fantasías de Houdini y de lo que aparenta ser un complejo de Edipo que le caracterizaba,<sup>210</sup> con la figura de una madrastra.

Mientras tanto, desde la perspectiva metaliteraria, y en términos metonímicamente representativos, es como si esta clase de poema bio-ficticio pusiera de relieve la naturaleza esencialmente enigmática de la propia Historia. De forma estilísticamente y, por tanto, irónicamente relevante, el razonamiento en que se basan las motivaciones que impulsan a Houdini a hacer la carrera que hizo se hacen un nudo,

---

<sup>210</sup> No tuvo madrastra ni hermanastra, sino cinco hermanos y una hermana: Vicki Cobb, *Harry Houdini* (Londres: DK Publishing, 2005), 30.

consistiendo en: como indican las connotaciones sexuales del sustantivo “goat” en la tercera estrofa, el apego rotundo a la figura de esta madre; los celos generados por el nacimiento de su hermana menor, que conlleva el miedo de ser soltado como si de un mero punto que cierra la bolsa de membrana de sí mismo como feto se tratara:

And he wants to find a goat  
He can scape for the fault  
He wishes to relieve his stepmother of,  
So she won't cast him off like a stitch. (33)

Asimismo se hace imposible desenredar el nudo de complejos que genera el triángulo sentimental protagonizado por el propio Houdini y las figuras de su madre y su hermana:

He watched his sister cut free  
When she accepted the umbilical scissors  
In her stepmother's voice  
And thorny embrace (33)

Sin discurrir excesivamente acerca de ello, bastaría señalar cómo el nudo de motivaciones en cuestión se hace un círculo vicioso, puesto que la figura de la madre, de la cual resulta imposible desvincularse psicológicamente, se hace negativa debido a la interferencia de la hermana en la configuración de la misma, la cual contribuye a transformar a la hermana en madrastra. Por consiguiente, como indica el epíteto “thorny”, la relación entre Houdini y su madre se hace ineludible, por un lado, y espinoso, por otro.

Por si fuera poco, otro enredo dentro del nudo está asociado con la figura del padre, rabino de renombre,<sup>211</sup> algo que se puede seguir en los versos:

But Houdini, with a look like his father's,  
Knew he'd been favoured. So the knots  
That grind his flesh, and the padlocks  
That staple his chains, madden him now. (33)

Lo que se sugiere aquí, lo cual desde la perspectiva de la metahistoria sería aplicable al fenómeno de la Historia en general, es que el destino de Houdini bien hubiera podido desarrollarse por otros derroteros cualesquiera:

He will hang for as long as it takes  
To let his stepmother go, and know  
She would always have done what she did  
And hidden it, just the same. (33)

---

<sup>211</sup> Idem, 12.

Es como si aquí se tuviera acceso a una especie de avatar virtual de Houdini, como una presencia dentro de la Historia que confirma cómo el destino y el azar resultan inevitables y perennes en la vida de los seres humanos. En este sentido, esta clase de composición bio-ficticia termina fusionándose con la categoría de composición en que el factor del destino, de igual modo, queda destacado.

De tal manera que, el carácter ficticio que añade la poesía a estas composiciones de contenido histórico ayudan a experimentar la Historia de una forma novedosa reivindicando, a su vez, la validez de dicho contenido imaginativo en el proceso de un mejor acercamiento histórico.

### 3.2.7. La Historia como destino

Como se ha podido comprobar con anterioridad, son varios los poemas que han establecido conexiones con el factor del destino, un elemento que se comenta aquí en más detalle en otras composiciones.

Quizás el modo más pertinente de enfocar un poema como “Air and Water” de Stewart Conn, que podría denominarse bio-poema (modelado en biopic), es enfocarlo en términos metahistóricos, de modo que, discursivamente hablando, tiene una base ontológica. Asimismo, desde una perspectiva del discurso postmoderno, esta composición pone de relieve cómo la Historia siempre predomina sobre cualquier manifestación de ella que tienda a superar su monumentalismo. En este sentido el poema puede considerarse una especie de *exemplum* mientras se caracteriza por su capacidad de generar una sensación que perdure históricamente. Dicho así, es como si el personaje histórico delineado en el poema en función de su biografía condensada adquiriera una identidad excéntrica, estrafalaria y colorista, lo que en inglés podría entenderse como “larger than life”. De igual modo, esta clase de poema se suele desarrollar dentro de la tradición literaria del naturalismo mientras que apela al factor del determinismo biológico.

En el caso de este poema, la educación rígida recibida por el naturalista estadounidense John Muir le prepara para una vida de desafíos y de riesgos que caracterizan su constancia en la defensa del entorno medioambiental. Su lucha como ecologista a lo largo de toda la vida, la cual le enfrenta con políticos poderosos y entidades capitalistas a gran escala, entendidos en términos histórico-arquetípicos,<sup>212</sup> se

---

<sup>212</sup> Muir recibió, en 1906, la visita del presidente Roosevelt haciendo una promesa electoral, que después no cumplió, de no construir una presa en el valle Hetch-Hetchy. En realidad, la presión de Muir, entre

teje discursivamente con la visión íntimo-psicológica del personaje. En ese sentido, la lucha desesperada del padre para sobrevivir dentro de un medio ambiente hostil es heredada por el hijo en términos irracionalmente compensatorios, de modo que la trayectoria vital quede vinculada con el fenómeno del Destino en vez de con la Historia. Por tanto, en el plano ontológico, es como si la Historia estuviera compuesta por un conjunto de innumerables destinos mientras que todos quedan marcados por el signo de la tragedia, la tragedia de ser gotas en un océano inconmensurable. Asimismo, esta clase de pensamiento señala la presencia de otro fenómeno de tipo ontológico en esta clase de poema bio-psicológico, la cual queda vinculada con cuestiones como la razón de ser de la vida humana. No es que se crea más en Dios porque se sea un ultra-religioso -como el padre de Muir- ni se es más patriota porque se sea el Presidente de los Estados Unidos, sino que se es mejor persona y mejor ciudadano si se valora el mundo natural circundante y se está en consonancia con él. Es una idea que recuerda un tanto a los conocidos versos de Lord Byron:

There is a pleasure in the pathless woods,  
There is a rapture on the lonely shore,  
There is society, where none intrudes,  
By the deep sea, and music in its roar:  
I love not man the less, but Nature more,  
From these our interviews, in which I steal  
From all I may be, or have been before,  
To mingle with the Universe, and feel  
What I can ne'er express, yet cannot all conceal (Byron 1992, 457).

Unos versos que están en correspondencia con el que acaba este poema de Conn: “What better than a Wilderness, to liberate the mind” (Conn 1995, 62). Como queda subrayado en dicho verso de esta composición, la muerte de John Muir se asocia con la calma que acompaña a ser consciente de la inevitabilidad de la naturaleza y de la Historia como fenómenos tanto maravillosos como incomprensiblemente crueles. Mientras tanto, la aspiración de contribuir de algún modo a forjar una presencia más o menos destacable dentro de dicha inmensidad inabarcable queda identificada con el método de parto natural que se puede vincular con los elementos naturales presentes en el propio título del poema.

---

otros, hizo que el plan que había trazado para ello se retrasara y no se firmase el proyecto de ley por Woodrow Wilson hasta el 19 de diciembre de 1913. Para mayor información sobre este asunto y sobre la cambiante actitud hacia la naturaleza en Estados Unidos: Roderick Nash, *Wilderness and the American Mind* (Yale: Yale University Press, 2001).

En términos metaliterarios, y desde el punto de vista del discurso histórico, pues, la poesía, que resulta ser consciente de la postmodernidad, se proyectó como un vehículo capaz de hacer interaccionar grandes cuestiones filosóficas por un lado y, por otro lado, la profundidad de la sensibilidad humana.

En el caso de “Stan Laurel” de John Mole, el retrato-poético puede apreciarse con más provecho desde una perspectiva fenomenológica. La identificación con el actor cómico hollywoodiense Stan Laurel con el destino a diferencia de la Historia hace que su trayectoria vital quede constituida por la esencia misma de la comedia. Por tanto, resulta apto que su muerte consista en una inmersión en las risas que le abrían acompañado toda la vida,<sup>213</sup> mientras que, en estos mismos términos fenomenológicos, la propia materia lingüística del poema se puede concebir como el equivalente a instantes de risa, como en el caso del sintagma oximorónico “the heavyweight / Balletic chump” (Mole 1993, 42), para referirse a su querido compañero,<sup>214</sup> cargada de sorna al aludir al villancico popular “Good King Wenceslas”, y la alusión directa en la última estrofa a una de las frases paradigmáticas del personaje de Laurel.<sup>215</sup> Asimismo, se podría hacer referencia al tipo de chiste que se asocia paradigmáticamente con el humor basado en el non-sense de Stan Laurel y que se ejemplifica mediante la estructura silogística del chiste dialógico que se cita en la penúltima estrofa. Por tanto, la esencia del ser humano queda definida en función de su identidad pública, en este caso su identidad profesional, mientras que la interacción de lo personal-privado y lo público-profesional da lugar a concebir al personaje más allá de la Historia y, en términos arquetípicos, identificarle con el destino.

Al igual que en el poema anterior, y en términos metapoéticos, se vuelve a tener acceso a un modo de concebir la poesía como una especie de cronista de la dimensión arquetípica de la Historia, quedando ésta hecha de los destinos de cada ser humano. En este sentido, al que igual que John Muir en el poema anterior, Stan Laurel constituye un ejemplo metonímicamente representativo de los casos incontables de destinos que

---

<sup>213</sup> Está documentada la broma sobre el esquí en los últimos momentos de su vida, en la que se puede intuir un contraste del color blanco de la nieve con el blanco asociado a un hospital: Ronald Bergen, *The Life and Times of Laurel and Hardy* (Nueva York: Smithmark, 1992), 119-120.

<sup>214</sup> Laurel no llegó a superar totalmente la muerte de Oliver Hardy, de hecho, aunque escribió números cómicos para otros, él no volvió a actuar: Wes D. Gehring, *Laurel & Hardy: A Bio-bibliography* (Westport: Greenwood Press, 1990), 113-114.

<sup>215</sup> Aunque Laurel y Hardy protagonizaron un cortometraje en 1930 con el título de *Another Fine Mess*, en realidad ellos siempre dijeron en sus películas la expresión “another nice mess” como se puede ver en: <http://www.stanlaurelandoliverhardy.com/nicemess.htm> (visitada el 19 de mayo de 2014).

contribuyen al tejido de la Historia. Por tanto, es como si la propia poesía en términos metaliterarios pueda tener su propio destino dentro de los grandes procesos históricos.

Mientras la secuencia “Dynastic” de Annemarie Austin explora de modo errante, difuso e intrigante las interrelaciones dinásticas y personales entre las dos de las hijas de los Reyes Católicos y la nuera de éstos,<sup>216</sup> el papel de la voz narradora de la misma es el rasgo discursivo que más se destaca. Parece posible afirmar que esta voz se identifica con el ‘espíritu’ de la Historia que ocupa un espacio virtual, discursivamente hablando, de modo que parece desempeñar el papel de un narrador de una serie documental dramatizado emitido en televisión, por un lado, y el de una voz narradora tradicional que se desenvuelve mediante el uso de la tercera persona del verbo, por otro lado. De igual modo, en términos generales, se puede afirmar que la voz se distingue por una especie de indiferencia hacia los sinsos de estas tres mujeres, cuyas existencias se viven en función de los vaivenes de la alta política:

Catherine, you are brought to bed again  
of a dead child. This is not co-operating  
with the dynastic plan whereby this man  
spawns smaller replicas of himself  
to fill the ever-diminishing-to-the-distance  
thrones of an eternal kingdom. (Austin 1995, 20)

En términos de la dimensión indéxica del discurso los dos últimos versos citados ponen de relieve efectos visuales propios de documentales televisivos dramatizados, en este caso el elemento visual adquiere el formato de abanico de cartas y coincidiría con la voz del propio Enrique VIII de Inglaterra manifestada a través del discurso libre directo, coloreando así la intervención de la propia voz narradora. En otros momentos la indiferencia que caracteriza a la voz narradora de la Historia se distingue por un matiz de crueldad: “Duty sits lightly on him, while your own / has merged into the marrow of your bones, / twisted within the heartstring strumming at your red centre” (20). En estos momentos la dramatización de la voz se muestra a través de la voz del cortesano inmerso en el entorno de las habladurías e intrigas propias de los ambientes de las cortes renacentistas europeas. Mientras tanto, la referencia al sintagma “your red centre” constituye un punto de referencia simbólico que desempeña un papel unificador, estructuralmente hablando, dentro de la secuencia como conjunto ya que, en función de ese rasgo de crueldad indiferente y chismosa de la voz narradora, llega a subrayar cómo

---

<sup>216</sup> Juana es la tercera hija de los Reyes Católicos y Catalina es la menor. Por su parte, Margarita se casó con Juan, único hijo varón de Isabel y Fernando y, por tanto, es cuñada de las anteriores, en el caso concreto de Juana por partida doble al ser también hermana de Felipe el Hermoso.

los destinos de las tres protagonistas no pueden desvincularse de sus vulvas y la capacidad biológica de sus cuerpos de dar a luz a herederos de las coronas europeas, como se puede comprobar en los primeros versos de los apartados primero, tercero y cuarto de esta secuencia. Mientras el propio título de la composición alude irónicamente a series televisivas que giran alrededor de familias dinásticas y sus entresijos, la voz narradora se va distinguiendo en función de muchos papeles dramatizados como queda ejemplificado al comienzo del quinto y último apartado:

Leftover life to be consumed in whatever way  
it pleases you. You have shaken loose  
from the dynastic process and swim on your own  
at last in the cold indifferent sea. A widow  
past your prime, a done-with person by and large,  
locked in the pocket of your own obsession:  
Joanna, in a place without windows, gazing at the beauty  
of your Philip's embalmed face as he lies long dead;  
Margaret, ordering the mausoleum where Philibert's  
image and your own shall turn stone heads  
to mix looks somewhere in the air between you;  
and Catherine, grass widow, in those lonely manor houses,  
refusing to surrender any name of queen or spouse... (21)

En el caso de los primeros seis versos citados aquí la voz dramatizada se identifica con un personaje consejero que interacciona con los tres personajes de modo íntimo y franco. Mientras tanto, dentro del formato de documental dramatizado, se proyectan imágenes de cada una de las tres mujeres en función de su soledad y de una etapa de sus vidas en que dejan de ser útiles como instrumento biológico reproductor de herederos. Sin entrar en más detalle, toda la secuencia constituye una configuración alusiva que se nutre constantemente de las técnicas tanto discursivas como visuales y sonoras características de los documentales dramatizados con base histórica:

And you fall, Joanna - as from a high tower  
into a well - in another country where the population  
splutter consonants towards you as they move  
through soupy light that slops against  
the stepped gable-ends of buildings.  
He that is nicknamed 'Handsome' gives his hand  
and you drop into the moistly echoing dark.

Lost utterly now, and blind to everything  
except his touch, the glimmer of his face  
at the end of the mole's tunnel, where he passes  
with another lady in the circle of his arm. (20)

Aquí, y en otros momentos de la secuencia, el discurso visual adquiere tintes surrealistas

mediante una gama de efectos técnicos. En este mismo sentido es como si su totalidad existiera en un plano de virtualidad generando la sensación de que la Historia, como fenómeno, se perciba como un sueño irreal.

Para distinguir la categoría de poesía histórica a la que pertenece esta secuencia se podrían citar los siguientes rasgos: la capacidad de la poesía modernista-postmodernista de personalizar y acceder íntimamente a la dimensión no pública de un personaje histórico; cómo dicho proceso se lleva a cabo mediante técnicas modernistas propias tanto del *stream of consciousness*, por un lado, como de las artes plásticas y visuales, por otro, hasta que, de modo indécico, cualquier lector tenga experiencia de en qué consiste, o pudiera consistir, el fenómeno del destino; en este mismo sentido, tener la capacidad de hacer parecer históricamente real el propio fenómeno del destino haciendo que se distinga radicalmente de cualquier discurso historiográfico; y de ahí viene la capacidad característica de esta clase de poesía de posibilitar la participación por parte de cualquier lector de la experiencia de en lo que consiste el ‘peso’ de la Historia.

Hasta cierto punto, en términos metaliterarios, se podría afirmar que “The Patagonian Nightingale” de Lavinia Greenlaw vuelve a poner de relieve el papel del arte poético como instrumento cultural que permite acceso al fenómeno del destino como la otra cara de la moneda de la Historia. Dado que la poesía se caracteriza por su capacidad de interrelacionar y entretelar planos temporales y espaciales en una gran variedad de manifestaciones, lo que indécicamente facilita al lector es el fenómeno de experimentar, aunque sea imaginativamente, al menos, el Destino en tiempo real (supuestamente y, de nuevo, imaginativamente). De este modo, la inmensa variedad de combinaciones culturales, socio-antropológicas y sociolingüísticas se llegan a concebir momentáneamente no sin estar acompañada de la experiencia real propia de experimentar el asombro. Lo que ocurre en esta composición, y en otras semejantes, es cómo la dimensión indécica del discurso queda fundida, fructíferamente, con la icónica y el fenómeno del Destino termina plasmándose en términos de parámetros locales y más específicos. En este caso dichos parámetros, en términos de latitudes y longitudes, hacen que confluyan la cultura hispana y la galesa a través de un poema caracterizado por su discurso biográfico-cultural. Asimismo, como en otras composiciones de esta clase, la voz narradora se manifiesta como el espíritu del lugar y, por tanto, como una manifestación metonímica de la voz de la Historia. En esos mismos términos metonímicos, objetos concretos, situados en espacios y momentos temporalmente

variados aunque interconectados, actúan como mecanismos de *reverie* y, por su peso numérico, hacen que toda la faz del texto resulte indéxicamente viva: el delantal que toca con sus dedos la hija, ahora madre de un hijo de padre argentino, de la denominada ruiseñor patagónica, es decir, su madre, que emigró a Argentina desde Gales ya embarazada de tres meses; la onda utilizada por su padre misionero y el periódico, siempre atrasado de fecha, que le permitía acceso ensoñado a las condiciones climatológicas y meteorológicas de Argentina que se comparan con las de Gales, mientras que discursivamente son los cuentos que narra por las noches a su hijo:

She sends him to sleep with stories of Wales,  
a country drawn from her parents' memories,  
where you did not have to fight the weather  
but rain fell like a lace curtain  
and sunlight passed, barely noticed.

She remembers her father learning to hunt  
like the Indians with a three-ball sling,  
and bartering rum for meat and skins.  
His newspaper was always twelve weeks old  
but he inched his way down the columns for hours  
and swore this valley was like all valleys,  
only, here, spring came in October. (Greenlaw 1993, 22)

Aparte de lo que se acaba de indicar, otros objetos que inician el mecanismo de *reverie* son los vestidos que llegan de Europa para la ocasión de la boda de la madre cantante, de nombre artístico Miss Lloyd-Jones, “the Patagonian Nightingale”. De igual modo, la harina a que se hace mención activa mecanismos de memoria y de contenido sociocultural y socio-antropológico relacionados con la gastronomía tradicional galesa que sigue vigente en Patagonia a través de las generaciones: “After chapel she sifts flour, picks out weevils / and soaks scarce currants in strong cold tea / to make barabrith because her mother did” (23). Antes de relatar esta rutina doméstica de su madre, cargada de nostalgia por las tierras galesas dejadas atrás, se hace referencia en esta misma penúltima estrofa a las costumbres laborales de Mary, “the first Welsh child to be born / in Patagonia” (23), quedando subrayado mediante el código ideológico que contribuye a la vertebración del poema, ya que su presencia revela cómo lo doméstico, en relación con la figura de la mujer en sociedad, se ha convertido en lo laboral, lo profesional. En ese sentido el fenómeno del Destino permite destacar cómo Miss Lloyd-Jones, de voz privilegiada, vio truncada su carrera artística-profesional por el machismo del marido argentino-patagón: “He decided the voice of Mary Lloyd-Jones would be /

his to cherish and keep safe at home” (23). El Destino, irónicamente, pues, socava los hechos históricos, en este caso entendible en función de cómo, a través del arte de la cocina, la madre sí llega a transmitir competencias útiles que pueden facilitar a su hija su futuro económico (al respecto se desprende del desarrollo del poema que Mary, que manda sus quesos y mantequillas elaborados artesanalmente a los mercados de las plazas de abasto de la capital argentina, es madre soltera y cómo de ese modo la herencia de su madre, que tuvo que sacrificar su carrera profesional, adquiere mayor relevancia en función del destino de las generaciones que siguen). Asimismo como el destino queda identificado con el enriquecimiento intercultural e interlingüístico, de ahí viene la síntesis que se hace en la última oración del poema entre las colinas de Gales y las primeras sierras a pie de los Andes.

Planos temporales y espaciales solapados; entrecruzamientos de costumbres, oficios, talentos; herencias emocionales y antropológicas. Todos estos factores contribuyen a poder establecer la categorización de esta clase de poema con base histórica, y contribuyen directamente a resaltar cómo ésta se concibe fenomenológicamente en términos del papel del destino en la vida de las personas. Por tanto, la perspectiva transhistórica que posee la voz narradora del poema la identifica con lo que pudiera denominarse el “espíritu” o el “genio” de la Historia omnipresente. Por lo tanto, la identificación de esta voz con el fenómeno del destino hace que su discurso se base no solamente en la narración de hechos sino en las profundas ironías que enriquecen lo meramente narrado. En términos metaliterarios, pues, esta clase de composición vuelve a confirmar cómo, a lo largo de todos los tiempos, el arte poético se caracteriza por esa capacidad insólita de trascender lo meramente anecdótico e historiográfico.

“The Horse-drawn Sun” de Kathleen Jamie se nutre precisamente de su propia definición tanto estética como temática. Da la impresión de tener su base discursiva en un momento de toma de conciencia que, desde una perspectiva histórico-social, se interroga acerca de en qué consiste la identidad de los que forman parte de la comunidad humana, probablemente los escoceses en este caso, o, de modo más general, la raza humana. En otro orden de cosas se puede enfocar la composición desde una perspectiva metapoética. Como si de una alegoría se tratara, el poema, identificable con

“The Horse-drawn Sun” mítico del título,<sup>217</sup> sin ser consciente de las raíces míticas en que está incardinado, emerge y se plasma en la página:

I draw strength from the burden I've hauled  
like a Clydesdale<sup>218</sup> through a hundred  
closed generations. But what's an age?  
a mere night. I sense light

near exhumation, the plough-share  
tearing the earth overhead.  
- Go on; blind me. (Jamie 1995, 52)

Se podría afirmar que el poema, que lleva la carga de lo universalmente mítico en sus fibras lingüístico-semánticas, identificable con la carga llevada en carromato por una criatura equina, queda cegado en el momento en que la figura del lector mira la página y lee.

Al mismo tiempo, el estilo enigmático de esta composición recuerda el entrelazamiento de dos voces, una muy íntima y otra mítico-mística, identificable con la poesía de Emily Dickinson: “Let us canter high and look down. / This is the sacred horse drawing the sun. / Let's see what they've lost. What they've become.” (52). Es decir, cualquier manifestación concreta de la poesía a través de un poema y todo lo que se encierra en él es el resultado de un entramado complejo de alusiones, tradiciones, vertientes lingüísticas y signos gráficos imposibles de clarificar. Por tanto, la ocasión en que acontece un momento de esclarecimiento a través de un proceso de análisis a partir de una lectura de la composición en cuestión, encierra una experiencia que equivale a recibir un shock. De este modo se puede explicar el uso del verbo “blind”.

Si, interpretativamente, se hace coincidir lo metapoético y lo metahistórico, se llega a la conclusión de que cada momento en el tiempo, sensu stricto, puede constituir un nuevo amanecer: “Hear the whinny beneath / the tremor of sun underground. Let us out / to raise a new dawn this dull afternoon.” (52). Asimismo, relevante en este sentido es cómo el sustantivo “whinny” también encierre la acepción de “[a] thicket of

---

<sup>217</sup> El caballo es un animal que, desde tiempos prehistóricos, se ha asociado simbólicamente al curso solar, ejemplo de ello es el Carro solar de Trundholm, objeto de la edad de bronce nórdica que se encuentra en el Museo Nacional de Dinamarca (Copenhague): <http://en.natmus.dk/historical-knowledge/denmark/prehistoric-period-until-1050-ad/the-bronze-age/the-sun-chariot/> (visitada el 28 de febrero de 2015). Información más general al respecto se puede encontrar en: M. L. West, *Indo-European Poetry and Myth* (Oxford: Oxford U. P., 2007), 203-207. Este hecho tiene su continuidad en la mitología griega, que presentaba al carro de Helios (dios del sol que después será el Apolo romano) tirado por caballos. Se puede ampliar información acerca de ello en: Chevalier y Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, tra. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez (Barcelona: Herder, 2007), 215-216.

<sup>218</sup> Raza de caballo de origen escocés utilizado en un primer momento como animal de trabajo: Bonnie L. Hendricks, *International Encyclopedia of Horse Breeds* (Norman: University of Oklahoma, 1995), 132.

whins or furze-bushes”.<sup>219</sup> Este modo de escribir esta madeja de múltiples hilos que se denomina Historia recuerda el modo en que el poeta Geoffery Hill reseña el mismo fenómeno a través del sintagma "a wilderness of retrospection".<sup>220</sup> Por otro lado, en términos humanos, cualquier momento de concienciación de la propia condición e identidad humanas abrumaría a cualquier persona:

Were I not sacred  
my work would be duller than  
turning a threshing mill.  
But it's nothing; an honour.

I draw strength from the burden I've hauled  
like a Clydesdale through a hundred  
closed generations. (52)

Aquí, la referencia a “honour” formaliza el sentimiento común de cualquier ser humano de sentirse vivo y agradecido por serlo.

Dicho así, en esta composición, la metahistoria y la metapoética quedan inextricablemente enlazadas a través del fenómeno del destino.

Por todo lo indicado, no se trata sólo, por tanto, de comprobar de qué manera se está reflejando el destino en la Historia, sino que existe también una reflexión metapoética en relación al destino de la propia poesía.

### 3.2.8. El discurso ontológico

Los poemas de esta sección hacen ver que su base discursiva está inmersa en la filosofía de la Historia, en este caso desde una perspectiva ontológica, intentando, a partir de ahí, alcanzar un mayor grado de conocimiento y entendimiento histórico.

La dimensión metaliteraria y por tanto metahistórica de “Tichborne” de Jeremy Hooker se entiende en función de cómo la poesía posee la capacidad de desentrañar el carácter enigmático de la Historia. Al igual que, como se indica en el verso 20, espantosamente el personaje de Tichborne habría quedado aterrado con la tortura a que estaba siendo sometido,<sup>221</sup> el lector medio de esta composición queda asombrado por su propia incapacidad de comprender las motivaciones de los seres humanos, sobre todo en

---

<sup>219</sup> "'whinny, n.2". *OED Online*. Diciembre 2014. Oxford University Press. <http://www.oed.com.fama.us.es/view/Entry/228397?rskey=Zvk762&result=2&isAdvanced=false> (visitada el 28 de febrero de 2015).

<sup>220</sup> Sintagma que se puede encontrar en su composición “Lachrimae”, perteneciente al poemario *Tenebrae* (1978).

<sup>221</sup> El verso entrecomillado alude a cómo fueron ejecutados los miembros del complot tal como lo describió William Camden (1551-1623) en sus *Annales* (1615-1625): Simon Webb, *Execution: A History of Capital Punishment in Britain* (Stroud: The History Press, 2014), 82.

términos sociohistóricos e intelectual-espirituales. En este sentido, una vez más queda subrayado el modo en que la poesía puede poner de relieve la otra cara de la historiografía. En el presente caso las motivaciones quedan centradas en las lealtades político-religiosas de Tichborne, protagonista destacado del complot para asesinar a la reina Isabel I, complot en que María de Escocia protagonizó de igual modo.<sup>222</sup> Esta clase de composición, relacionada con el fenómeno de la Historia, entra en la categoría de poemas, ya identificada en este estudio, que tiene una base biográfica aunque, de igual modo, participa de algunos rasgos que se encuentran en poemas de carácter casi filosófico. Aquí, en este caso, lo filosófico queda vinculado con la proyección descriptiva:

There is no place deeper in earth---  
where the young quick river grows  
and cressy streams feed it  
on beds of purest chalk stones;  
and the rhythms of settlement  
remember a life before his,  
from Vernal Farm through meadow,  
copse and ploughland, and St Andrews  
standing against curve and swell,  
where Catholic and Protestant  
share a roof, and members  
of his family who succeeded him  
figure in stone. (Hooker 1987, 45)

En estos primeros versos de la composición ambientalmente el paisaje constituye un objetivo correlativo de la tristeza serena que categoriza la voz elegíaca que narra el poema. Por tanto, la poesía, asimismo, adquiere la capacidad de abrirse a consideraciones acerca de la interacción de la Historia y el fenómeno del destino,

---

<sup>222</sup> Ejecutado en 1586 por formar parte del Babington Plot que pretendía asesinar a la reina Elizabeth I para reemplazarla por la católica Mary, reina de Escocia. Tanto Tichborne como su padre fueron en su momento perseguidos e interrogados por la reina por cuestiones religiosas, quizás fue ése el motivo por el que decidió formar parte de la traición real. Se trata de una familia noble, propietarios de tierras desde el siglo XII y, si se cree al mismo Tichborne en lo que dijo en el patíbulo antes de ser ejecutado, desde dos siglos antes de la conquista normanda, referencia temporal que el poema recoge. Como también recoge el hecho de que se trata de una tierra que han compartido católicos y protestantes. Él no pertenece a una familia de conquistadores ni de soldados y nadie le dedicó una elegía porque para ello basta la que él mismo escribió antes de su muerte. Se trata de una elegía que, siguiendo muchas de las composiciones poéticas renacentistas, se basa en dos figuras retóricas muy utilizadas en esta época como son la antítesis y la paradoja. Aquí la voz poética entiende este uso de dichas figuras retóricas como el mejor medio para reflejar la situación personal en la que se encuentra el poeta, quien compuso dichos versos en la Torre de Londres poco antes de su ejecución. Como dato añadido hay que indicar que el caso concreto de la elegía de Tichborne añade la particularidad de estar escrita casi al completo en monosílabos y que con el paso del tiempo ha alcanzado tal popularidad que ha sido objeto de homenajes, respuestas y versiones musicales. Más información sobre la vida de Tichborne y un comentario a su elegía se encuentran en: Teresa McLean, "The Recusant Legend: Chideock Tichborne". *History Today* 32, no. 5 (Mayo 1982): 11-14.

entendiéndose dicha síntesis aquí en función de cómo Tichborne llegó a ser protagonista de la Historia, no en términos de grandes hazañas de la exploración, como en el caso de otros miembros de su familia, como se indica en el verso 15, sino en términos del sucio mundo de las luchas político-religiosas. Es en ese sentido, este poema contribuye al modo en que Tichborne, ontológicamente hablando, pone de relieve la capacidad del arte poético de interrogarse acerca de la esencia misma del fenómeno de la Historia.

El hecho de que los seres humanos estamos interconectados con la Historia, y de lo inevitable de la misma, se observa en un poema de John Heath-Stubbs como es “Galileo’s Salad”. En la primera estrofa se muestra a Demócrito, considerado fundador de la escuela atomista,<sup>223</sup> cuyas ideas están presentes en la imagen del burro formando un revuelo en el mercado al comerse unos higos. El poema ya desde el primer verso se hace eco de las leyendas que indican que Demócrito reía con mucha frecuencia. Se trata de un discurso de parábolas, de anécdotas biográficas que acaban siendo leyendas. A continuación acaba presentando este hecho como el causante de la muerte del filósofo por el ataque de risa que le provocó la situación. Y la estrofa concluye con los versos “[a]s it disintegrated, his thin soul / Plunged in the meaningless void” (Heath-Stubbs 1996, 14), haciendo ver de forma irónica cuál sería el final de su alma según la teoría del propio filósofo. La segunda estrofa viene a ejemplificar la misma postura con la imagen de Galileo dispuesto a cenar una ensalada que le ha preparado su mujer. Después de haber pasado todo el día estudiando a los atomistas, Galileo cree que la ensalada, con todos sus ingredientes, se hubiese hecho de todas formas, a lo que su mujer le repara que quizás no una tan buena como la que ha hecho ella, con lo que se aboga por la intervención de alguien para que sucedan los hechos y no que éstos tengan lugar de forma arbitraria o aleatoria.

Pero el poema también habla sobre la inevitabilidad de la Historia. Es inevitable que cada fenómeno tenga un significado, otra cuestión es que en determinados casos no sepamos captarlo. De la misma manera que los burros no valoran la riqueza, todos podemos ser burros al no saber valorar las verdaderas riquezas del universo. Cualquier significado de un fenómeno no tiene valor si no tiene relevancia para ese momento de la

---

<sup>223</sup> Según dicha escuela, la realidad está compuesta por átomos, homogéneos e indivisibles, y el vacío. Por tanto, cada objeto que surge en el universo y cada suceso que se produce es el resultado de colisiones o reacciones entre átomos. Para esta teoría, todo cuanto existe es fruto sobre todo de la necesidad, en un claro ejemplo de modelo materialista, dado que el azar y las reacciones en cadena son las únicas formas de interpretación. Se puede seguir una introducción al atomismo en: Joshua C. Gregory, *A Short History of Atomism* (London: A. and C. Black, Ltd, 1981); Bernard Pullman, *El átomo en la historia de la humanidad*, tra. José Sarret Grau (Barcelona: Ediciones de Intervención Cultural, D.L. 2010).

Historia. No obstante, lo anecdótica que puede parecer la alusión a los átomos encierra mucho más detrás. Esa película de átomos que están en la superficie está también en el poema. Los átomos del poema se deslizan desde el mismo y llegan a los átomos del alma. Sería un caso práctico de en qué consiste la Historia puesto que el poema muestra cómo la Historia representa las cosas. La Historia, como historiografía, necesita de esos átomos para que puedan trascenderse. Por este motivo, la convulsión de risa tiene otra posible interpretación al representar cómo la Historia se burla de nosotros por no darnos cuenta sobre lo que estamos tratando, de lo que vivimos a cada momento, de la interacción con el universo a cada instante y que no vemos. Los átomos nos ciegan y no podemos ver esa situación.

Por otra parte, y ya en el plano metapoético, trata sobre cómo se representa el pensamiento de Demócrito y de Galileo, o sobre cómo un poema puede representar la esencia de un fenómeno histórico, en términos ontológicos. Como parte de esa representación, lo que hace es poner de relieve la tendencia a quedarnos con lo superficial y no ser conscientes de lo interconectados que estamos con la Historia. El significado se convierte en la consecuencia de un fenómeno histórico. La seriedad que hay tras el tratamiento de un planteamiento filosófico como el comentado es que la Historia nos puede engullir, y ante eso también nosotros podemos acabar riéndonos como un mecanismo de defensa. Por todo ello, este poema de nuevo pone de relieve cómo la poesía toca asuntos de importancia y, al mismo tiempo, se inserta dentro de la tradición de enseñar deleitando.

“Sonnet: Pepys in 1660” de Gavin Ewart se encuentra en el poemario *The Young Pobble’s Guide to His Toes* (1985) y dice así:

Everybody is openly drinking the King's health!  
The King is about to be back! There are bonfires  
everywhere!  
Stable government, King and Parliament, not  
Cromwell's wobbly son!  
Yet Pepys, at sixteen, saw with satisfaction the King's  
beheading.  
'There's a Divinity doth hedge a King,  
rough-hew him how we will!'---Samuel Butler's joke.<sup>224</sup>  
Charles II promises a free pardon,  
proceedings only against those named by Parliament.

---

<sup>224</sup> Samuel Butler, *Erewhon and Erewhon Revisited* (Mineola: Dover Publications, 2015), 99. Aunque Butler se está haciendo eco aquí en concreto de dos alusiones en *Hamlet*: R. Chris Hassel Jr. *Shakespeare’s Religious Language: A Dictionary* (Londres: Continuum, 2007), 102.



Desde el punto de vista metaliterario “Columbus” de Robert Hull puede definirse en términos del asunto ontológico de cómo la Historia puede representarse. En este caso queda subrayado el entrelazamiento constante entre dos vertientes discursivas, una que se asocia con una visión romántico-idealista de la Historia, por un lado, y otra que expresa una visión más naturalista, documental periodísticamente hablando, de la Historia, por otro lado:

When enough naked harbours  
had been manacled

enough grief  
requisitioned

a cargo of fables  
set out for Spain, heavy

with lilted names-  
Cathay Indies

conquistadores spices  
syphilis. (Hull 1993, 28)

Es la ironía que sirve de enlace o puente entre ambas vertientes y, de igual modo, sirve para activar el código de la sátira, con tintes de humor negro en el caso de la vertiente naturalista, y, en el caso de la vertiente más lírica, el código psicológico que se activa en función de la carga de emotividad que caracteriza a la voz de la persona que queda adscrita al personaje histórico de Colón mediante el punto de vista adoptado por la voz narradora de la composición. En este sentido, discursivamente, quedan registrados los altibajos del estado de ánimo del propio Colón. Se ejemplifica dicha característica del lenguaje en cómo el decaimiento que experimenta el personaje histórico, al ir dándose cuenta de cómo no ha encontrado el continente asiático, queda reemplazado por un estado de ánimo asociado más con la ilusión de haber encontrado otro continente que embelesa, en este caso el de América:

And though the Great Khan  
finally went missing

and the gold pagodas  
faded with the mists

there was the first flamingo  
pink as dawn

there was the terminal innocence

of rivers. (28)

Al igual que el poema en su conjunto, el sintagma “the terminal innocence” demuestra la ironía ideacional que encierra cada metáfora de la composición. En este caso la referencia a “terminal” alude a la perduración persistente del idealismo de Colón como personaje (histórico tratado de modo ficticio), mientras, de modo simultáneo, alude al proceso de la conquista de América como una especie de cáncer que va afectando a un corpus de civilizaciones. En este caso, dicho término se entiende en función de cómo los ríos del continente representarían las arterias, expuestas a los efectos del cáncer en cuestión, de dicho corpus.

En términos generales, la categoría a la que pertenece esta composición se basa en el fenómeno de cómo representar la Historia discursivamente, mientras cabe subrayar que la presencia de una voz narradora, que sintoniza con la dimensión psicológica del personaje histórico que protagoniza dicha composición, debe considerarse un factor característico de la propia categoría. En este mismo sentido vuelve a tener relevancia la función que tiene haber incluido un epígrafe que consiste en una alusión directa a las palabras del propio Colón, palabras que vuelven a retratarle como una persona histórica cuyo pragmatismo, e incluso soberbia e indiferencia, actúa como mecanismo de defensa para así bloquear su propia concienciación de la inmensa crueldad que encierra la empresa de la conquista de América que, al final, puede denominarse crimen contra la Humanidad. Dicho así, esta clase de composición, que pone de relieve la cuestión de cómo representar la Historia, también queda identificada con un factor característico que consiste en la función del arte poético como mecanismo revelador de la necesidad histórica (nunca mejor dicho) de matizar el discurso meramente fáctico propio de la historiografía, por un lado, y el discurso biográfico tendencioso, por otro. De igual modo, en términos metaliterarios, y al mismo tiempo ontológicos, el arte poético termina poniendo de relieve la necesidad de vigilar su propia función en cuanto a la cuestión de cómo representar la Historia discursivamente. Éste sería otro factor que contribuye a reconocer esta categoría de poemas relacionados con el fenómeno de la Historia.

Las composiciones de este apartado tratarán de mostrar cómo la Historia queda representada y, también, cómo el propio concepto de la representación resulta ser en lo que consiste la Historia como tal.

### 3.2.9. La función testimonial de la poesía

Esta función testimonial de la poesía tiene como intención principal contribuir al enriquecimiento de la memoria colectiva por medio del recuerdo de algunas personalidades que se consideran destacadas. Lo suficiente como para merecer, en muchas ocasiones un homenaje.

En función de la Historia “Janet Horne” de Edwin Morgan desempeña un papel testimonial mientras pone de relieve cómo la poesía puede contribuir a mantener vivo cualquier fenómeno dentro de la memoria colectiva, teniendo en cuenta el factor natural del relevo generacional. En este sentido el arte poético adquiere un carácter más bien periodístico ya que, por su propia forma, no puede desempeñar un papel historiográfico estrictamente hablando. En el caso de este poema lo periodístico se entrecruza con lo antropológico facilitando así el enriquecimiento de la memoria colectiva, por eso resulta idóneo la forma de la balada popular que se utiliza en la composición. Una característica de esta clase de poesía testimonial, por tanto, tiene que ver con la adecuación de la forma a la temática que adquiere, asimismo, una dimensión ético-moral.

En este caso dicha dimensión da cabida a la historia de la persecución de mujeres a lo largo de la Historia que han sido etiquetadas como “brujas” con es el caso de Janet Horne, la última mujer ejecutada en las islas británicas habiendo sido acusada de brujería.<sup>226</sup> En consecuencia el discurso propio de una oración, tal y como aparece en el último verso de la composición, confirma cómo esta clase de poema adquiere el valor discursivo de una inscripción en forma de epitafio. En este mismo sentido, discursivamente hablando, también guarda relación con el formato de una invectiva con la función de remover las conciencias de las generaciones futuras, en este caso el uso del sintagma “the final solution” en la segunda estrofa subraya cómo la persecución toma muchas formas a lo largo de la Historia. La función testimonial también se pone de relieve mediante la narración de los detalles de la tortura a que fue sometida Janet Horne:

They tarred her and feathered her  
Bound her and gathered her  
Screaming and barrelled her

Burning in the peat-smoke

---

<sup>226</sup> Fue la última ajusticiada acusada de brujería en Escocia y en todo el Reino Unido. Además, es cierto que Jane (o Jenny) Horne era un nombre genérico que se le daban a las brujas en el norte de Escocia en la época en la que está situado el poema, el siglo XVIII, lo que hace difícil suponer hasta qué punto ése fue el nombre real de la mujer aquí recordada: K. M. Sheard, *Llewellyn's Complete Book of Names: For Pagans, Wiccans, Druids, Heathens, Mages, Shamans & Independent Thinkers of All Sorts Who Are Curious about Names from Every Place and Every Time* (Woodbury: Llewellyn Worldwide, 2011), 304.

While the good Dornoch folk  
Paused briefly for a look (Morgan 2002, 59)

Mientras la alusión a la indiferencia de la población local queda subrayada de modo igualmente testimonial. Por tanto, esta clase de composición conmemorativa, el equivalente poético de la historiografía, hace que los datos facilitados (de nuevo, en forma periodística) queden transmitidos mediante la ironía:

Century of enlightenment  
Still thirled to torment  
Thumbscrews and judgement

Janet made a pony  
Of her daughter, says the story  
Rode her for Satan's glory (59)

Aquí, mediante una especie de discurso que proyecta una estética basada en el realismo mágico, la racionalidad del periodo de la Ilustración y la fantasía esotérica se contraponen mediante la ironía. De igual modo la ironía caracteriza el discurso propio de una oración, como ya se ha mencionado, y que se concreta en la penúltima estrofa, donde adquiere el carácter de invectiva lanzada contra la divinidad, o contra las fuerzas del universo: “Dear God were you sleeping / You were certainly not weeping / She was not in your keeping” (59). De este modo, el formato oracional proyecta el carácter universal de la interacción de lo racional y lo irracional a lo largo de toda la Historia.

Es decir, en términos metaliterarios esta clase de composición testimonial se destaca en función de su capacidad de retumbar en las conciencias de las personas en cada momento de la Historia. En ese sentido sigue guardando una relación en paralelo con la función historiográfica de un archivo que está permanentemente disponible para su consulta. En el caso de la poesía testimonial, el carácter permanente de su presencia se entiende en función de una presencia virtual.

La composición “Madeleine Smith” de Edwin Morgan, que conecta con el imaginario colectivo, se enriquece, en este caso, mediante la incorporación a su vertiente sensacionalista un personaje de dudosa reputación: “Madeleine was cool and knew her role. / A well-bred woman has self-control” (Morgan 2002, 60). Se trata de la escocesa Madeleine Smith a quien le acusaron de haber envenenado a su pretendiente, un oficinista sin recursos en un almacén, para así poder casarse con un mercante de gran poderío económico.<sup>227</sup> Mediante la configuración rítmica que se

---

<sup>227</sup> Se trata de la hija de James Smith, un acomodado arquitecto de Glasgow. La relación que tuvo de amantes secretos fue con Pierre Emile L'Angelier, quien en realidad era aprendiz de horticultor y era

asemeja al formato de la balada aunque con un aumento de sílabas por verso,<sup>228</sup> esta composición puede incorporarse a una categoría poética que, con base histórica, pone de manifiesto cómo el discurso periodístico y el discurso poético buscan interaccionar de modo fructífero para así contribuir al enriquecimiento de la ya mencionada memoria cultural colectiva.

Dentro de esta misma categoría existen composiciones que celebran a héroes populares que hubieran contribuido al forjar de la historia cultural de un país, como es el caso de “John Muir” de Edwin Morgan, la figura del conservacionista y ecologista que se celebra en esta composición. Dentro de la tradición de Thoreau,<sup>229</sup> aunque con un dinamismo propio de un Davy Crockett y con un espíritu propio de un Huckleberry Finn, la figura de John Muir es celebrada en esta composición:

Lakes and canyons, woods and streams,  
Blue sierras to traverse -  
What did he write in his daybook?  
'John Muir, Earth-Planet, Universe'. (Morgan 2002, 61)

Son los primeros versos del poema que sirven de presentación y que lo sitúan en una relación con la naturaleza que va más allá de cualquier frontera política o nacional.

En la actualidad, pues, esta clase de poema en términos metaliterarios, de igual modo, homenajea la tradición poética que contribuye a incorporar a esta clase de personaje a la memoria cultural colectiva. Esta composición celebratoria vuelve a poner de relieve la interacción formal del esquema propio de “rhyme royal” transformado, por

---

original de Channel Island, aunque en el poema se dice que era oficinista en un almacén y, por su nombre, se le alude como francés. Los padres de Madeleine, sin saber de la relación de ésta, le buscaron un prometido adecuado perteneciente a la clase media-alta de Glasgow, William Harper Minnoch. En el poema se ve cómo se señala al padre como principal instigador para que rompiera la relación y ella no pensándose mucho la decisión, lo que ya empieza a dar fe de la insensibilidad de Madeleine. Fue entonces cuando intentó romper la relación con Emile y le pidió que le devolviera las cartas que le había escrito. Emile se negó y amenazó con darlas a conocer para forzarla a casarse con él. Tras esto, Madeleine fue vista adquiriendo arsénico y, días más tarde, Emile murió envenenado. Aquí es donde se corrobora lo indicado antes cuando se la ve dudando de forma irónica sobre lo que le afectó la muerte de Emile. Madeleine entonces fue arrestada y el veredicto fue, como también se indica al final del poema, “not proven”, es decir, no se la consideraba inocente sino que no había pruebas que la incriminaran. Lo escandaloso de la situación hizo que se casara y abandonara el país. Más información al respecto en: M. S. Hartman, "Murder for Respectability: The Case of Madeleine Smith". *Victorian Studies* 16, no. 4 (1979): 381-400; Rick Geary, *A Treasury of Victorian Murder: The Case of Madeleine Smith* (Nueva York: NBM, 2006); Eleanor Gordon y Gwyneth Nair, *Murder and Morality in Victorian Britain: The Story of Madeleine Smith* (Manchester: Manchester U. P., 2009).

<sup>228</sup> En lo que se refiere a los aspectos formales, la estrofa que se utiliza aquí es una variante de la “rhyme royal”, introducida en su día por Geoffrey Chaucer en algunas de sus composiciones poéticas. En concreto, esta variante es una versión acortada (abcbdd), un patrón ya utilizado por William Yeats en su poema “The Wild Swans at Coole”: Evans Lansing Smith, *James Merrill, Postmodern Magus: Myth and Poetics* (Iowa: University of Iowa Press, 2008), 65.

<sup>229</sup> Sobre el individualismo de Thoreau, su amor por el contacto con la naturaleza y sus contradicciones: <http://www.bbc.co.uk/programmes/b00glr78> (visitada el 15 de enero de 2009).

un lado, y la balada popular, por otro. A diferencia de “Madeleine Smith” ésta, en vez de usarse con discurso periodístico, se insertaría dentro de una tradición archivística que implicaría, teóricamente al menos, su incorporación a colecciones museísticas que contribuyen a mantenimiento de la cultura de un país.

“Helen Adam” de Edwin Morgan tiene como referencia a dicha artista.<sup>230</sup> En cuanto a forma se refiere resulta llamativo el modo en que mediante versos de balada acotados dentro de cuartetos de rima única este poema reproduce el estilo poético popular que solía emplear la artista polifacética que da nombre al poema,<sup>231</sup> la escocesa Helen Adam que emigró a San Francisco y llegó a participar en el ambiente cultural generado por los beats:

She was the magic crow  
Oh – ho -  
Who flew from Glasgow  
To San Francisco

In the morning of the Beats  
See - see-  
She threw back the sheets  
Greeted the streets (Morgan 2002, 62)

Aunque dicha participación es de un modo marginal.<sup>232</sup>

En muchos momentos el poema se nutre de la tradición rítmica propia del rap afronorteamericano:

If her words were surreal  
Real- real-  
She shone like an eel

---

<sup>230</sup> Helen Adam (1909-1993): poeta nacida en Glasgow pero que emigró a Estados Unidos, donde formó parte del San Francisco Renaissance, no sólo escribiendo poesía sino también haciendo collages y fotos. Este movimiento fue contemporáneo a la Beat Generation, y por eso hay una referencia a ello en el poema así como al carrete, aludiendo a la fotografía. Sobre la vida y obra de dicha autora se puede ampliar información en la página web que le dedica la Kent State University: <http://speccoll.library.kent.edu/literature/poetry/adam.html> (visitada el 18 de junio de 2011); la propia de la University at Buffalo: [http://ublibraries.smugmug.com/Poetry/Helen-Adam/27568050\\_48gNZ6#!i=2321019666&k=RVzMQgf](http://ublibraries.smugmug.com/Poetry/Helen-Adam/27568050_48gNZ6#!i=2321019666&k=RVzMQgf) (visitada el 18 de junio de 2011); y la no menos interesante con enlaces a otras páginas del Electronic Poetic Center de la recién aludida universidad: <http://epc.buffalo.edu/authors/adam/index.html> (visitada el 18 de junio de 2011).

<sup>231</sup> Helen Adam suele utilizar en sus poemas metros regulares y cuartetos rimados: Kristin Prevallet, “The Worm Queen Emerges: Helen Adam and the Forgotten Ballad Tradition”, en *Girls who Wore Black: Women Writing the Beat Generation*, eds. Ronna Johnson y Nancy McCampbell Grace (New Brunswick: Rutgers University Press, 2002), 26. En su honor, el poema sigue los usos métricos que utilizaba ella.

<sup>232</sup> Este papel secundario tiene su eco en el poema en la asociación con el color negro que supone la alusión al cuervo en el primer verso y a su posterior onomatopeya “Caw – caw -”. Dentro de la entonces pujante Beat Generation, el elemento novedoso estaba personificado sólo por un reducido grupo de personas dentro del cual no se encontraban las mujeres, quienes, según el arquetipo que tenía en mente Jack Kerouac (1922-1969), están silenciosas y visten de negro: Ronna Johnson y Nancy McCampbell Grace, “Visions and Revisions of the Beat Generation”, en *Girls who Wore Black: Women Writing the Beat Generation* (New Brunswick: Rutgers University Press, 2002), 6.

Sang like a seal  
Changing, ranging  
Neigh - neigh -  
A kelpie breenging  
Bringing a ring (62)

Asimismo, como indica el sintagma “kelpie breenging”,<sup>233</sup> el enriquecimiento de ese mismo fenómeno cultural por parte de Helen Adam, tanto poéticamente como en las artes plásticas, queda identificado con sus orígenes escoceses, de modo que queda retratada como un genio dinámico bohemio y culto que se desarrolla dentro de una virtualidad cultural que resulta transoceánica y, al final, le identifica con la tradición popular de la brujería, del mundo de las hadas y el ocultismo, como resalta el término “fey”:

What a starry array  
Fey-fey-  
Waiting for day  
In Americay (62)

La tendencia histórica de denominar a los Estados Unidos de distintos modos, siendo famosa la apelación de “Amurrika”, acuñada por el poeta Charles Olson en una carta dirigida a Ezra Pound,<sup>234</sup> un ejemplo paradigmático de dicha tradición,<sup>235</sup> queda reflejada en la referencia a “Americay” en el último verso de la composición.<sup>236</sup>

---

<sup>233</sup> “Kelpie”: Dentro del folklore escocés se trata de un ser acuático que puede tomar diferentes formas, según las fuentes de cada zona, como puede ser la de un caballo o la de una mujer: Sophia Kingshill y Jennifer Westwood, *The Lore of Scotland: A Guide to Scottish Legends* (Londres: Random House, 2012), 364-365. En lo que se refiere al verbo “to breenge” tiene las siguientes acepciones: “To rush forward recklessly or carelessly; to plunge; to make a violent effort”; “[t]o drive with a rush”: *The Scottish National Dictionary*, vol. II. Eds., William Grant y David D. Murison (Edimburgo: Scottish National Dictionary Association, 1971), 263.

<sup>234</sup> Charles Olson, *Selected Letters*, ed. Ralph Maud (Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 2000), 76.

<sup>235</sup> Quizás el término que más sobresale de todos es el de “Amerika”. Como curiosidad, aunque recibió otros títulos, la primera e inconclusa novela de Franz Kafka fue *Amerika*, escrita entre 1911 y 1914 y publicada póstumamente en 1927, cuyo argumento narra las andanzas de un joven emigrante europeo en los Estados Unidos, un viaje que tiene relación con el que hizo Helen Adam. Además, el hecho de que en alemán se escriba “Amerika” tiene una implicación que apunta al fascismo, y así lo hace saber el *Oxford English Dictionary* con la siguiente definición del término: “American society viewed as racist, fascist, or oppressive, esp. by African-Americans”: “Amerika, n.”. *OED Online*. Septiembre 2014. Oxford University Press: <http://0-www.oed.com.fama.us.es/view/Entry/6352?redirectedFrom=amerika&> (visitada el 10 de noviembre de 2014). La bibliografía al respecto es amplia y contempla diferentes perspectivas políticas, económicas y sociales. Pueden ser de utilidad los siguientes ejemplos: Glen Yeadon, *The Nazi Hydra in America: Suppressed History of a Century* (San Diego: Progressive Press, 2008); Bertram Gross, *Friendly Fascism: The New Face of Power in America* (Montreal: Black Rose Books, 1980); John T. Flynn, *As We Go Marching: A Biting Indictment of the Coming of Domestic Fascism in America* (Alabama: Ludwig von Mises Institute, 2007). Ya por último, se puede recordar cómo llamó la atención en plena Guerra Fría la miniserie televisiva *Amerika* (1987), que mostraba el estado de consternación de la población norteamericana tras la invasión de su país por la Unión Soviética. El temor a una invasión ha estado presente en el sentir colectivo de los Estados Unidos desde su nacimiento como país y los

Por todo lo expuesto, esta composición vuelve a incorporarse a una tradición celebratoria de personajes históricos populares mediante formatos que se nutren de la propia tradición poética popular. A diferencia de las anteriores composiciones, ésta celebra asimismo el fenómeno de lo transcultural. En este sentido, la tradición divulgativa, basada en el discurso propio de la semblanza en la escritura, es la que da cabida a esta clase de composición mientras, en términos metaliterarios, la función histórica-conservacionista de la poesía vuelve a quedarse subrayada. Es como si, sin la poesía como forma literaria, el patrimonio histórico-cultural de la humanidad quedaría empobrecido.

En cuanto al fenómeno de la Historia se refiere “In the Cells” de Edwin Morgan es una composición lírico-biográfica que subraya cómo el tiempo histórico siempre queda constituido por innumerables momentos conmemorativos, mientras cada uno de ellos queda identificado con algún tipo de experiencia emotiva.<sup>237</sup> Dentro de un contexto elegíaco, esta composición, en forma de soneto,<sup>238</sup> genera la posibilidad conmemorativa de representar la profunda emotividad que caracteriza el momento en que se lamenta la muerte prematura de una persona a los 24 años. Se trata de la figura trágica del joven poeta escocés Robert Fergusson,<sup>239</sup> cuyo arte sirvió de estímulo a Robert Burns. El poema se desarrolla dentro de la tradición de la elegía y sobre todo en cuanto a la convención de la premonición:

---

supuestos invasores han ido cambiando según los tiempos. Véase para ello: Ragnhild Fiebig-von Hase y Ursula Lehmkuhl, eds., *Enemy Images in American History* (Providence: Berghahn Books, 1997). Resultaba lógico que esta idea tuviese su plasmación dentro de la cultura popular. Continuando con los ejemplos de series televisivas se encuentra el caso de *Homeland*, que muestra la constante preocupación de un grupo de miembros de la CIA por mantener la seguridad nacional de unos Estados Unidos que está viviendo las consecuencias de la guerra de Iraq.

<sup>236</sup> Nombre que puede recordar a la canción “Shores of Americay” (1971) del grupo The Irish Rovers, en la que un emigrante irlandés hace saber sus ideas y sentimientos en el momento de dejar atrás su tierra natal para viajar a Estados Unidos.

<sup>237</sup> El primero de ellos es el que aparece en el tercer verso con la referencia a los demonios azules. Etimológicamente la palabra “blues” tiene la acepción de “tristeza, melancolía, decepción”. En el siglo XVIII se pensaba que una persona que se encontraba en este estado solía ver esta clase de demonios: Julia Cresswell, *Oxford Dictionary of Word Origins* (Oxford: Oxford, U. P., 2010), 51-52.

<sup>238</sup> Se trata de un soneto decasílabo, como lo es también el que el poeta Robert Garioch (1909-1981) le dedicó a Fergusson y que se encuentra en el Canongate Churchyard, cementerio donde se hallan los restos del homenajeado: Andrew Macintosh, “Robert Garioch and Robert Fergusson: Under the Influence?”, en *‘Heaven-Taught Fergusson’: Robert Burns’s Favourite Scottish Poet*, ed., Robert Crawford (East Linton: Tuckwell, 2003), 185-186.

<sup>239</sup> Robert Fergusson (1750-1774): Considerado uno de los poetas más líricamente dotados de Edimburgo y también uno de los menos reconocidos. Ejerció una influencia fuera de duda en otro poeta como Burns. Tras una caída en la que su cabeza fue seriamente dañada, su estado mental se agravó hasta el punto de acabar internado en un manicomio donde murió a la edad de 24 años. Sobre su vida, fuentes primarias y secundarias puede verse: <http://www.bbc.co.uk/programmes/p00mr8yj/profiles/robert-fergusson> (visitada el 17 de junio de 2014), y <http://www.scottishpoetrylibrary.org.uk/poetry/poets/robert-fergusson> (visitada el 17 de junio de 2014).

He sang,  
He did, but it came out like the scream  
That wakened him a week before: a cat  
Had caught a starling in its playful fang,  
Squeezing and rending its joy and the poet's dream:  
A throat fluttering to death: it was like that. (Morgan 2002, 72)

Las cuerdas vocales destrozadas del pájaro sirven de metáfora para la muerte tanto real como artística del joven Fergusson. De igual modo, hasta cierto punto, como ya se ha indicado en cuanto a otras composiciones dentro de esta categoría, la voz característica de la Historia como testigo, casi como si fuera propio del discurso periodístico, se vuelve a advertir:

They took him to the madhouse, not the club.  
As the gate clanged behind him, he set up  
A howl the inmates echoed in hubbub.  
One more in hell! One more to drain the cup  
Of horror, pick the sleepless straw! (72)

Una línea discursiva en la que se detecta una vertiente sensacionalista.

Es como si el arte poético fuera el único capaz de sintetizar lo anecdótico y lo emotivo para que dicha síntesis llegue a ser memorable y, por tanto, histórica.

Dentro de la categoría de lo anecdótico y lo cuasi periodístico, discursivamente hablando, en este caso, tratándose de nuevo del discurso propio de una “gossip column” (columna de famoseo) lo que queda destacado en “Edward I” de John Greening es el punto de vista de la función conmemorativa de la poesía, arte que en ciertos momentos constituye una antihistoriografía:

He had been playing chess.  
With whom?  
Toom Tabard, perhaps-  
King Nobody!

But he had got up  
to pace the room,  
when from that shadowy  
and uncharted area  
above him,  
from that high vaulting,  
a clan of ancestral granite  
came tumbling down  
on to his chair.

He had been about  
to declare the game  
a stalemate.

But instead, he  
swept north  
to Dunbar and  
the Palace of Scone:

there claimed,  
in case it should one  
day fall  
and crush the English throne,  
the stone  
that was a nation's destiny. (Greening 1992, 47)

El carácter testimonial del discurso se traza a través de la pincelada lingüística de “perhaps” en la primera estrofa, mientras que la tercera estrofa se genera a través de lo que, estrictamente hablando, habría sido algo relatado por el propio monarca Edward I, una vez superado el momento del susto relacionado con la caída de un trozo de la bóveda dentro de las dependencias donde se desarrollaba la partida de ajedrez, supuestamente con el rey escocés John Balliol.<sup>240</sup> Al mismo tiempo, en términos cuasi periodísticos, la pregunta retórica realizada en la primera estrofa queda incorporada a la voz en off propia de un reportaje televisivo de carácter informativo-divulgativo. Por último, queda confirmada la incorporación del poema a la categoría de periodismo no estrictamente informativo. Se pueden detectar rasgos discursivos sensacionalistas a través de los verbos de carácter hiperbólico “swept” y “crush”, mientras que la referencia a “destiny”,<sup>241</sup> junto con el uso de la metáfora del ajedrez y sus vínculos con el fenómeno de la estrategia, hace que el código histórico y el código arquetípico se entrecrucen como reflejo, en términos metaliterarios, de la interacción de la historiografía y el arte poético. La anécdota histórica, verídica o no, contribuye a enriquecer tanto el imaginario colectivo como la memoria histórica colectiva. Otro rasgo que caracteriza esta composición queda vinculado con el componente rítmico del mismo ya que, a veces, se detecta subliminalmente la presencia de versos de ocho o seis sílabas, rasgo que hace que, de modo soslayado, esta composición, como otras

---

<sup>240</sup> John Balliol (1249-1314): Cuyo apodo, como se recoge en la primera estrofa, era “Toom Tabard”, que significa en escocés “empty coat”, para reflejar la ausencia de autoridad real. Más información al respecto: Grant G. Simpson, “Why Was John Balliol Called 'Toom Tabard'?” *The Scottish Historical Review* 47, no. 2 (Octubre 1968): 196-199.

<sup>241</sup> Esta referencia al destino apunta también al verso al que se alude al Scone Palace, hoy lugar de interés turístico: <http://scone-palace.co.uk/> (visitada el 9 de abril de 2015). Se trata de un histórico castillo que albergó durante casi mil años la Stone of Scone, piedra utilizada durante siglos en las ceremonias de coronación de los reyes escoceses. En 1296, Edward I tomó la piedra como botín de guerra y la llevó a la Abadía de Westminster, haciéndola formar parte de la Coronation Chair: <http://www.westminster-abbey.org/our-history/the-coronation-chair> (visitada el 9 de abril de 2015). Hoy día se encuentra en el Edinburgh Castle: <http://www.edinburghcastle.gov.uk/explore-the-castle/highlights/castlehighlights.aspx?start=2> (visitada el 9 de abril de 2015).

estudiadas, quede incorporada a la tradición de la balada popular. Por consiguiente, el componente en cuestión vuelve a subrayar cómo lo histórico y lo poético se simultanean.

Al igual que en el caso del poema “In the Cells” y, del mismo modo, desde una perspectiva metaliteraria, se descubre cómo, a través de “Edward II” de John Greening,<sup>242</sup> son las sensaciones y emociones que son generadas por las circunstancias históricas las que quedan registradas en la conciencia de cualquier lector y en la memoria histórica colectiva. En este caso la sensación que remueve cualquier conciencia de persona civilizada y tolerante, se supone, es cómo la irracionalidad asociada con los prejuicios virulentos se suceden a lo largo de los siglos y cómo, tratándose de una lucha titánica omnipresente entre la tolerancia y la intolerancia, estas mismas sensaciones subyacen en cada momento del tiempo histórico. En el caso de esta composición tiene que ver con los prejuicios contra la homosexualidad que, como subraya el poema, no quedan desterrados nunca, no se extinguen. Su presencia aquí se subraya metafóricamente a través de la referencia a “[s]moke from an inextinguishable wrong” (Greening 1992, 48). El tono agudamente irónico y, por tanto, reivindicativo de toda la composición (al menos en términos humanistas si no en términos de los derechos universales asociados con el colectivo de seres humanos) se hace memorable mediante la insistencia, con base metafórica en el lenguaje asociado con el fuego, en cómo la conciencia humana queda marcada (a fuego, se puede decir) por la profunda injusticia perpetrada contra los seres humanos homosexuales. En el poema, la anécdota del modo de morir mediante tortura del monarca homosexual Edward II pone de relieve este fenómeno:

It was to Berkeley Castle that they brought  
Him after they had beaten him, hoping to  
Starve him, and when he wouldn't be starved,

Inserted into his rectum a red-  
Hot, specially procured, ox-roasting  
Spit, that his body should not bear any mark.

---

<sup>242</sup> Argumentalmente el poema se centra en la misteriosa muerte de dicho monarca ocurrida en el Berkeley Castle y las diferentes teorías explicativas que hay al respecto, desde la muerte natural a distintos modos de asesinato. Puede verse al respecto: Thom Burnett, ed., *Conspiracy Encyclopedia: The Encyclopedia of Conspiracy Theories* (Nueva York: Chamberlain Brothers, 2005), 36. Estudios más novedosos sobre la verosimilitud de la muerte de dicho monarca pueden seguirse en: Ian Mortimer, *The Greatest Traitor: The Life of Sir Roger Mortimer, 1st Earl of March, Ruler of England 1327-1330* (Londres: Jonathan Cape, 2005); Paul Doherty, *Isabella and the Strange Death of Edward II* (Londres: Constable, 2003).

Indeed it did not. But what remains of him,  
His effigy, has been so scratched, scored with  
Such viciousness, that all you can see is

I.H. pleading from the blank eyes, while his  
Hair twists and snakes in supplication -  
Smoke from an inextinguishable wrong. (48)

Resulta relevante la referencia a las siglas I.H.,<sup>243</sup> en concreto, ya que marca cómo los miembros de dicho colectivo (término igualmente inapropiado, se entiende, aquí) siempre han sido marcados por el tratamiento injusto al que han sido sometidos, siendo un ejemplo el emblema de la estrella de David de color rosa bajo el régimen nazi.<sup>244</sup> La ironía resulta doble ya que, en este caso, al referirse estas siglas a una condición médica, lo que queda subrayado es cómo el fenómeno histórico ha abandonado en ocasiones sus vínculos con la ciencia y, discursivamente, ha optado por alinearse con el esoterismo. Asimismo, desde la perspectiva metaliteraria, el discurso testimonial de tipo anecdótico, con raíces en lo periodístico-divulgativo, termina equiparándose a lo poético, como si de una forma trascendente de lo historiográfico se tratara. En este sentido, desde la perspectiva estética, esta composición también queda incorporada a la categoría indicada.

“The Black Prince” de John Greening tiene como referencia a Edward of Woodstock (1330-1376), que recibió el apodo que da título al poema.<sup>245</sup> Éste comienza con referencias a la batalla de Crécy, una de las más importantes de la Guerra de los Cien Años, y a la de Poitiers, de nuevo con resultado victorioso ante los franceses.<sup>246</sup> Además, teniendo en cuenta la función testimonial del discurso poético, la composición se caracteriza por su dimensión moralizante, la cual hace que esta categoría quede enriquecida por el discurso propio de la tradición consejera de las letras. Asimismo, es

---

<sup>243</sup> Dentro de la terminología médica estas siglas pueden implicar diferentes enfermedades: Betty Hamilton y Barbara Guidos, *MASA: Medical Acronyms, Symbols & Abbreviations* (Chicago: Neal-Schuman, 1988), 126.

<sup>244</sup> <http://www.ushmm.org/wlc/en/article.php?ModuleId=10005378> (visitada el 10 de abril de 2015).

<sup>245</sup> Hijo de Edward III, cuyo trono no heredó al morir un año antes que su padre, por lo que la corona pasó a su hijo Richard II. Son diversas las teorías por las que se creó dicho apodo, siempre surgido no en vida de dicho personaje histórico. Una de ellas asegura que utilizaba de manera habitual una armadura negra tanto en las batallas como en los torneos. Aunque también, según algunos cronistas franceses, por las derrotas militares que les infligió, hasta el punto de que se podía interpretar además como un símbolo que viene a expresar la gran crueldad con la que se empleaba: John Harvey, *The Black Prince and His Age* (Londres: Batsford, 1976), 15; David Green, *Edward, the Black Prince: Power in Medieval Europe* (Harlow: Longman, 2007), 184-185; Peter Hoskins, *In the Steps of the Black Prince: The Road to Poitiers, 1355-1356* (Woodbridge: Boydell, 2011), 57.

<sup>246</sup> Coincidiendo con dicha guerra tuvo lugar durante una década la plaga bubónica, transmitida por pulgas y ratas, que arrasó Europa y que se ha relacionado con la “Black Death”: David Nicolle, *Poitiers 1356: The Capture of a King* (Oxford: Osprey Publishing, 2004), 23. Se trata de un avance de la alusión al protagonista del poema.

en términos metaliterarios que dicha faceta aleccionadora queda proyectada. En ese sentido, la sensación de incomodidad en la propia conciencia del lector constituye la prueba indéxica de cómo predomina el código metaliterario, haciendo que el poema quedara en algún tipo de nube virtual siempre presente a partir de la primera lectura del texto y generando, a la vez, la sensación de que esa misma sensación incómoda (para el lector) hubiera existido desde siempre como una característica de la propia Historia. En términos estéticos, el estilo expresionista empleado que genera representaciones grotescas de los efectos de la Peste (The Black Death) contribuye a la posibilidad de establecer los parámetros testimonial-documentales ya mencionados mediante el factor del sensacionalismo como una de sus características. En este sentido, al final de la composición, el uso de la personificación permite discernir la simultaneidad entre los seguidores fanáticos en filas del Black Prince y las ratas portadoras de la propia peste que infectan todo el botín llevado en barco de la Francia de la Guerra de los Cien Años a Inglaterra: “From Crecy, from Poitiers, / they return: the black rats / following their Black Prince” (Greening 1992, 49). De igual modo, en términos estéticos, lo que contribuye a generar la sensación de incomodidad moral que atraviesa la Historia, para así aleccionar a los seres humanos perennemente, son los factores sintácticos del uso de la voz pasiva, por un lado, y el empleo del hipérbaton, por otro:

From Crecy, from Poitiers,  
the bundles come, and  
from each hops the Plague.

It bursts out in swellings  
of pride, tongues that swing  
deliriously in the church towers,

fountains that spew red wine,  
and all the fascias  
blotched with tapestry.

Gold cups from Gascony, rings,  
coins, chains, old Norman battleswords,  
robes, and rich French furs,

all are unwrapped and  
gloated over, regarded as  
tokens of God's love. (49)

Es el hipérbaton del último verso del primer terceto el que contribuye a que el verbo “hop[.]” adquiera una virulencia lúdica y cruel que, mediante el uso del humor negro, subraya la idea de la insignificancia de los seres humanos, como si los códigos

metahistórico y arquetípico llegaran a confluirse para así contribuir al impacto del discurso testimonial-consejero.

Dentro de las composiciones de este apartado, en las que también cabe el factor anecdótico y los rasgos de crónica periodística, es habitual encontrar un deseo por preservar un patrimonio cultural común así como una dimensión de tipo moralizante.

### 3.2.10. El personaje histórico y la filosofía de la Historia

En este apartado se tiene acceso a la voz en primera persona de un personaje histórico que muestra sus reflexiones, en este caso sobre el sentido de su propia existencia dentro del marco de la Historia.

“Darwin in Patagonia” de Pauline Stainer, escrita en primera persona, hasta cierto punto puede asignarse a una categoría que la asocia con una filosofía de la Historia. En este sentido se establece una síntesis entre la capacidad del arte poético de constituir y condenar una visión configurada, en este caso una visión del fenómeno de la creación, por un lado. Por otro lado se subraya el asombro del científico Darwin quien, debido a su delirio febril, confunde la objetividad de la ciencia y la inexactitud de la espiritualidad:

I take quinine and speculate  
on the slashing claw  
in the folded schists

but still dream  
of Adam naming  
the doubtful species

and wake shuddering  
at the irreproachable design  
of the eye. (Stainer 1996, 12)

En el primero de los tercetos citados los efectos de la fiebre sufrida, en este caso sufrida en la Patagonia,<sup>247</sup> da lugar a una representación verbal de cómo las propias convulsiones geológicas son experimentadas por el propio Darwin, mientras sus tenues vínculos con la claridad mental le permiten concebir y mantener vivo su propio destino científico como el equivalente de Adán que nombra a las especies por primera vez en la Historia de la Humanidad, tal y como se indica en el segundo terceto citado. Es como si

---

<sup>247</sup> En su viaje alrededor del mundo a bordo del *Beagle*, Charles Darwin recorrió la Patagonia entre 1832-1834: Duncan Porter y Peter Graham, *Darwin's Sciences* (Chichester: Wiley-Blackwell, 2015), 55.

la condición de fiebre le dotara la capacidad de sintetizar lo científicamente objetivo y lo perturbadoramente visionario en un “irreproachable design / of the eye”.

La alusión al bíblico libro de Job,<sup>248</sup> al final del séptimo terceto, pone de relieve la esencia metafórica del fenómeno de la fiebre que padece Darwin ya que equivale a la lucha intelectual del gran científico entre el fenómeno de la fe, por un lado, y el de la ciencia racional, por otro. Prueba de ello es cómo dicha alusión ilustra la forma en que los animales puedan parecer tener uso de la razón, puesto que, como indican las propias palabras del texto bíblico, es como si el caballo, a modo de un ser racional, en medio de la batalla clama contra el horror y la inutilidad de la guerra: “*The horse among the trumpets saith 'Aha!'*” (12).

Al final, llegan a ser sinónimos el hecho práctico de tabular y dejar constancia de los fenómenos naturales, por una parte:

I record the diving thrushes,  
the woodpeckers  
in the treeless wastes

the ice floes  
which may formerly  
have transported foxes (12)

Y, por otra parte, el asombro que generan en términos emotivos.

Asimismo, a través de la interacción de términos como “gliding”, “light”, “hang”, “parallel”, “constructed”, por contraste, se puede compartir el modo en que la mente de Darwin lucha con el modo de representar y, por tanto, poder empezar a entender la visión abrumadora de la realidad natural. Esta lucha por convertir la totalidad inabarcable en visión representable constituye un proceso afín a una técnica cubista en la pintura, mientras que la técnica del puntillismo constituye otro modo de alcanzar la comprensión de lo inabarcable. En este sentido, el sintagma “mica templates” dentro del sintagma más amplio “mica templates / in the brackish air”, por ser un ejemplo de oxímoron, ilustra esta fascinante imposibilidad:

I am never completely well;  
the lakes hang like mica templates  
in the brackish air

the winds pour from La Plata,  
flies breed in the navels  
of young mammals (12)

El hecho de que los últimos dos versos de esta última estrofa pueden entenderse en

---

<sup>248</sup> Job 39:25.

función de una técnica verbal afín al arte surrealista vuelve a confirmar cómo la mente febril de Darwin intenta concebir y concretar el propio enigma de la Naturaleza. Dicha técnica surrealista entrelaza con las técnicas cubista y puntillista ya mencionadas y, en este caso, la calidad surrealista de su visión se proyecta a través de un plano muy cerrado de tipo cinematográfico, y lo mismo se podría afirmar en el caso del sintagma ya mencionado “the slashing claw / in the folded schists”. Asimismo, otro momento en que la técnica surrealista se pone de relieve es en el verso del libro de Job ya mencionado: “*The horse among the trumpets saith 'Aha!'*” (12).

Al considerar las primeras dos estrofas de esta composición, teniendo en cuenta el modo en que la referencia al sintagma “the parallel light” constituye un nuevo ejemplo de la estética cubista, lo que queda representado es la concienciación por parte del maestro científico de la inevitabilidad de obrar dentro de la imperfección propia de la condición humana:

I brood on the process  
of perfection and the less  
perfectly gliding squirrels

in the parallel light of the afternoons  
I study the creatures  
constructed for twilight (12)

Como se indica en los primeros dos y el último de los versos aquí citados la mente de Darwin se encuentra inmersa en la experiencia misma de la imperfección, vista desde una perspectiva fenomenológica. Por último, la estética cubista relacionada con la referencia al término “constructed”, por un lado, y la romántico-impresionista relacionada con la referencia a “twilight”, por otro, vuelven a confirmar el modo en que la mente privilegiada de Darwin, desde una perspectiva metapoética en cuanto a la lectura de esta composición se refiere, confirma la presencia perenne de esta imperfección a lo largo de toda la Historia de la humanidad.

Por lo tanto, se puede sugerir que esta composición intrigante termina colocándose dentro de una categoría analítica que puede asociarse con el fenómeno de la filosofía de la Historia.

Si se tiene en cuenta la tipología de texto poético que se ha identificado aquí a través de la etiqueta de la filosofía de la Historia, desde una perspectiva metahistórica “Alexis St Martin”, basado en el suceso ocurrido a dicha persona,<sup>249</sup> de Jo Shapcott

---

<sup>249</sup> Alexis St Martin (1802-1880): Joven canadiense quien, en la mañana del 6 de junio de 1822, cuando contaba con 18 años, fue herido en un costado de manera accidental por el disparo de un mosquete, algo

resulta ejemplarizante. La base ideacional de la composición se fundamenta en el debate de carácter ético entre la búsqueda legítima de los conocimientos científicos, por un lado, y la explotación de seres humanos como fuente de investigación para poder asegurar esos mismos avances científicos, por otro.

De modo concreto, como si de un ejemplo paradigmático se tratara, el dilema planteado en este poema gira alrededor de los experimentos médico-anatómicos realizados por el cirujano norteamericano William Beaumont (1785-1853) a partir de 1822 mientras exploraba la fístula causada por un accidente de arma de fuego que quedó abierta en el estómago de Alexis St Martin: “The morsels, tied to string, are lowered again / into the marinade. Today it's beef; / it's gone on every day for nine years now” (Shapcott 1988, 53). La voz que discurre a lo largo de la composición es la del propio Alexis St Martin: “Although the wound was not the end for me / the hole---closed like a valve---is permanent” (53). A fin de cuentas, esta composición en su totalidad es un ejemplo metonímicamente representativo de una cuestión ético-social que siempre ha formado parte de la Historia de la humanidad:

He says---  
straight out---it is my solemn, human duty  
to let him bow like some old mandarin  
over my belly wound so many times a day. (53)

Como trasciende de estos versos, la voz de Alexis St Martin queda contextualizada discursivamente hablando dentro de la tradición del “complaint”, como ocurre también unos versos más adelante: “He called me worthless, nekkid, drunk; invoked / my duty and took his spoon to the sludge again” (53). Es decir, es como si Alexis St Martin estuviera siendo obligado a prestar su cuerpo a tareas de investigaciones médico-anatómicas: “He says I should be very proud of being / a partner in the holy race for knowledge” (53).

---

que ocurrió en la Mackinac Island (Michigan), lo que le provocó una fístula que llegaba hasta el estómago. Fue llevado a William Beaumont, el médico que lo trató y logró curarlo. Durante varios días, toda la comida que tomó era introducida por Beaumont directamente al estómago, lo que le permitió ver el proceso de la digestión en un momento en el que había poco conocimiento científico al respecto. Entusiasmado por estos avances, Beaumont llegó a tomar al joven a su servicio y, además de hacer las tareas que le encomendaban, estaba a disposición del doctor para que éste continuara con sus experimentos: Introducía alimentos en el cuerpo de St Martin por la fístula y los recuperaba con una cuerda a distintos intervalos de tiempo para comprobar la cantidad que había sido digerida; o hacía experimentos en frascos de cristal con los jugos gástricos que le extraía. Beaumont publicó sus descubrimientos siendo la principal conclusión el hecho de que la digestión es un proceso químico. Tras esto, St Martin se marchó a su casa, a Quebec, pese a que Beaumont intentó que siguiese a su servicio. Véase para ello: Rom Harré, *Great Scientific Experiments* (Oxford: Phaidon, 1981), 39–47.

En términos metaliterarios, el papel de la literatura en la exposición imaginativa de los hechos históricos, mediante en este caso una especie de bio-poema en forma autobiográfica, termina entendiéndose en paralelo con la interferencia de la investigación científica en la vida de una persona, algo que se expresa de forma definitiva en los dos últimos versos de la composición: “But I yearn for an ordinary life / where the textures of my insides aren't on view” (53). Dicho así, la filosofía de la Historia y las formas literarias personales e íntimas se interaccionan para genera un pieza memorable que constituye una especie de grito que atraviesa todos los tiempos.

Teniendo en cuenta que la interacción de lo histórico-científico y lo personal-filosófico vuelve a ponerse de relieve en “The Life and Life of Henrietta Lacks” de Carole Satyamurti, la narradora autobiográfica en este caso pertenece a la voz muy dinámica, suelta y desenfadada de la afroamericana Henrietta Lacks,<sup>250</sup> que desafió la muerte al donar las células cancerígenas de su cuerpo a la investigación médica:

That was me in the New Look  
sassy as hell, in the days  
when wicked was wicked;  
not the fist on hip of a woman  
who knows she's cooking  
a time bomb tumour (Satyamurti 2000, 57)

Ese mismo tono jocoso y vivo constituye tanto el mecanismo de defensa como el mecanismo de supervivencia de la paciente.

Asimismo, el código sentimental queda incrustado en el discurso testimonial, haciendo que, discursivamente hablando, la composición quede incorporada a la tradición de las vidas ejemplares:

not a number's up smile  
like a dame who figures  
she'll not be getting the wear  
from all those yards  
of cloth she scrimed for,  
who'll be dead at thirty. (57)

---

<sup>250</sup> Henrietta Lacks (Roanoke, VI 1920 – Baltimore, MD 1951): Falleció a los 31 años y fue donadora involuntaria y sin su consentimiento de células de su tumor cancerígeno que sirvió para crear una línea de cultivo celular inmortal, las llamadas en su honor células HeLa. El descubrimiento de la inmortalidad de las células hizo que parte de éstas fueran enviadas a científicos de todo el mundo con lo que se produjeron numerosos avances en el campo de la investigación médica. La historia de Lacks muestra los cuestionamientos éticos en relación a la investigación en biomedicina. En aquel momento no se pidió permiso para el cultivo de sus células, pero entonces no era necesario ni era costumbre pedirlo. Más información en: Rebecca Skloot, *The Immortal Life of Henrietta Lacks* (Nueva York: Random House, 2010).

Mientras tanto, el código sentimental vuelve a destacarse en el último verso citado ya que pone de relieve la pena asociada con la muerte de una mujer joven quien, además, como indica el uso del verbo “scrimed for”, luchó por conseguir una vida digna en cada momento.

Lo que hace que la tradición ejemplarizante quede enriquecida en este caso se descubre a través de cómo la voz autobiográfica habla desde más allá de la muerte:

Dead? For forty years  
my cloned cervical cells  
have had a ball in Petri dishes  
gorging placenta soup,  
multiplying like their crazy mother  
---the first ever cell line (57)

En términos metapoéticos, lo que resulta destacable es el paralelismo entre la supervivencia regenerativa de la difunta mediante la perpetuación de sus células para ser utilizadas en la investigación y la regeneración semántica y discursiva de los vocablos y los sintagmas que se evidencian. Por ejemplo, en el tercer verso citado lo que se pone de relieve en forma de síntesis es la diversión en fiestas y bailes de mujeres vestidas especialmente para la ocasión, expresada mediante un comentario perteneciente al discurso propio de amigas íntimas, y el discurso propio de la alta cocina. Incluso la referencia a “dead” puede incorporarse subliminalmente al discurso social propio de las fiestas en el momento de hacer referencia a cómo es necesario tomar muy en serio la diversión ya que la fiesta está decayendo. Esa misma creatividad discursiva se advierte en la referencia a “for forty years” que encierra la síntesis entre el discurso confesional que hace alusión a la duración de un matrimonio, por un lado, y, por otro, al discurso elegiaco que hace uso de la convención formulaica del aniversario de la fecha del difunto en cuestión. Asimismo, en el último verso citado, el discurso periodístico propio de la comunicación de las noticias locales —en este caso la inauguración de una línea de metro— queda sintetizado con el discurso genético-biológico propiamente dicho. Asimismo, en términos fenomenológicos, el segundo verso citado queda dimensionalizado mediante la presencia insistente de una voz materna orgullosa de su descendencia múltiple recién nacida: “my cloned cervical cells”. En todo momento, el paralelismo entre la creatividad propia de la supervivencia de la raza humana, de un lado, y la creatividad poético-discursiva, del otro, no dejan de interactuar de modo fructífero. En la última estrofa de la composición la referencia al sustantivo compuesto

“know-how” constituye una representación metonímica de la capacidad regenerativa que caracteriza a la evolución de los seres humanos como especie:

Soon, they'll have the know-how  
to rebuild me from a single cell.  
A rope of doubles could jitterbug  
from here to Jupiter. Meantime,  
I'm grabbing my piece of the action,  
hungry to cry my first cry again. (57)

Fenomenológicamente, el discurso cuya presencia se advierte en el tercer y cuarto versos, se entiende en términos de su carácter gráfico-virtual. Aquí el gráfico animado pone de manifiesto la cadena de doble hélice propia del ADN y, asimismo, todo tiempo se convierte en “[m]ean[-]time”, es decir, el tiempo evolutivo que nunca acaba y que nunca se concreta. Por tanto, como indica el último verso citado, todo momento constituye un renacimiento.

Es precisamente la voz autobiográfica caracterizada por su vivacidad y su dinamismo la que, desde una perspectiva metapoética y metacultural, hace que la filosofía de la Historia se avive y que se transforme en metahistoria, una clase de discurso siempre consciente de la capacidad regeneradora de la propia Historia. Por lo tanto, el arte poético resulta ser el vehículo más apropiado para poner de relieve estas verdades insondables.

De tal manera que la poesía se vuelve a reivindicar como herramienta indispensable para mostrar acceso a pensamientos íntimos que, aunque se den de manera imaginativa, no están exentos de interés para toda aquella persona que desee abordar el fenómeno de la Historia.

### 3.3. Poemas de corte modernista

Siguiendo la estela de composiciones como *The Waste Land* (1922) de T. S. Eliot, ha sido posible encontrar poemas que contienen un alto grado de complejidad, en relación sobre todo al entramado alusivo presente en ellos. Desentrañar el motivo por el que se continúan escribiendo poemas de este tipo en la época postmoderna hace que se dedique a ellos una especial atención.

El primer poema que se muestra dentro de esta categoría es “The Frog” de Ian Duhig, y es el siguiente:

The ollamh faltered in his staves,<sup>251</sup>  
 a gilly spilled his wine-cask:<sup>252</sup>  
 the Ossory court circled a wonder;<sup>253</sup>  
 'It is the living budget of The Morrígan!<sup>254</sup>  
 'It is the handsomest child of a Connachtman!<sup>255</sup>  
 'It is the ghost of a drunkard's stomach!  
 'Without doubt, it's a Fomorian cat.<sup>256</sup>  
 'Without doubt, it's from Paddington.'  
 'Without doubt, it's an ugly bugger isn't it?'<sup>257</sup>

The frog gulped, swivelled its headlamp eyes  
 and burped like an earl. The hall stilled,  
 its eyes fixed on Duvenold,<sup>258</sup>  
 king and seer. He knew he must pronounce –  
 Warfare, Pestilence, the Gael in Chains –<sup>259</sup>  
 that sort of thing. It was expected. 'Friends,'  
 he cried, 'this hare-fish means Death to Ireland;  
 Warfare, Pestilence, the Gael in Chains!  
 It also shags that poem of Muldoon's.' (Duhig 1991, 14)

<sup>251</sup> Ollamh: Ollamh Érenn o Chief Ollam of Ireland era una profesión en la Irlanda Gaélica. El “ollam” era un poeta o un bardo de la literatura y la historia, parecido al Poet Laureate: Peter Berresford Ellis, *A Dictionary of Irish Mythology* (Oxford: Oxford U. P., 1991) 190.

<sup>252</sup> Tanto en Escocia como en Irlanda se entiende que un “gilly” es “a fishing and hunting guide”: “Gillie.” Merriam-Webster.com. Merriam-Webster. <http://www.merriam-webster.com/dictionary/gillie> (consultado el 2 de febrero de 2015).

<sup>253</sup> Ossory: El reino de Ossory era un antiguo reino tribal de Irlanda de los siglos I y II. Tuvieron preponderancia hasta la invasión normanda de Irlanda, que tuvo lugar en el siglo XII. Se puede ampliar información al respecto en: Henry Morris, “The Ancient Kingdom of Ossory”. *The Irish Monthly* 50, no. 588 (Junio 1922): 230–236; Joan N. Radner, “Writing History: Early Irish Historiography and the Significance of Form”. *Celtica* 23 (1999): 312-325.

<sup>254</sup> The Morrígan: figura de la mitología irlandesa, diosa de la batalla y la lucha. Tomaba distintas formas como las de un cuervo, un lobo o una vaca: Ellis, *Dictionary*, 173.

<sup>255</sup> Connachtman: Connachta, en la provincia de Connacht, antiguo reino. Su más conocido regidor fue la reina Medb, de la que se dice que reinó 88 años: Ellis, *Dictionary*, 67-68.

<sup>256</sup> Fomorian: En la mitología irlandesa es una raza semidivina que habitó Irlanda en los primeros tiempos. Son los predecesores de los dioses: Ellis, *Dictionary*, 127.

<sup>257</sup> “Bugger” tiene las siguientes acepciones: “One who commits buggery; a sodomite”; “[i]n low language a coarse term of abuse or insult; often, however, simply = `chap`, `customer`, `fellow`”; “[s]omething unpleasant or undesirable; a great nuisance”: “[B]ugger, n.1”. *OED Online*. Diciembre 2014. Oxford University Press. <http://0-www.oed.com.fama.us.es/view/Entry/24365?rkey=16kBgH&result=1> (consultado el 2 de febrero de 2015).

<sup>258</sup> Duvenold: Gerald of Wales, también conocido como Giraldus Cambresis, en su obra *The Topography of Ireland*, hace una descripción del país en el capítulo XXIV, titulado “Of a frog, lately discovered in Ireland”, en el que recoge el hecho de la primera vez que una rana fue vista en dichas tierras, y cita al rey Duvenold en su pronóstico de que dicho animal suponía malos augurios para su país: Giraldus Cambresis, *The Topography of Ireland*, en *The Historical Works of Giraldus Cambresis*, ed. Thomas Wright (Londres: George Bell & Sons, 1894), 50, <https://archive.org/details/historicalworkso00girauoft> (visitada el 2 de septiembre de 2015).

<sup>259</sup> “The Gael in Chains” es una referencia anacrónica puesto que recuerda a la canción popular irlandesa “Long Held in Chains”, escrita por M. McNally en la que se habla sobre la larga historia de opresión que ha padecido Irlanda a raíz de la rebelión de 1798. Existe una versión de dicha canción por la banda The Irish Brigade: <http://www.irish-folk-songs.com/long-held-in-chains-lyrics-and-chords.html> (visitada el 30 de abril de 2015).

La rana se puede interpretar como si fuera una señal, un augurio, como una pitonisa. En términos postmodernistas, la intertextualidad permite que se interaccionen este poema de Duhig y otro anterior compuesto por Muldoon. La cuestión perenne que atraviesa la historia de Irlanda queda subrayada en cuanto a que es una historia violenta y traumática ya que una de las acepciones de la etimología del término “frog” queda vinculada con una especie de cinturón donde cabía mediante la trabilla una espada.<sup>260</sup> El carácter anecdótico de ambos poemas, que se nutre de la tradición muy antigua de los augurios y las consultas a los oráculos, es una característica de ambas composiciones que hace que el código mítico se entrecruce con el fenómeno del humor irónico, de modo que dicha síntesis constituye una especie de mecanismo de defensa colectivo cultural. Por tanto, representa la esencia angustiosa de la identidad irlandesa, la cual se entiende históricamente en función de esas preguntas de carácter ontológico. Desde la perspectiva del discurso postmoderno, la poesía vuelve a entenderse como caracterizable mediante esta clase de exploración de lo misterioso y lo enigmático en cuanto a la Historia.

“A Shortened History in Pictures” de Jamie McKendrick es un breve poema que dibuja en rápidos trazos la caída de un mandatario, en este caso Maximiliano I de México, y ese retrato casi impresionista se presenta como si fuese una galería,<sup>261</sup> un pequeño museo en el que cada verso corresponde con el nombre de un posible cuadro:

The Child Maximilian in a White Frock.  
The Imperial Family with their Chairs and Pet Cat.  
Maximilian, a Thoughtful Young Man in Black.  
Maximilian, Emperor of Mexico, at Court.  
The Empress of Mexico, his Wife Charlotte.  
The Emperor Maximilian on Horseback.<sup>262</sup>

---

<sup>260</sup> "frog, n.3". *OED Online*. Diciembre 2014. Oxford University Press. <http://www.oed.com.fama.us.es/view/Entry/74857?rskey=0M2Qxj&result=3> (consultado el 2 de febrero de 2015).

<sup>261</sup> Formalmente, el poema presenta la estructura de un soneto italiano, con una primera estrofa de ocho versos y una segunda de seis, aunque sin rima en este caso. Curiosamente, el poeta norteamericano Robert Lowell (1917-1977) estuvo escribiendo sonetos sin rima entre 1967-1973, siendo el resultado de ello una de sus obras tituladas precisamente *History* (1973), que versaba sobre la Historia del mundo hasta el siglo XX: Stephen Burt y David Mikics, *The Art of Sonnet* (Cambridge: Harvard U. P., 2010), 24.

<sup>262</sup> Franz Xaver Winterhalter (1805-1873), pintor alemán conocido por sus retratos de la realeza de mediados del siglo XIX, fue el encargado de retratar a la pareja imperial formada por Maximiliano I (1832-1867) y su mujer Charlotte de Bélgica (1840-1927), aunque algunos de estos cuadros no tienen el título que muestran los versos del poema. Una muestra de estas obras se encuentran todavía en el Castillo de Chapultepec, conocido ahora como el Museo Nacional de Historia de México. Retratos de la pareja imperial mexicana se pueden contemplar en: [http://hoocher.com/Franz\\_Xaver\\_Winterhalter/Franz\\_Xaver\\_Winterhalter.htm](http://hoocher.com/Franz_Xaver_Winterhalter/Franz_Xaver_Winterhalter.htm) (visitada el 20 de junio de 2014); o también en: <https://franzxaverwinterhalter.wordpress.com/franz-xaver-winterhalter-works-1861-1865/> (visitada el 2 de febrero de 2015). En ese mismo museo mexicano se puede contemplar un retrato del emperador a caballo, realizado en esta ocasión por el pintor francés Jean Adolphe Beaucé (1818-

Maximilian and his Court Playing Cricket  
(with the English Ambassador, Sir Charles Wyke).<sup>263</sup>

The Broken Cacti and the Convent's Outer Wall.<sup>264</sup>

The Execution Squad Standing to Attention.<sup>265</sup>

A Mestizo Leading a Llama under Popocatepetl.<sup>266</sup>

The Execution of Miramón, Mejía and Maximilian.<sup>267</sup>

The Gold-Green Tail-Feathers of the Quetzal.<sup>268</sup>

The Emperor's Shirt after his Execution.<sup>269</sup> (McKendrick 1997, 41)

---

1875): [http://www.castillodechapultepec.inah.gob.mx/recorridosP/alcazar/Scarruajes/Sc\\_max.html](http://www.castillodechapultepec.inah.gob.mx/recorridosP/alcazar/Scarruajes/Sc_max.html)  
(visitada el 14 de julio de 2014).

<sup>263</sup> Se piensa habitualmente de manera errónea que el primer deporte de equipo que introdujeron los ingleses en Hispanoamérica fue el fútbol, cuando en realidad fue el cricket: Michael P. Costeloe, "The Mexico Union Criket Club", tra. Marianela Santoveña. *Letras Libres* 88 (abril 2006): 40-47; también se recogen noticias al respecto en la web de la Mexico Cricket Association:

[http://www.mexicocricketassociation.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=155&Itemid=253](http://www.mexicocricketassociation.com/index.php?option=com_content&view=article&id=155&Itemid=253) (visitada el 20 de junio de 2014). De hecho existe el testimonio gráfico de una fotografía de un partido dominical de cricket del Mexico Cricket Club, equipo formado por comerciantes y diplomáticos extranjeros, la mayoría británicos. Está tomada el año 1865, en una explanada cercana al castillo de Chapultepec y en la que aparece Maximiliano I y se ha querido ver también entre los presentes a Sir Charles Wyke, el embajador británico. El autor de la misma es François Aubert (1829-1906), fotógrafo francés que trabajó en la corte de Maximiliano I, y se encuentra en el Musée Royal de l'Armée de Bruselas. Se puede ver la foto completa en:

<http://www.casaimperial.org/pics20090619/MaximilianPosingWithCicketTeam1866.jpg> (visitada el 14 de julio de 2014).

<sup>264</sup> Maximiliano es hecho prisionero durante el sitio de Querétaro en 1867, en el convento de la Santa Cruz: Egon Corti, *Maximiliano y Carlota. Vida y tragedia*, tra. Jaime Bofill y Ferro (Buenos Aires: Joaquín Gil, 1944), 276. El cuadro que viene a reflejar este momento es *Emperor Maximilian of the Mexico before the Execution* (1882) de Jean-Paul Laurens (1838-1921), pintor francés de estilo académico cuya obra trató en numerosas ocasiones acontecimientos históricos. Este cuadro se puede contemplar en el Museo Hermitage de San Petersburgo:

<http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/37725/?lng=es>  
(visitada el 25 de marzo de 2015).

<sup>265</sup> El escuadrón que fusiló al emperador también fue objeto fotográfico de François Aubert: <http://artefimero.com/wordpress/francois-aubert-y-sus-fotos-en-mexico-1867/> (visitada el 20 de junio de 2014).

<sup>266</sup> Recuerda a los paisajes que hizo el pintor mexicano José María Velasco Gómez (1840-1912) sobre el Valle de México, mostrando en numerosas ocasiones escenas rurales cotidianas con el volcán Popocatepetl al fondo. Un ejemplo se tiene en el Museo Nacional de Arte de México:

<http://www.google.com/culturalinstitute/asset-viewer/the-valley-of-mexico-from-the-santa-isabel-mountain-range/kQHTX4IX7HO5lg?hl=es&projectId=art-project> (visitada el 14 de julio de 2014);

<http://musal.mx/exposicion/territorio-ideal.-jose-maria-velasco> (visitada el 25 de marzo de 2015). El conocido buscador de internet Google lo homenajeó por el 172º aniversario de su nacimiento y el *doodle* que mostró dicho día fue un dibujo del Popocatepetl: <http://mexico.cnn.com/tecnologia/2012/07/06/jose-maria-velasco-retrata-al-popocatepetl-en-el-doodle-de-google> (visitada el 6 de julio de 2012).

<sup>267</sup> Aubert estuvo presente en la detención del emperador y su posterior ejecución junto con los generales Miguel Miramón (1832-1867) y Tomás Mejía (1820-1867). Aunque no se le permitió fotografiar el fusilamiento sí pudo dibujar un boceto del mismo: Peter E. Palmquist y Thomas R. Kailbourn, *Pioneer Photographers from the Mississippi to the Continental Divide. A Biographical Dictionary, 1839-1865* (Stanford: Stanford University Press, 2005), 79. El pintor Édouard Manet (1832-1883) dibujó al menos tres versiones diferentes de este hecho, algo que se estudia con detalle en: John Elderfield, *Manet and the Execution of Maximilian* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 2006).

<sup>268</sup> El quetzal fue un símbolo de libertad para las culturas mesoamericanas, aunque también tiene vinculación con la realeza y la divinidad: Mercedes de la Garza, *Aves sagradas de los mayas* (México: Facultad de Filosofía y Letras / Centro de Estudios Mayas del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, 1995), 14. Ejemplo de ello en el arte precolombino es el *Mural de Bonampak*, en Chiapas, donde algunas de las personas representadas llevan un tocado con plumas de quetzal. La página web del

Por tratarse de un soneto que se basa en la presencia constante de alusiones, en este caso a obras pictóricas, parece más efectivo concebirla en términos tanto metaliterarios como metahistóricos. Como indica el propio título de la composición, la figura y el periodo del imperio de Maximiliano de México quedan condensados en las unidades temporales, hechas pictóricas, de que consta el periodo de su imperio. La síntesis entre lo pictórico y lo histórico hace posible establecer una sinonimia entre cada alusión (recurso retórico), relacionada con el emperador y el México del siglo XIX, por un lado, y la unidad de significado histórico, por otro. En ese sentido, en términos efrásticos, es como si se entrecruzaran las equivalencias lingüísticas de acciones de excavación arqueológica, por una parte, y la construcción, mediante bloques, de un zigurat o templo azteca, por la otra. En los mismos términos metaliterarios, en último instancia, el poema se destaca monumentalmente mientras representa la esencia trágico-histórica de la época de Maximiliano y, al mismo tiempo, permite concebir de qué modo el arte poético fuera capaz de encapsular la propia Historia.

Fundamentalmente, y en términos metapoéticos, esta clase de composición, ejemplificada por “Frans Masereel The Idea” de Kelvin Corcoran pone de relieve la capacidad del arte poético de componerse en forma de crónica artístico-histórica. En este caso en concreto, la crónica se desarrolla sin la tabulación lógica del discurso propiamente cronista. En este mismo sentido, las preguntas retóricas “[w]hat do you want? / A photograph?” (Corcoran 1993, 12) refuerzan la idea de la imposibilidad de ofrecer una secuencia de datos o una fotografía concretos que encapsule o capte la esencia de una época, en este caso el modernismo de los años 20, que queda vinculado con la figura de Frans Masereel y su novela gráfica, en forma de grabados tallados en bloques de madera, *The Idea* (1920).<sup>270</sup> Asimismo, la forma fragmentada del propio formato cronista-expresionista de esta composición se basa en la interacción secuencial y la suavización intercalada de transformaciones de unidades de sentido que hacen eco de la versión cinematográfica (1932) de la obra *The Idea* realizada por Berthold

---

ayuntamiento de la localidad de Ocosingo permite hacer una visita virtual a esta zona arqueológica: <http://www.turismochiapas.gob.mx/360/palenque/bonampak/> (visitada el 2 de septiembre de 2015).

<sup>269</sup> Aubert también fotografió la camisa del emperador agujereada y ensangrentada después de la ejecución, que se encuentra en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/285712> (visitada el 14 de julio de 2014).

<sup>270</sup> Obra gráfica en la que una mujer desnuda, como representación de la obra creativa de un artista, sale a la calle provocando el escándalo y, por tanto, la condena de las autoridades: David A. Beronä, *Wordless Books: The Original Graphic Novels* (Nueva York: Abrams Books, 2008), 34.

Bartosch,<sup>271</sup> una clase de arte que en términos estéticos queda vinculada con el estilo expresionista de los grabados de Egon Schiele,<sup>272</sup> por un lado, y la obra pictórica de Otto Dix, por otro. Esta crónica poético-evocadora, en términos estético-históricos, plasma la interacción de lo secuencialmente cinematográfico, lo desestabilizador-expresionista, en que la imagen de la mujer desnuda, que contribuye a la vertebración tanto de la secuencia de novela gráfica insólita de Masereel como de la versión cinematográfica de Bartosc, se destaca como un recuerdo de la estética visionaria propia del Romanticismo que posee una función sanadora. Los males de la civilización de la urbe y de la gula capitalista, que incluye la explotación de la Mujer en múltiples sentidos, pueden contrarrestarse mediante una visión humanista de la civilización occidental tal y como queda representado por la imaginación tierna el hombre sentado junto a la mesa, de cuya mente, de cuyo espíritu, emerge la figura de la mujer desnuda. En este mismo sentido el poema alude en el penúltimo verso a la interacción de lo lírico y lo estridente en cuanto a la música del compositor Arthur Honegger, que desempeña un papel fundamental dentro de la banda sonora de la composición cinematográfica creado por Bartosc en colaboración con Masereel.

Todo este entramado alusivo mediante una estética propia de los años 20 y 30 del siglo pasado en occidente constituye una crónica poético-histórica, la cual, desde la perspectiva de la cultura postmoderna, asigna un papel historicista al propio arte poético, es decir, plasmar una crónica histórico-poética, el espíritu de una época.

“St Catherine and the Philosophers” de Matthew Francis es un poema inspirado en el cuadro del mismo título atribuido a Goossen van der Weyden (1465-1538),<sup>273</sup> y que muestra el momento en el que el emperador Maximiano ha colocado a la santa frente a un grupo de filósofos para que mantengan un debate espiritual.<sup>274</sup> En el caso de

---

<sup>271</sup> Con la colaboración del propio Masereel y música de Arthur Honegger (1892-1955), quien compuso obras para el instrumento de ondas Martenot. El cortometraje se puede ver al completo en: [https://www.youtube.com/watch?v=zT\\_\\_PCFqd2M](https://www.youtube.com/watch?v=zT__PCFqd2M) (visitada el 1 de septiembre de 2014).

<sup>272</sup> Egon Schiele (1890-1918): Pintor austriaco, protegido de Gustav Klimt (1862-1918), vinculado al Expresionismo. En sus obras es habitual encontrar extraños giros en las articulaciones del cuerpo humano. Véase para ello: Reinhard Steiner, *Egon Schiele, 1890-1918: The Midnight Soul of the Artist* (Colonia: Taschen, 2000).

<sup>273</sup> Apéndice B, B.1. Un estudio detallado sobre esta obra se encuentra en: Rachel Billinge y Lorne Campbell, “The Triptych of *St Catherine and the Philosophers* attributed to Goossen van der Weyden in Southampton City Art Gallery”. *National Gallery Technical Bulletin* 24 (2003): 64-74. Se ha confirmado que muy poco más se ha publicado sobre esta obra: Rachel Billinge, correo electrónico de la autora, 7 de julio de 2014; algo que también cerciora el conservador de arte de la galería en la que se encuentra el cuadro: Tim Craven, correo electrónico del conservador, 9 de julio de 2014. Ante la enigmática complejidad del tríptico se reproduce una copia en el apéndice A.

<sup>274</sup> Sobre las fuentes históricas e iconografía de la santa: Irene González Hernando, “Santa Catalina de Alejandría”. *Revista Digital de Iconografía Medieval* IV, no. 7 (2012): 37-47.

esta composición, la otra “Historia” que se explora ni siquiera puede concebirse, es decir, desde una perspectiva metahistórica, y en términos fenomenológicos, la lectura de esta composición permite al menos experimentar la existencia potencial de esta otra forma de “Historia”. En ese sentido el poema constituye un ejercicio en cómo concebir el fenómeno de lo paralíptico teniendo en cuenta que lo paralíptico no puede representarse. Asimismo, para distinguir esta composición de la antes citada lo que queda representada en la segunda en términos epistemológicos aquí queda representado en términos ontológicos. Sin especificar en qué consiste esta nueva forma de concebir la Historia mediante procedimientos epistemológicos, sí queda destacado el fenómeno más ontológico de la posibilidad de experimentar el impacto generado por este nuevo modo de concebir la Historia. Asimismo, en términos metaliterarios, dicho énfasis en lo ontológico tiene su equivalencia en la imposibilidad de concretar interpretativamente en qué consiste ese ya mencionado impacto.

Una posible aproximación puede basarse en el fenómeno del cine y el aspecto del mismo que tiene que ver con los efectos especiales, sobre todo en cuanto a las técnicas relacionadas con los dibujos animados y las imágenes generadas por ordenador (CGI), un modo de concebir el poema que se alinea con la tradición del realismo mágico. Ejemplo de ello es la cuarta estrofa:

The third book was originally a baby  
but a sorceress appeared at his christening  
and turned his skin to leather and his cries  
to hieroglyphs. No one has told the priest,  
or else he blesses it anyway, not knowing  
what happens when it grows up, in Chapter 20. (Francis 2001, 60)

Una estrofa que se nutre de las técnicas propias de versiones cinematográficas en formato de dibujos animados de la casa productora Disney. Viene a la mente de forma rápida el conocido cuento de *La Bella Durmiente*, basado a su vez en una tradición oral que recogió en su momento Giambattista Basile en el *Pentamerón* (1634). Al igual ocurre en la estrofa tercera:

The second is the book of Good and Evil.  
If you read two pages at once you get the world  
exactly as it is. The red and black  
figures twitch into life as you flicker through them. (60)

Donde dicha clase de técnica de animación se entrecruza con una voz la cual, discursivamente, reproduce la voz típica del pequeño héroe de un largometraje de dibujos animados.

Asimismo, en términos efrásticos, el marco de la obra en sí, mediante su presentación tríptica y su secuencia de frisos en la parte superior además de una serie de planos de profundidad que constituyen el equivalente de uno de los *sets* utilizados en los estudios de Hollywood en las producciones musicales, como *The Wizard of Oz* (1939). En ese mismo sentido, los primeros versos de la composición, a partir de entender el término “a painting” como el equivalente de ‘scene’ reproducen discursivamente el habla del director de la ‘movie’ que explica sus exigencias para la próxima toma al elenco de actores. Llama la atención que en la siguiente estrofa se indique que el primero de los cinco libros que va a comentar sea una guía al Purgatorio, lugar que se identifica con “the spiral mountain”.<sup>275</sup> Es decir, el camino tortuoso y oscuro a recorrer dentro de un proceso que implicará una sublimación final que, en el terreno cinematográfico equivaldría al estrellato. En cuanto a los tres últimos versos del poema se refiere, “[n]o one has read it yet, / and even Catherine doesn't know that the wheel / in that little panel up there has her name on it” (61), dentro de esta misma línea interpretativa y, volviendo a la dimensión tanto metaliteraria como metahistórica del poema, la actriz que comienza su carrera (el equivalente a Catherine en el poema y el cuadro) no concibe el impacto que va a tener sobre la industria cinematográfica (el equivalente a Catherine en cuanto a su planteamientos metafísicos) ya que llegará a ser una superestrella. De igual modo, históricamente hablando, nadie habría podido concebir el impacto dominante del cine en las artes que iba a ir consolidándose. Clave al respecto es el hecho de que el poema tiene como su eje central los versos “[t]he fourth book is so real that Catherine holds it / in an insulating cloth” (61), en que el contenido del cuadro puede entenderse en términos cinematográficos equivalentes como una referencia al visor de director de cine (“director’s view finder” o “director's lens viewer”) que suele guardarse tradicionalmente en un paño o gamuza entre uso y uso. De igual modo, al trasladar este fenómeno al plano de lo metahistórico, al igual que el director sólo intuye lo maravilloso que va a ser el resultado del rodaje, la historia postmoderna constituye el rodaje constante y perenne de lo asombroso.

En ese sentido, para poder aproximarse al poema y a su interacción con el cuadro, los conceptos del estrellato y del impacto van a ser sinónimos. Desde la

---

<sup>275</sup> Es clara la referencia a Dante. Se alude aquí a una “spiral mountain”, símbolo de trascendencia, encuentro entre cielo y tierra, morada de las divinidades en diferentes culturas (Chevalier y Gheerbrant, *Diccionario*, 722). Dante sitúa el Paraíso en la cima de la montaña del Purgatorio porque se trata de una ascensión de tipo espiritual (723). La forma invita a un escalamiento, a una ascesis que transforma, purifica y convierte al viajero que va remontando el camino en espiral: Fernando Ainsa, “Islario contemporáneo”. *Espejo de paciencia* 5 (2000): 11.

perspectiva postmoderna, y de nuevo en términos de equivalencias, el propio concepto de la Historia llega a explicarse en términos del asombro que acompaña cualquier consideración (propia de los filósofos, como en el cuadro y en el poema) acerca de cómo la Historia en sí no deja de asombrar, habiéndose transformado en una totalidad de avances. En este sentido, mediante otro poema de tipo ecfrástico, el fenómeno del papel de la Historia en las décadas que nos conciernen en el presente trabajo, queda enriquecido.

Como indica el penúltimo verso de “Ode to Antonio Gaudí” de Jeremy Hooker, desde una perspectiva postmoderna el propio poema aspira a formar parte de un todo creativo que abarca todas las tradiciones y artefactos artísticos que influyeron sobre el arquitecto Gaudí. Asimismo este conjunto, que nunca deja de ampliarse y enriquecerse, llega a influir en las propias materias primas -como la arena, por ejemplo- que llegan a transformarse en obras de arte: en tapices, en retablos, en relieves, en piedra como las que se encuentran en distintas zonas de la Catedral de la Sagrada Familia, etc. Es como si, en términos deconstruccionistas, las obras y las materias primas de las cuales están hechas quedasen sin diferenciarse. Por eso se pone énfasis en las texturas que permiten ser experimentadas, como ocurre con los verbos “embody” (versos 33 y 61), “made of” (verso 41) y “embroidered” (verso 54). De este modo el poema queda incorporado al verso “in the body of Creation” (Hooker 1997, 70). De nuevo la representación de la esencialidad de dicho corpus queda subrayada en las referencias a la arena (versos 8 y 13) de la cual están hechas, en cierto sentido, la Catedral de St. David, cerca de Tenby (Pembrokeshire),<sup>276</sup> y la de la Sagrada Familia en Barcelona. Asimismo la arena se hace sinónima con “the Catalan soil” (70). En este mismo sentido se encuentra el hilo que se habría utilizado en el verso “The Tapestry of Creation” (70) de la Catedral de Gerona.<sup>277</sup>

Otro ejemplo se encuentra en el entramado religioso de la quinta estrofa:

---

<sup>276</sup> Tenby es una localidad costera galesa que cuenta con una playa, hoy de atractivo turístico. Los versos de la segunda estrofa que aluden a la labor de Gerald of Wales (c. 1146 – c. 1223), también conocido por el nombre latino de Giraldus Cambrensis, como constructor de catedrales en realidad hacen referencia a dicha labor con la St Mary’s Church de dicha localidad, que se edificó en 1210 cuando él era su rector. En 2010 se conmemoró su 800º aniversario llegando incluso a recibir la visita de Rowan Williams, arzobispo de Canterbury: [http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk\\_news/wales/8502061.stm](http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/wales/8502061.stm) (visitada el 7 de febrero de 2010); <http://www.bbc.com/news/10424094> (visitada el 27 de junio de 2010). Su deseo de ser arzobispo sí está vinculado a la Catedral de St David, de hecho, fue elegido por los canónigos para tal puesto a la muerte de su tío, David FitzGerald (c. 1106 – 1176), algo que rechazó Henry II por cuestiones políticas: <http://www.castlewales.com/gerald.html> (visitada el 30 de diciembre de 2009).

<sup>277</sup> Tapiz bordado del siglo XI que se encuentra en la Catedral de Gerona y que desarrolla diferentes asuntos teológicos, como el de la Creación. Más información al respecto en la propia web del templo: <http://www.catedraldegirona.org/visita/esp/tresor/tapis/index.html> (visitada el 17 de junio de 2015).

The work of a man  
 who knew the Adoration  
 of the Serpent and the Beast;<sup>278</sup>  
 who had seen angels riding  
 the winds on wineskins;<sup>279</sup>  
 St Michael with wings  
 made of peacock feathers,<sup>280</sup>  
 slaying a monster that lies  
 on its back exposing  
 an orange belly,<sup>281</sup> like a newt's.<sup>282</sup>  
 This man's familiar was  
 John the Baptist, wide-eyed,  
 brown-bearded, standing  
 in a desert of cacti  
 that leap about him like green flames.<sup>283</sup> (70)

Un conjunto de alusiones que busca sintonizar con la obra y el carácter espiritual de Gaudí.

Esta composición en su conjunto, pues, desde una perspectiva metaliteraria, transforma la Historia en un proceso creativo sin límites y sin parámetros temporales que se percibe en términos que pueden entenderse como el equivalente de la física cuántica. Por tanto, el contacto con el poema permite participar en la experiencia de “wonder at the maker” (70). En dicha expresión las perspectivas de lo que se crea y lo que se contempla, como en el caso de la voz de este poema que genera la composición y

---

<sup>278</sup> Símbolos del mal y el pecado en el Antiguo y Nuevo Testamento. En Núm. 21:8, Yavé ha castigado a su pueblo enviándole serpientes venenosas porque murmuraban contra Él por la travesía penosa que estaban pasando por el desierto, sin embargo, por intercesión de Moisés, mandó a éste hacer una serpiente de bronce que sanaba a todo el que la mirase. En Ap. 13:1-8, el dragón que domina el mundo le cede su trono a una bestia surgida del mar que recibe la adoración por parte de todos los habitantes de la tierra ante el miedo de enfrentarse a ella.

<sup>279</sup> Lc. 5:36-39; Mt. 9:17.

<sup>280</sup> El pavo real es símbolo de la rueda solar y, por esta razón, de la inmortalidad ya que su cola evoca el cielo estrellado. También simboliza la belleza y el poder de transmutar, pues la belleza de su plumaje resulta de la transmutación espontánea de los venenos que absorben al destruir las serpientes (Chevalier y Gheerbrant, *Diccionario*, 807). Se trata de un animal que aparece como símbolo desde los primeros tiempos del Cristianismo pero, además, es un símbolo asociado a los jefes de la guerra, en este caso al arcángel St Michael, al ser quien encabeza a las tropas seráficas en la lucha contra el mal: Mark Amaru Pinkham, *The Truth Behind the Christ Myth: The Redemption of the Peacock Angel* (Kempton: Adventures Unlimited Press, 2002), 119. Es así como se presenta en algunas obras artísticas como, por ejemplo, en el tríptico de *El Juicio Final* (1466-1473) de Hans Memling (c. 1440-1494). Véase: Apéndice A, A.10.

<sup>281</sup> El color naranja es uno de los que se puede presentar en el vientre de dicho animal. Información detallada al respecto: Robert C. Stebbins, *Western Reptiles and Amphibians* (Nueva York: Houghton Mifflin Company, 2003).

<sup>282</sup> La salamandra es un animal del que los antiguos creían que, por su frialdad, era capaz de vivir en el fuego sin consumirse, incluso de poder apagarlo. Dentro de la iconografía medieval representó al que no pierde la paz de su alma puesto que su confianza en Dios le hace enfrentarse a cualquier dificultad (Chevalier y Gheerbrant, *Diccionario*, 908).

<sup>283</sup> Los rasgos que se indican bien podrían ser los de una obra como *San Juan Bautista* de Anton Raphael Mengs (1728-1779). Véase: Apéndice A, A.11.

que queda maravillado ante la obra en piedra del relieve de la Natividad de Gaudí, terminan experimentándose de modo simultáneo. Como una partícula cuántica, la localización y dirección se anulan mutuamente para dar lugar a una experiencia inexplicable que atraviesa todos los tiempos y que cruza todas las fronteras. Es una composición dentro del medio cultural-estético postmoderno que permite acceder a una experiencia que hace que la propia Historia no solamente se entienda sino que se concibe de un modo poco ortodoxo.

En función de un estilo que puede considerarse el entrecruzamiento de la poesía lírica-histórica de Thomas Hardy y la lírica-personal de Adrienne Rich, “The Diver” de Jeremy Hooker pone de manifiesto la capacidad del arte poética de ser testigo de la interacción de lo espiritual y lo histórico en la cultura contemporánea. De la misma manera, forma parte de la tradición del homenaje en verso. Asimismo la dimensión histórica queda, de nuevo al modo de T. S. Eliot, enriquecida por la influencia del código mítico, en este caso relacionada con el calvario y crucifixión de Cristo ya que el buzo William Walker, persona que recibió el encargo,<sup>284</sup> llevó la inmensidad de la catedral de Winchester sobre los hombros:

This was a great cross, shaken,  
an ancient decaying tree.  
A foundering ship, breaking her back,

---

<sup>284</sup> William Walker (1869-1918): Buzo que trabajó entre 1906-1911 en reforzar los cimientos de la catedral de Winchester para evitar el derrumbe de la misma. Véase al respecto: Frederick Bussby, *William Walker. The Diver who Saved Winchester Cathedral* (Winchester: The Friends of Winchester Cathedral, 1987). En efecto, durante esos años él bajaba todos los días para hacer los trabajos de refuerzo, de ahí que se diga que se encontraba debajo del cementerio. Curiosamente, su labor debajo de los muertos hizo que otros muchos se salvaran. La página web de la Catedral de Winchester ofrece datos al respecto así como al homenaje que se le tributó: <http://www.winchester-cathedral.org.uk/history-treasures/famous-people/william-walker-the-diver-who-saved-the-cathedral/> (visitada el 1 de octubre de 2014). El hecho de que se llame a un buzo para salvar un edificio religioso contiene una notable carga simbólica que se puede relacionar en primer lugar con la búsqueda de tesoros. El tesoro escondido es símbolo de la esencia divina no manifestada. Un tesoro escondido simboliza las dificultades inherentes a su búsqueda y al esfuerzo humano necesario para conseguirlo. Las dificultades para conseguirlo son también de orden moral y espiritual. Dicho tesoro representa la vida interior y las dificultades o monstruos que lo protegen no son más que la representación de los miedos e inseguridades que pueden acechar al buscador de tesoros: Chevalier y Gheerbrant, *Diccionario*, 987. Y dentro, concretamente, de la simbología de los Iluminados, una perla escondida en su ostra en el fondo del mar significaba los poderes espirituales, por lo que el buscador de la verdad era un “pearl-fisher” que bajaba al fondo del mar con el objeto de alcanzar el mayor grado de entendimiento posible: Manly Palmer Hall, *The Secret Teachings of All Ages* (Seattle: Pacific Publishing Studio, 2011), 121. Este principio básico que emana de las profundidades tiene un origen mitológico de tipo cosmogónico en la figura del “earth-diver” que se puede encontrar en el folclore, entre otros pueblos, de los nativos norteamericanos. Para esta versión antropológica véase: Alan Dundes, “Earth-Diver: Creation of the Mythopoeic Male”. *American Anthropologist* 64 (1962): 1032-1051. La literatura en lengua inglesa consta de destacados ejemplos en los que aparece una ciudad o un tesoro escondido bajo el agua, como es el caso del poema de Edgar Allan Poe “The City in the Sea” (1845), la novela de John Steinbeck *The Pearl* (1947) o el poema de la norteamericana Adrienne Rich “Diving into the Wreck” (1973).

Titanic of the watermeadows---  
except for him. (Hooker 1987, 56)

Mientras que, con posterioridad a lo recién indicado, aparece una referencia a la escafandra: “He is The Diver: / fish bowl and goggle eyes” (56), que podría interpretarse como el equivalente a una corona de espinas. Asimismo, como indica el verso que sigue a éstos, queda su figura incorporada metafóricamente a la tradición de las fachadas de los pórticos de las catedrales al igual que lo que se describió en la Natividad de Gaudí. La trascendencia incorpórea de su figura, que hace que su presencia se intuya a lo largo de los tiempos, le acerca fenomenológicamente a las presencias de personas difuntas en la poesía de Thomas Hardy. Por tanto, como esta clase de poema que ya se han denominado composiciones de homenaje a figuras históricas, la simbiosis del pasado y del presente por un lado y de lo histórico y lo mítico por otro como elementos característicos de la poesía modernista, esta composición, en términos metaliterarios, permite discernir cómo el Modernismo se hace presente, también en términos histórico-míticos dentro de la poesía postmoderna.

Al asignar “Nineteen Hundred and Nineteen” de Ian Duhig a una categoría de texto altamente alusivo, y siguiendo la conceptualización de la Historia en términos de una realidad cultural de múltiples culturemas interactivos propia de Ezra Pound,<sup>285</sup> se llega a la conclusión de cómo el *zeitgeist* de 1919 es lo que emana del poema. Esta composición permite al lector tener acceso a la experiencia, dentro del marco del Modernismo, de ser un ciudadano del mundo, ya caracterizado por su condición de marginado dentro de una sociedad fundamentalmente urbana y hostil mientras la internacionalización de la existencia hace que el mundo sea cada vez menos comprensible y asimilable culturalmente. Este estado de desorientación generalizado, en cuanto a la condición psicológica del ciudadano del mundo de la época, queda subrayado mediante la inserción de la temática del poema dentro de un marco de los procesos históricos revolucionarios relacionados con México en los comienzos de la Unión Soviética y en Irlanda, y todo eso dentro del periodo que abarca los finales de la

---

<sup>285</sup> En 1919 Ezra Pound publicó el Canto IV dentro de su obra más conocida, y presenta unas características que tiene puntos de conexión con “Nineteen Hundred and Nineteen”. En primer lugar, la complejidad de las imágenes que se fusionan en el Canto IV muestra esa dimensión de la poesía que la hace más resistente que la propia exégesis: Hugh Kenner, *The Poetry of Ezra Pound* (Lincoln: Bison Books, 1985), 64; el Canto IV tiene una estructura circular y reiterativa de capas de detalles, cada uno de los cuales repite y solapa parte del asunto principal de una forma distinta: Naikan Tao, “Canto IV and the ‘Peach-Blossom-Fountain’ Poetic”, en *Ezra Pound and Poetic Influence*, ed. Helen May Dennis (Amsterdam: Rodopi, 2000), 127; y, por último, el Canto IV trata del amor, el divino y el humano, tanto como elemento creador como causa de destrucción: Peter Liebrechts, *Ezra Pound and Neoplatonism* (Madison: Fairleigh Dickinson U. P., 2004), 145.

Primera Guerra Mundial y la publicación de *Ulysses* de James Joyce y *The Waste Land* de T. S. Eliot.

El desarrollo de la composición se lleva a cabo en función de la figura de Manuel Palafox (1886-1959) que llega a personificar la capacidad, no sin enormes dificultades, de sobrevivir como ciudadano prototípico de esta realidad ya plenamente moderna y casi postmoderna. Precisamente, en cuando al *milieu* modernista de esta composición, es como si se tratara de una doble visión (mediante el código mítico que opera a lo largo de ella) de la esencia de 1919 como momento histórico. En este sentido, alusivamente hablando, parece poder establecerse un paralelismo entre “The Double Vision of Michael Robartes”, título del poema de Yeats perteneciente a la colección *The Wild Swans at Coole* (1919), y una doble visión de este momento histórico que se destaca por una iniciación del ser moderno urbano en procesos caracterizados por el estrés, por una concienciación de la internacionalización de la existencia y de la alta complejidad de la misma y, asimismo, por la concienciación de la propia capacidad (aunque no necesariamente científica) del autoanálisis de los efectos de los fenómenos antes mencionados sobre el individuo. En este sentido se puede citar la última estrofa del poema:

Shopping in Cashel for pulque, Michael Robartes -<sup>286</sup>  
'Research Assistant to a popular writer' -  
itched in his Connemara Cloth. Himself well-known  
for a Special Devotion to the Virgin of Guadalupe,  
he frowned on local talk of a drunken madwoman  
in red skirts, publicly disputing with the bishop. (Duhig 1991, 45)

Robartes se muestra como un “scholar” asociado con lo visionario-esotérico inventado por Yeats como la figura de un guía que permite a la ‘persona’ de su poesía iniciarse en los secretos de la rosa alquímica.<sup>287</sup> Como esta clase de figura de guía tiene la función de representar para el lector del siglo XXI la posibilidad de, al menos, aproximarse a la

---

<sup>286</sup> Pulque: Bebida alcohólica utilizada en ceremonias rituales y en ofrendas para dioses aztecas. Existen un total de 400 dioses del pulque: Raúl Guerrero Guerrero, *El pulque* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1980), 54.

<sup>287</sup> Michael Robartes es un personaje que aparece en algunas obras de Yeats. En “Rosa Alchemica” es el líder de la Order of the Alchemical Rose. Más información al respecto en: James Pethica, “‘The Man who Suffers and the Mind which Creates’: Arthur Hallam, W. B. Yeats, T. S. Eliot, and ‘Genuine Inspiration’”. *The Yeats Journal of Korea* 44 (2014): 15-30. Como el propio Yeats reconoció en dicha obra, se trata de un escrito sobre los alquimistas a la manera del polímata inglés del siglo XVII Thomas Browne (1605-1682): William T. Gorski, *Yeats and Alchemy* (Nueva York: State University of New York, 1996), 77. En lo que se refiere a la función de Robartes como “research assistant” hay que indicar que dicho personaje se presenta como un “scholar” y es quien inicia a Yeats en la Orden indicada: Lester I. Conner, *A Yeats Dictionary: Persons and Places in the Poetry of William Butler Yeats* (Syracusa: Syracuse U. P., 1998), 158-159.

esencia histórico-cultural de esta composición, siendo dicha esencia la ya mencionada toma de conciencia del *zeitgeist* modernista por excelencia. El factor de la internacionalización de la existencia, por ejemplo, emerge de la interacción (visionaria) de los complejos entramados sociopolíticos y culturales de las repúblicas de Irlanda y México en tiempos históricos marcados por momentos revolucionarios y por la generación constante de disputas y polémicas de tipo político y sociocultural.<sup>288</sup> En esta quinta y última estrofa el ambiente polémico-revolucionario de la era en cuestión se señala mediante la referencia a la anécdota popular del agrio debate público entre la figura de una mujer, mentalmente inestable, y un obispo, generando inquietud en los círculos eclesiásticos de la iglesia católica irlandesa. El personaje de la mujer queda identificado en Yeats con Crazy Jane, la figura inventada que crea en su colección denominada *Words for Music Perhaps and Other Poems* (1932), y que se destaca de forma evidente dentro de las composiciones en las que aparece dicho personaje, en el poema titulado “Crazy Jane Talks with the Bishop”.<sup>289</sup> Se entiende que Robartes, al representar una visión sistematizada de un modelo esotérico totalizador de la realidad, personifica la búsqueda del equilibrio entre la estabilidad de una cultura consolidada (la irlandesa) y el caos político de los tiempos revolucionarios. El hecho de que el arquetipo de la rosa alquímica, flor asimismo relacionada con la figura de la Virgen de Guadalupe,<sup>290</sup> forma parte de esta misma configuración esotérica, permite establecer un vínculo entre el entramado de culturemas que corresponde al fenómeno de Irlanda con

---

<sup>288</sup> El año 1919 en Irlanda es el de la fundación del Dáil Éireann, parlamento de cámara única de Irlanda que no reconocía al parlamento del Reino Unido: <http://www.oireachtas.ie/parliament/about/history/> (visitada el 16 de agosto de 2015).

<sup>289</sup> En este punto se hace casi inevitable la referencia a Maud Gonne (1866-1953), mujer por la que Yeats estuvo obsesionado sentimentalmente durante muchos años. Fue una activista del movimiento nacionalista irlandés hasta el extremo de que, en su lucha por los presos políticos irlandeses, se llegó a ganar el sobrenombre de “Maud Gonne Mad”: Helen Rappaport, *Encyclopedia of Women Social Reformers*, vol. 1 (Santa Bárbara: ABC-CLIO, 2001), 189. Pese a ello, quien más influyó en Yeats para que avivase sus sentimientos nacionalistas fue Lady Gregory (1852-1932), con quien cofundó el Irish Literary Theatre, y quien se encontraba lejos del carácter radical de Maud Gonne: Christopher Murray, *Twentieth-Century Irish Drama: Mirror Up to Nation* (Manchester: Manchester U. P., 1997), 56. Lady Gregory y Yeats coescribieron la obra teatral de un acto *Cathleen ni Houlihan* (1902) sobre este personaje mítico emblema del nacionalismo irlandés que también tiene una vinculación con Maud Gonne. Véase al respecto: Adrian Frazier, “*Cathleen ni Houlihan*, Yeats's Dream, and the Double Life of Maud Gonne”. *Sewanee Review* 121, no. 2 (2013): 225-233. Cuando, al año siguiente, Gonne se casó y se convirtió al catolicismo supuso un doble golpe para Yeats: John Ross, *Orwell's Cough: Diagnosing the Medical Maladies and Last Gasps of the Great Writers* (Oxford: Oneworld Publications, 2012), 151. La influencia del catolicismo en Maud Gonne se puede comprobar en su misma autobiografía: Maud Gonne, *A Servant of the Queen* (Chicago: University of Chicago Press, 1995), 336.

<sup>290</sup> En el milagro de la Virgen Guadalupe se le ordena a Juan Diego Cuauhtlatatzin (1474-1548) que se presente ante Juan de Zumárraga (1468-1548), primer obispo de la diócesis de México, con unas rosas, flor que no crece en el terreno de la zona debido a la aridez del mismo: [http://www.vatican.va/news\\_services/liturgy/saints/ns\\_lit\\_doc\\_20020731\\_juan-diego\\_sp.html](http://www.vatican.va/news_services/liturgy/saints/ns_lit_doc_20020731_juan-diego_sp.html) (visitada el 16 de agosto de 2015).

un entramado equivalente del México revolucionario de principios de siglo XX. Al identificarse con un sistema de creencia pagano, y como indica el uso del verbo “frown[...]”, Robartes se distancia de las polémicas relacionadas con cuestiones de la fe cristiana ejemplificadas en la disputa entre la loca borracha (la figura de Crazy Jane que aparece en varias composiciones de Yeats) que lleva falda roja y el obispo de Cashel,<sup>291</sup> como se indica en esta estrofa final. En este mismo sentido, la polémica entre una mujer radical, con ideas propias acerca del concepto del amor,<sup>292</sup> y un representante de la ortodoxia cristiana supone un indicio de hasta qué punto el *zeitgeist* de 1919 constituye una configuración de valores en crisis. Otro vínculo entre la realidad irlandesa y mexicana de la época en cuestión se establece mediante la referencia a la falda irlandesa de color rojo que lleva la figura de Michael Robartes (“his Connemara cloth”),<sup>293</sup> que guarda una relación anafórica dentro de la composición con las “red kerseymere skirts”,<sup>294</sup> parte del atuendo militar que luce el general mexicano Manuel Palafox:

Dismissed from Tlaltizapa for changing sex  
 Manuel Palafox sulked in Arenista.<sup>295</sup> At markets  
 he bought chimoyas, limes and ink from Oaxtepec.<sup>296</sup>  
 Some days he wore his twenty-ounce sombrero,  
 deerskin pants and "charro" boots. On others  
 gold-embroidered blouses and red kerseymere skirts. (45)

En general, en esta estrofa, no sólo queda resaltada la exquisitez de su atuendo sino su fama de sibarita, teniendo en cuenta asimismo el travestismo de dicho personaje

---

<sup>291</sup> El ya mencionado poema “The Double Vision of Michael Robartes” alude en el primer verso a la Rock of Cashel, lugar en el que San Patricio convirtió al catolicismo a Aengus, rey de Munster, en el siglo V, según la tradición: <http://www.bbc.com/travel/feature/20140304-who-was-the-real-st-patrick/2> (página visitada el 17 de marzo de 2014).

<sup>292</sup> Crazy Jane representa una corriente de opinión dentro del catolicismo, influida por movimientos esotéricos-paganos, que entendían que el amor tiene que entrar en crisis, o resquebrajarse, para así poder completarse y llegar a ser verdadero: Jonathan Luftig, “Rent: Crazy Jane and the Image of Love”. *MLN* 124, no. 5 (2009): 1117.

<sup>293</sup> Robartes aparece con dicha prenda en algunas composiciones poéticas de Yeats: John Eugene Unterecker, *A Reader's Guide to William Butler Yeats* (Siracusa: Syracuse U. P., 1996), 149. Como la conocida falda escocesa (“scottish kilt”), es una prenda que visten tanto hombres como mujeres, algo que se puede comprobar en el cuadro del pintor irlandés Paul Henry (1877-1958) *The Turf Gatherer* (1911). Apéndice A, A.12.

<sup>294</sup> Formaba parte de uno de los atuendos militares: Benjamin Homans, ed., *Army and Navy Chronicle*, vol. 1 (Washington: T. Barnard, 1835), 392, <http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=nyp.33433009345665;view=1up;seq=424> (visitada el 16 de septiembre de 2015).

<sup>295</sup> Arenista: Tras ser destituido de su cargo como secretario de Agricultura y Colonización en 1918, Palafox se unió al general Cirilo Arenas Pérez (1885-1920), entonces enemistado con el gobierno: Timothy J. Henderson, *The Worm in the Wheat: Rosalie Evans and Agrarian Struggle in the Puebla-Tlaxcala Valley of Mexico 1906-1927* (Durham: Duke University Press, 1998), 68.

<sup>296</sup> El mercado de Oaxtepec es uno de los lugares de visita a destacar en Cuernavaca, capital del estado de Morelos.

histórico.<sup>297</sup> En términos paradigmáticos, el hecho de que Palafox queda desterrado, tanto en términos políticos como de prejuicio social, del nuevo cuartel general del gobierno zapatista en Tlaltizapa,<sup>298</sup> confirma cómo en esta época modernista cualquier esquema de valores, creencias o convicciones se va quedando sin anclaje tanto cultural como humano. En este sentido las acciones desesperadas de Palafox terminan constituyendo una versión moderno-modernista de la filosofía darwiniana de la lucha por la supervivencia:

He wrote to Magonistas: 'Zapata is finished.'<sup>299</sup>  
He takes orders from Obregon. Rally the Peones!  
Death to Carranza! Tierra y Libertad!<sup>300</sup>  
He wrote to Lenin: 'Trosky is finished. (45)  
Seek concord with the Ukraine Makhnovshchina.<sup>301</sup>  
Brest-Litovsk's<sup>302</sup> a cock-up. Regards to the Missus.' (45)

Aquí la expresión coloquial con la cual se cierra la estrofa confirma ya con más claridad la naturaleza satírica de esta composición que pone de relieve el caos ideológico de la fase histórica revolucionaria asociada al año 1919. De igual modo, la referencia a “cock-up”, como juego de palabras, vuelve a ratificar dicho caos, mientras que confirma el modo en que es el homosexual Palafox el que pronuncia estas palabras, una figura militar-política que experimenta su marginación en cuanto a la revolución zapatista y los gobiernos posteriores.<sup>303</sup> Como si se tratara de una serie de fantasías políticas compensatorias, queda retratado como alguien que interfiere en los procesos revolucionarios que están aconteciendo en Rusia y su entorno. Marginado de cualquier

---

<sup>297</sup> Debido a su homosexualidad, fue considerado un político sedicioso y una amenaza a la estabilidad social: Temma Kaplan, “Final Reflections. Gender, Chaos and Authority in Revolutionary Times”, en *Sex in Revolution: Gender, Politics, and Power in Modern Mexico*, eds. Jocelyn H. Olcott, Mary Kay Vaughan y Gabriela Cano (Durham: Duke U. P., 2006), 264.

<sup>298</sup> Localidad en la que tenía su cuartel general el nuevo gobierno en donde Palafox empezó a caer en desgracia a los ojos de Zapata: John Womack, *Zapata and the Mexican Revolution* (Londres: Vintage, 1968), 306.

<sup>299</sup> Magonismo: Corriente de pensamiento precursora de la Revolución Mexicana que bebe de las ideas de los hermanos Enrique (1877-1954) y Ricardo Flores Magón (1874-1922). Más información al respecto: Rubén Trejo, *Magonismo. Utopía y Revolución 1910-1913* (Barcelona: Aldarull, 2010).

<sup>300</sup> Tierra y Libertad: Lema relacionado con la Revolución mexicana, pero es además el nombre de una sociedad secreta anarquista rusa que funcionó de 1861 a 1864 que tenía como uno de sus principales objetivos un congreso del pueblo en el que no hubiera diferencia de clases. También tenían como intención agitar al campesinado: Alexander Trapeznik, *V. M. Chernov: Theorist, Leader, Politician* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Press, 2007), 10.

<sup>301</sup> Makhnovtchina: Movimiento insurreccional anarquista en Ucrania. Su principal valedor fue el líder anarquista y revolucionario Nestor Makhno (1889-1934). Véase al respecto: Taras Hunczak, *The Ukraine, 1917-1921: A Study in Revolution* (Harvard: Harvard U. P., 1977).

<sup>302</sup> Brest-Litovsk: Tratado de paz firmado el 3 de marzo de 1918 en dicha ciudad rusa, hoy Bielorrusia, que supuso la pérdida para Rusia de numerosos territorios.

<sup>303</sup> Álvaro Obregón (1880-1928): Presidente de México entre 1920-1923. Venustiano Carranza (1859-1920): Presidente de México entre 1917-1920, tras el breve gobierno de Adolfo de la Huerta (1881-1955).

sistema o colectivo y llevando a costas el estigma de su condición de homosexual, desde una perspectiva metacultural la figura de Palafox constituye el propio Modernismo ya que no admite ser representado de modo sistematizado. En este último sentido, parece adquirir un significado cultural e históricamente relevante, dentro del esquema de valores del poema, las referencias a las mujeres de Lenin y Freud en las expresiones discursivamente prototípicas utilizadas en el momento de cerrar una carta:

He wrote to Freud: 'Were you coked when you dreamt up this?  
No Mexican has even heard of the sexual revolution.  
All Eros last year now it's Thanatos, bloody Thanatos.  
Jung was right - grow a beard, you think you're Moses.<sup>304</sup>  
I hope your jaw drops off. Regards to the Missus.<sup>305</sup>  
At last he wrote to Yeats: 'Dear Willie, how's the Vision?'<sup>306</sup> (45)

Es como si la figura de Palafox intentara identificarse con las revoluciones que hubieran podido existir potencialmente. En este sentido la mujer de Lenin hubiera podido adquirir más renombre como revolucionaria que su marido si la revolución feminista se hubiera consolidado antes en términos históricos, sobre todo teniendo en cuenta sus enfrentamientos con el propio Stalin.<sup>307</sup> Se descubre, pues, que estas fórmulas utilizadas en el momento de despedirse en una carta constituyen ejemplos del uso de la lengua vengativa de víbora del marginado Palafox, sobre todo si se entiende la revolución social asociada con la sexualidad, de la cual Freud fue catalizador, y que da cabida a la morbosidad asociada con los rumores que hacen referencia a la relación de *ménage à trois* entre Freud, su mujer y la hermana menor de ésta.<sup>308</sup> Las fantasías del desarraigado y marginado Palafox siguen desarrollándose en la cuarta estrofa:

Mine's double, ha-ha, Shit. Willie, I'm finished  
in Mexico - it's full of bigots. Ireland can't be worse.

---

<sup>304</sup> “Moses”: En una carta que Freud le dirigió a Jung el 19 de enero de 1909, le dijo: “We are certainly getting ahead; if I am Moses, then you are Joshua and will take possession of the promised land of psychiatry, which I shall only be able to glimpse from afar”. Véase: Sigmund Freud y Carl Jung, *The Freud-Jung Letters*, ed. William Mc Guire (Princeton: Princeton U. P., 1994), 93. Según el relato bíblico, Jericó estaba tomada por los cananeos y Josué la invadió porque así se lo ordenó Yavé, al ser ésta la tierra prometida a su pueblo (Jos. 6:2).

<sup>305</sup> “Jaw”: Freud fue un fumador compulsivo, lo que le llevó a enfermar de cáncer, en concreto de mandíbula: David Cohen, *The Escape of Sigmund Freud* (Nueva York: Overlook, 2012), 194.

<sup>306</sup> “A Vision”: Publicado en 1925, es un estudio que hizo Yeats sobre diferentes cuestiones filosóficas, históricas, astrológicas, poéticas, imaginativas e históricas en un momento en el que estaba experimentando con la escritura automática.

<sup>307</sup> Nadezhda Krupskaya (1869-1939): Política y revolucionaria bolchevique. Sobre sus diferencias con Stalin: Michael R. Butkovich, *Lenin's Wife, Stalin's Rival: The Role of Nadezhda K. Krupskaya in the Political Struggles of the Early Soviet Period* (Washington: Georgetown University, 2002).

<sup>308</sup> Martha Bernays (1861-1951) se casó con Freud en 1886. Minna (1865-1941), su hermana menor, fue a vivir con ellos en 1890. El supuesto *ménage à trois* entre ellos fue comentado hasta por el propio Jung: Peter Gay, *Freud. A Life for Our Time* (Nueva York: Anchor Books, 1989), 752.

I'll work. Your brother paints - I'll hold his ladders.<sup>309</sup>  
You can have my poems. The one about this year –  
change it round - it'll do for Ireland. What happened  
to my lift with Casement? Willie, GET ME OUT OF HERE!' (45)

Aquí, la búsqueda desesperada de la posibilidad de relacionarse con algún tipo de sistema dentro del desconcierto cultural e ideológico propio del Modernismo, empuja a Palafox a identificarse con Yeats y su búsqueda de un sistema universal de creencias.<sup>310</sup> Irónicamente, pues, la figura desarraigada de Palafox anhela una imposibilidad, es decir, una revolución que tenga estabilidad. Asimismo, cabe la posibilidad de interpretar que las referencias a los poemas realizadas por Palafox puedan entenderse como los acontecimientos históricos, culturales y personales que inciden sobre su vida, lo que queda subrayado por la alusión a la forma en que el año “Nineteen Hundred and Nineteen”, expresado en cifras (1919), constituye una especie de palíndromo que confirma cómo cualquier escenario de revolución siempre generará desconcierto, complejidad, confusión e insatisfacción. En términos históricos no hay constancia de que Palafox escribiera poesía. Dicho así, y dada la tendencia hacia la grandilocuencia del general mexicano, pudiera interpretarse como poemas sus discursos político-retóricos desde la perspectiva del propio general.

Por otra parte, en términos paradigmáticos, pues, ese estado de cosas, de igual modo, constituye la ansiedad producto de la insatisfacción y el desconcierto que llega a caracterizar a la esencialidad del Modernismo. Dicho así, el político-esteta mexicano tiene su equivalente en Irlanda en la figura de Roger Casement,<sup>311</sup> también homosexual, y, por tanto, comparte la característica de marginado en más de un sentido de Palafox. Asimismo, si se entiende que todas las figuras, tanto políticas como legendarias, asociadas con Irlanda podrían interpretarse como facetas de la figura de Palafox, y

---

<sup>309</sup> “Your brother”: Jack Butler Yeats (1871-1957), hermano del citado escritor, era un estimado pintor, siendo uno de sus principales asuntos el paisaje de Irlanda.

<sup>310</sup> Yeats escribió un poema que también se titula “Nineteen Hundred and Nineteen”, que se encuentra en su obra *The Tower* (1928) en el que habla sobre la violencia de la guerra anglo-irlandesa.

<sup>311</sup> Roger Casement (1864-1916): Diplomático partidario del nacionalismo irlandés. En el transcurso de la Primera Guerra Mundial fue acusado de traición. Durante el juicio se dieron a conocer extractos de sus *Black Diaries*, que contenía narraciones de sus relaciones homosexuales. Hubo peticiones de clemencia por parte de George Bernard Shaw, Arthur Conan Doyle y el propio William Yeats, entre otros, que fueron desatendidas. Fue ahorcado en la prisión de Pentonville, Londres. Yeats le dedicó dos poemas: “Roger Casement” y “The Ghost of Roger Casement”. La novela histórica *El sueño del celta* (2010) de Mario Vargas Llosa recrea la vida de Casement y toma su título de un poema épico que éste escribió, “The Dream of the Celt” (1898), en el que señalaba a Inglaterra como la principal responsable del mal gobierno histórico en Irlanda, y todo ello mientras servía con lealtad a la corona británica. Esta doble vida era similar a la que también llevaba por su condición de homosexual: Angus Mitchell, *Casement* (Londres: Haus Publishing Limited, 2003), 39 y 134-135.

teniendo en cuenta que el poema se basa en una amplia gama de estos personajes, no sería muy descabellado en el caso de una composición tan burlesca incluir a un personaje histórico cuyo protagonismo puede considerarse presencial y latente, aunque no se haga una referencia directa a él. En ese sentido se trataría de la presencia subyacente de la figura política de Liam Lynch,<sup>312</sup> cuyo ostracismo en el escenario político irlandés equivale a la marginación política total de Palafox en México. Sin ánimo de minusvalorar cualquier discurso analítico acerca de la historia irlandesa, sí cabría afirmar, en cuanto al comentario de esta composición se refiere, que el re-emergir de Lynch más adelante en la historia política de Irlanda (es decir, después de los acontecimientos que culminan en la independencia de la República mediante el Tratado anglo-irlandés de 1921) como líder del IRA constituye una especie de pataleo, mientras que, de modo paralelo, todo el contenido narrado en el poema, como si de una venganza amarga paranoica se tratara, equivaldría al pataleo discursivo de Palafox.

Lo que llega a adquirir cierta relevancia e, incluso, desde una perspectiva metahistórica y metacultural, podría considerarse el eje alrededor del cual gira todo el poema como si de un vórtice se tratara, es la frase en mayúsculas “Get me out of here”, que alude a uno de los concursos de tele-realidad de la televisión inglesa.<sup>313</sup> Desde el enfoque postmodernista, denominar al año 1919 como convulso se entendería en términos metonímicamente representativos ya que cualquier año en la Historia podría ser caracterizado así. Aprovechando las palabras del personaje shakespeariano de Theseus, es como si cada año, convulso por naturaleza, constituyera una “local habitation” de la Historia.<sup>314</sup> De manera que no supone un *faux pas* el hecho de que aluda a un fenómeno cultural que acontece más allá de 1919. Metahistóricamente hablando, es como si el poema narrara lo absurdamente inabarcable que resulta ser el fenómeno de la Historia, un fenómeno del cual resulta imposible librarse y, por tanto,

---

<sup>312</sup> Liam Lynch (1893-1923), político y general (igual que Palafox) quien encabezó militarmente las fuerzas antitratado dentro de la Guerra Civil de Irlanda, llegando a ser el líder del IRA entre 1922 y 1923, año en el que fue asesinado.

<sup>313</sup> Dentro del auge que vivió este tipo de espacio televisivo a finales de los años 90 y principios de los 2000, en el año 2002 se lanzó el primer programa de *I'm a Celebrity... Get me Out of Here!*, en el que un grupo de personas (supuestamente) conocidas tratan de sobrevivir en una selva durante varias semanas con el objeto de que el ganador sea coronado como rey de la selva. Todo ello teniendo presente que la voz de Palafox en el poema se queja por la situación incómoda en la que se encuentra derivada de su pérdida de protagonismo político.

<sup>314</sup> Comentando la capacidad imaginativa, Shakespeare le hace decir a Theseus, al comienzo del último acto, que la pluma de un poeta es capaz de darle a la nada una “local habitation and a name”: William Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, en *The Complete Works*, eds., Stanley Wells y Gary Taylor (Oxford: Oxford U. P., 1998), 329.

cada persona experimenta la angustia propia de la existencia misma y cada cual vive como la figura de un Houdini como el de la composición de Hughes ya comentada.

Dentro de una realidad postmoderna se podría afirmar que la clase de composición repleta de numerosas alusiones multidireccionales, como es este poema de Duhig, sólo pudiera analizarse a través del instrumento de consulta por excelencia de estos tiempos, el internet, ya que cualquier aproximación a este texto parece equivalerse a emprender la tarea, también propia de la era postmoderna, de resolver un enigma similar al del cubo mágico de Rubik.

El discurso que se plantea en estas composiciones es que el pasado y el presente son interactivos y coexistentes. Desde la perspectiva de la cultura postmoderna, asignan un papel historicista al propio arte poético.

### 3.4. Écfrasis

El mundo de la imagen tiene un alto grado de relevancia dentro del contexto postmoderno, un hecho que la poesía no ha pasado por alto y que se presenta, sobre todo, al escoger una obra de arte visual como motivo para la creación poética.

#### 3.4.1. Aproximación al fenómeno de la Historia

Pese a que el motivo que origina el poema es una obra de arte, en algunas de las composiciones el objeto de reflexión es más general, llegando a alcanzar a la misma Historia en sí.

Al igual que la poesía como discurso puede entenderse en función de su capacidad reveladora, “Marc Chagall, Over the Town” de Tom Paulin pone de relieve su capacidad denunciadora.<sup>315</sup> Se toma como base dicho cuadro del artista de origen ruso en el que se puede ver a él y a su mujer, Bella Rosenfeld, volando abrazados sobre la ciudad de Vitebsk.<sup>316</sup> El estallido de la Primera Guerra Mundial los retuvo allí durante un año. No es cierto, como se dice en los primeros versos, que el matrimonio aparezca en el cuadro volando porque han roto con la realidad terrenal que les rodeaba y que han sabido sobrevolar, como se indica en el poema, “above war revolutions pogroms” (Paulin 1999, 19) puesto que la obra está fechada en 1917-18, aunque sí es correcto que las creencias judías de Chagall le afectaron pero sobre todo fue más tarde,

---

<sup>315</sup> Una reproducción de la obra se encuentra en: Apéndice B, B.2.

<sup>316</sup> La ciudad que lo vio nacer en la actual Bielorrusia y a la que acudió para buscarla y casarse con ella en 1915: Ingo F. Walther y Rainer Metzger, *Chagall* (Colonia: Taschen, 2000), 12.

en la Segunda Guerra Mundial.<sup>317</sup> Se trata de un cuadro que pertenece a una serie de obras que el artista hizo para celebrar el amor con Bella, no en vano, el hecho de que aparezcan ajenos a la gravedad, como ocurre en algunas otras obras de este periodo como *The Birthday* (1915) o *The Promenade* (1917), es bastante romántico e indica los sentimientos que los unían. A continuación, la voz poética llama la atención sobre el hecho de que en el cuadro hay un detalle al que se le da habitualmente poca importancia, y es la presencia en la calle de un hombre haciendo sus necesidades junto a una valla, un detalle que, como hace saber el poema, muchas láminas que reproducen el cuadro ni siquiera contemplan. Este hecho de omitir detalles hace que se dé paso a denunciar escritos antisemíticos de T. S. Eliot que, según se dice, han sido olvidados o perdonados.<sup>318</sup>

De esta forma el fenómeno de la Historia queda relacionado con lo censurado. Dicho así, la totalidad histórica la cual el arte poético permite, al menos, intuir también requiere ser entendida en cuanto a lo no contado discursivamente. Aunque, desde otra perspectiva, en este caso de nuevo es el asombro ante la inmensidad de lo histórico lo que vuelve a quedarse registrado mediante esta clase de composición que pretende ofrecer una aproximación al fenómeno de la Historia. El factor del humor irónicamente amargo que se pone de relieve en ciertos momentos de la composición constituye el elemento discursivo que permite calibrar la envergadura negativa del fenómeno de la censura y de lo censurado y lo risible que resulta, en términos metadiscursivos, señalar la existencia, al menos teóricamente hablando, de una totalidad, la identidad de la cual también necesita definirse en términos de lo que no ha sido incluido en dicha totalidad. Dicho así, el poema logra transmitir los efectos de una metaironía y, por tanto, la composición contribuye a lo que se ha ido denominando en este estudio el discurso postmoderno. Por lo tanto, cabe volver a subrayar la manera en que el discurso poético constituye una característica básica del discurso postmoderno.

La composición “Gretta Bowen’s Emendations” de Michael Longley pertenece a su poemario *The Ghost Orchid* (1990-94). Se trata de un breve poema de sólo seis versos en el que se hace un comentario sobre la obra de la pintora irlandesa Gretta

---

<sup>317</sup> Jacob Baal-Teshuva, *Marc Chagall* (Colonia: Taschen, 2008), 159.

<sup>318</sup> La acusación del antisemitismo de T. S. Eliot se recoge en el estudio de Anthony Julius, *T. S. Eliot, Anti-Semitism, and Literary Form* (1996). Su defensa se encuentra en los libros de Craig Raine: *In Defence of T. S. Eliot* (2001) y *T. S. Eliot* (2006).

Bowen (1880-1981).<sup>319</sup> En efecto, como se indica aquí, se trata de una artista autodidacta que comenzó su labor a una edad ya avanzada y que, por otro lado, muestra en sus obras momentos concretos de la memoria colectiva de la comunidad en la que ella vivía,<sup>320</sup> y el poema dice así:

Eighty when she first created pictures, Gretta Bowen  
Postponed the finishing touches, and then in her nineties  
Emended her world by painting on the glass that covered  
Children's games, fairgrounds, swans on a pond, interiors  
Not brush-strokes to erase her studious reflection  
But additional leaves and feathers falling on to ice. (Longley 1998, 106)

En términos metaliterarios, lo que se deriva de una aproximación a este breve poema lírico es que la propia Historia resulta ser un arte. Incluso, el lirismo de esta pieza señala cómo dicho estado de cosas resulte reconfortante ya que la vida misma queda retratada en función de un proceso de supervivencia no entendido en términos negativos, pesimistas o alarmantes, sino en términos de la recepción de cada momento de la vida como una bella oportunidad. Asimismo, la poesía como forma artística vuelve a destacarse como un vehículo capaz de transmitir la esencia misma de la Historia en función de una especie de naturalismo real, como si ejemplificara el fenómeno de lo real según Lacan.

El poema “Three Brueghel Paintings” de Clive Wilmer lo encontramos en su obra *Of Earthly Paradise* (1992) y está dividido en tres secciones, de siete versos cada una de ellas y en cada una comenta un cuadro de Pieter Brueghel el Viejo.

La primera de estas secciones está dedicada a la obra *La matanza de los inocentes* (1565),<sup>321</sup> en la que refleja el conocido pasaje bíblico:

This is the world (the painter says)  
Reduced by ice and snow, bone-bare.  
Then ride in mercenaries.  
Armed to the teeth, they introduce  
Fear, panic and despair.  
They'd trace a king. How can they know  
He is not here? (Wilmer 1995, 67)

Solo que situado en un paisaje nevado más propio de los Países Bajos que del lugar en el que en realidad ocurrió.<sup>322</sup> Al considerar esta primera composición desde la

---

<sup>319</sup> Más información sobre esta artista en: <http://www.culturenorthernireland.org/article/589/gretta-bowen> (visitada el 27 de junio de 2015), y en <http://www.newulsterbiography.co.uk/index.php/home/viewPerson/126> (visitada el 27 de junio de 2015).

<sup>320</sup> Una muestra de su producción se encuentra en: <http://www.bbc.co.uk/arts/yourpaintings/artists/gretta-bowen> (visitada el 27 de junio de 2015).

<sup>321</sup> Apéndice B, B.3.

perspectiva del discurso postmoderno, se descubre cómo queda sintetizada interactivamente la estética propia del arte pictórico, que ofrece una visión selectiva de los acontecimientos que rodean a la matanza de los inocentes y mediante el énfasis en destellos de detalle, por un lado. Por otro lado, el arte literario tiende a explorar el efecto de la totalidad ambiental de la escena representada pictóricamente mediante su modo de enriquecer el detallismo naturalista por medio de un entramado de referencias propias de lo psicológico, no sin perder el vínculo entre lo psicológico y lo enigmático. El primer pareado da acceso al fenómeno de la vulnerabilidad de los bebés que protagonizan la historia bíblica. El modo en que las referencias léxicas del quinto verso constituyen el punto culminante de un proceso permite apreciar cómo la poesía presenta el efecto directo de la violencia a bocajarro, desatando así lingüísticamente un detalle local pictórico. Los últimos dos versos permiten acceder al equivalente de la visión panorámica de destrucción que queda representada en el cuadro ya que lingüísticamente reproduce el fenómeno de la síntesis de la dispersión y la totalidad. En dicha síntesis se señala cómo el discurso histórico también tiene cabida en el poema ya que lo que atraviesa todos los tiempos, es decir, la Historia, es la esencia filosófica del milagro de la salvación del Niño Jesús, en cuanto a esta historia bíblica se refiere. De algún modo, se representa la paradoja de cómo la inocencia del bebé, por tratarse de la figura del Hijo de Dios, no es inocencia en términos humanos ya que es una inocencia al mismo tiempo que percibe cómo los malvados (los que llevan a cabo el encomendado de Herodes) no van a ser capaces de encontrar la inocencia nunca, es decir, la inocencia como fenómeno enigmático nunca puede ser truncada. El discurso literario, pues, resalta la dimensión psicológica del lenguaje para así hacer representable un fenómeno enigmático lo cual tiene su equivalente pictóricamente hablando en lo panorámico. En este sentido el discurso histórico se concibe en términos de procesos que atraviesan todos los tiempos.

Si se establece un paralelismo entre lo que no queda plasmado dentro del marco del cuadro del primer poema y la presencia enigmática de lo milagroso y lo inexplicable a través de los siglos, lo mismo puede decirse del segundo poema que forma parte de esta secuencia. En este caso el cuadro al que se alude es *La conversión de San Pablo*

---

<sup>322</sup> Este hecho se debe a que, entendiéndolo en el contexto histórico-social en el que lo pintó el autor, se trata de reflejar la brutalidad de las campañas que se hicieron en dicha zona de Europa contra el Calvinismo y otras tendencias religiosas consideradas como herejías, incluso se ha llegado a apuntar que el hombre con barba que aparece en un primer plano es el duque de Alba, a quien Felipe II le encargó ocupar dichos países: Edgardo Rodríguez Juliá, *Mapa de una pasión literaria* (San Juan: Universidad de Puerto Rico, 2003), 5.

(1567),<sup>323</sup> que representa ese conocido momento bíblico con la peculiaridad de nuevo de que tanto el santo como sus seguidores tienen ropas y armas del siglo XVI, con el objeto de darle relevancia al asunto de la persecución religiosa en relación a los acontecimientos que se estaban viviendo en la Europa de la época:

Where earth encounters heaven, cloud  
Frays on the trees that spike the air.  
Ranks crumble to a crowd  
Of stragglers. Some, bemused and dazed  
By light's intrusion, stare  
At one the light has felled, who sees  
What is not there. (67)

Al igual que San Pablo trasciende la cotidianidad y lo inmediato mediante el acceso a lo milagroso que queda activado por medio de su ceguera, la leyenda vinculada a dicha historia trasciende lo meramente histórico en términos discursivos. Lo narrado contrastivamente en los tres primeros versos de esta composición, por un lado, y los tres que los siguen, por otro, constituye la diferenciación entre distintas clases de pinceladas en el cuadro, ecfraísticamente hablando: pinceladas tensadas y geoméricamente lineales, por un lado, y pinceladas amorfas e imprecisas, por otro lado. En el plano psicológico, propio del arte literario, dicho paralelismo queda representado por el contraste entre lo premonitorio y lo expectante, por una parte, y el fenómeno de la consternación, por la otra. Asimismo, la definición de una figura destacada como presencia en cuanto a técnica pictórica se refiere tiene su paralelismo en el plano psicológico-literario mediante la representación del fenómeno estroboscópico de la interacción de lo visto y lo no visto, entendiendo que cada mitad de dicha ecuación goza del mismo valor. Desde la perspectiva del discurso postmoderno lo que se explora, pues, es la capacidad que encierra lo enigmático de iluminar a la cultura humana en términos panhistóricos, y en ese sentido se construyen las dos primeras composiciones desde esta base fenomenológica.

La tercera y última sección comenta el cuadro *Cazadores en la nieve* (1565),<sup>324</sup> cuyo asunto central parte del paisaje,<sup>325</sup> pero tras él hay mucho más que una labor descriptiva:

No myth informs this wintry view  
Enhanced by no nostalgic care

---

<sup>323</sup> Apéndice B, B.4.

<sup>324</sup> Apéndice B, B.5.

<sup>325</sup> Se puede ampliar información sobre dicha materia en: Walter S. Gibson, *'Mirror of the Earth': The World Landscape in Sixteenth-Century Fleming Painting* (Princeton: Princeton University Press, 1989).

For skies of southern blue.  
Skaters delight in circumstance  
Three hunters come to share,  
Who slant against winds charged with snow  
From who knows where. (68)

Desde la perspectiva postmoderna la conclusión última a la que se llega resulta aún más ontológica si cabe que lo expuesto en las dos composiciones anteriores ya que gira alrededor de cómo dejar registrada la interacción de lo aparentemente explicable o inexplicable, es decir, el poema se interroga acerca de qué sentido incluso lo explicable goza de la naturaleza de lo inexplicable. En este sentido se recuerda aquí la filosofía del lenguaje de Heidegger. Siguiendo el tono enigmático de las dos composiciones anteriores, y como si de un ejercicio práctico acerca de en qué consiste lo enigmático se tratara, la composición desde la perspectiva pictórica se interroga sobre hasta qué punto una estética y unos recursos técnicos pueden generar escenas visuales del verano en un escenario en el que lo invernal domina plásticamente. De igual modo, en términos literarios, el poema mismo queda intrigado acerca de hasta qué punto, alusivamente hablando, el poema de T. S. Eliot titulado “Journey of the Magi” (1927) actúe como trasfondo palimpséstico de este poema en sí. Desde la perspectiva del discurso postmoderno se supone que este mismo enigma emanará que la lectura de esta composición de Wilmer desde ahora en tiempos venideros a lo largo de toda la Historia.

“After Rembrandt: *Saul and David*” de Jeremy Hooker toma como referencia dicho cuadro,<sup>326</sup> que, a su vez, refleja un pasaje bíblico que ha sido fuente de inspiración tanto en el arte como en la literatura:

The beautiful young man plays,  
absorbed in the music he is making.

And the king listens---  
there is only a curtain between them,  
he could reach out,  
touch David on the shoulder,  
speak his love.

Saul hears, and his face  
is haggard, stricken.  
The music is close---  
he could reach out,  
he could touch the strings---  
but he hears it where he sits,  
deep inside himself,

---

<sup>326</sup> Apéndice B, B.6.

music he was once part of,  
that sounds now  
eternally distant,  
beyond the ramparts of paradise. (Hooker 1997, 39)

En el plano del discurso de la postmodernidad es como si este poema volviera a facilitarnos la posibilidad, aunque fugaz y momentánea, de concebir la Historia en términos universales y casi espirituales, es decir, la posibilidad de tener el privilegio de suspendernos en un éter existencial que se caracteriza por sensaciones emotivas asociadas con el amor ideal, con el fenómeno de la creatividad que atraviesa lo que trasciende cualquier parámetro temporal y, por último, la opción de experimentar la existencia en términos del fenómeno de una presencia a diferencia de una existencia. Por tanto, en términos metahistóricos, es como si el poema facilitara la oportunidad de experimentar, de nuevo fenomenológicamente, en qué consiste optar fuera del proceso histórico como tal.

En términos metadiscursivos, por tanto metahistóricos, “After Rembrandt: *The Anatomical Lesson*” de Jeremy Hooker, basado en dicha obra de arte,<sup>327</sup> permite acceso a un discurso que el cual sólo existe virtualmente al igual que se postula mediante este poema la posibilidad de concebir el alma en un estado de suspensión: “[T]he mystery / has left this dead flesh” (Hooker 1997, 40). La misteriosa interacción de vida y muerte y cómo el discurrir acerca de estos temas filosóficos y la propia supuesta existencia de un fenómeno como el alma termina constituyendo, de algún modo inexplicable, un fenómeno histórico real entendido a partir del pensamiento de Lacan como un fenómeno palpable. Asimismo, desde la perspectiva de la poesía postmoderna, lo que se genera aquí es la posibilidad fascinante de que dicho fenómeno real pudiera de verdad expresarse.

“Edvard Munch: *The Sick Child*” de Jeremy Hooker pone en contacto al lector con una obra de claro carácter autobiográfico que persiguió a Munch en repetidas ocasiones durante su vida,<sup>328</sup> de hecho se han registrado no menos de seis versiones de esta obra realizadas en un periodo de unos 40 años y utilizando diferentes modelos,<sup>329</sup> y dice así:

North is a dark green sea  
which the boy shaking on the bed  
was born to.

---

<sup>327</sup> Apéndice B, B.7.

<sup>328</sup> Apéndice B, B.8.

<sup>329</sup> Michelle Facos, *An Introduction to Nineteenth-Century Art* (Abingdon: Routledge, 2011), 361.

He is wrack  
opening and shutting in the tide;  
a ribbed shell dragged down  
which waves knock  
and the brine swills;

a mariner who will not drown.

Angels  
attend him into the cold:

a woman the sea has broken on  
bowing her down;  
a girl with red hair, face  
fragile as a moon  
that floats out on the dark. (Hooker 1997, 55)

Ya que en esta composición efrástica la superficie material del cuadro en cuestión, en términos de las pinceladas empleadas y el grado de pastosidad de la propia pintura en distintos momentos, queda metaforizada mediante referencias al mar en sus distintos estados, se puede concebir esta composición como un intento creativo de plasmar el propio estado emocional en tiempo real de los protagonistas de la obra. De este modo, una vez más, la poesía demuestra su capacidad de hacer Historia literalmente, es decir, en términos de su capacidad de reproducir lo que acontece en tiempo real. Desde una perspectiva metaliteraria, el poema parece aspirar a entrar en la propia historia de la literatura como una contribución al enriquecimiento de la capacidad de cualquier generación posterior a realizar consideraciones acerca del propio concepto de la Historia. Se entiende que dichas generaciones, entre las cuales se incluyen la nuestra en estos momentos de la lectura del poema, se sienten partícipes de la Historia por causa de la capacidad de que les dota una composición como ésta de una concienciación de en qué consiste la experiencia del tiempo real.

“Leonardo draws Bernardo Bandini” de Pauline Stainer es un breve poema en el que se encuentra la descripción que hace el propio Leonardo da Vinci junto a un dibujo suyo de Bernardo Bandini ahorcado,<sup>330</sup> y dice así:

You noted the costume  
as if compiling an inventory:  
tan-coloured cap,

---

<sup>330</sup> Apéndice B, B.9. Bernardo Bandini (1421-1479) fue ejecutado por el asesinato de Giuliano de Medici, pero el comentario al dibujo que hizo Leonardo da Vinci al respecto se centra en la ropa y los colores de la misma del ajusticiado: Bruno Nardini, *Leonardo*, tra. Catherine Frost (Milán: Giunti, 1999), 30-31.

doublet of black serge,  
dark hose;  
red-stippled velvet  
at the swinging neck.

How cool a faculty,  
when you bequeathed  
no silver instruments of surgery,  
but drew  
soft against stopped heart,  
*a blue coat lined*  
*with fur of foxes' breasts.* (Stainer 1992, 36)

En términos metahistóricos pone de relieve cómo la era postmoderna tiene la capacidad de explorar cuestiones de tipo ontológico como en este caso lo que encierra el debate entre la propia Historia y el arte como concepto y práctica, por tanto la composición, de igual modo, se basa en el debate, dentro de la teoría histórica, entre lo anatómico por un lado y la tradición retratista por otro. En términos metahistóricos el poema deja constancia de la inevitabilidad del proceso de selección en la expresión discursiva de cualquier fenómeno histórico lo cual puede, en términos potencialmente teóricos al menos, dejar al arte sin su dimensión ética. En este caso concreto las notas hechas por el propio Leonardo en cuanto al dibujo de Bernardo Bandini ponen énfasis en factores de color, volumen, textura (en caso de convertirse en obra pictórica plena) en vez de la delineación anatómica de su figura, la cual sería el equivalente de la propia identidad histórica de este hombre como persona real.

Por tanto, esta composición postmodernista genera una serie de reacciones en el plano teórico-cultural acerca de cómo el fenómeno histórico siempre constará esencialmente de la interacción nunca resolutive entre los acontecimientos y la interpretación de los mismos.

El apoyo de la inspiración poética en una obra pictórica puede llevar a un tipo de reflexión general sobre la Historia que buscará un acercamiento a qué supone experimentarla como fenómeno.

#### 3.4.2. El ser humano y el artista

De la misma forma que se hizo con anterioridad, ahora en relación a las écfrasis también se puede seguir una reflexión sobre el mundo de un artista y su obra.

En los versos que componen “Vincent” de Jeremy Hooker se hace un recorrido por la vida y obra del pintor holandés, desde sus comienzos en el norte de Europa con

sus obras de paisajes más oscuros que reflejan las tareas de las gentes del campo, pasando por su etapa más luminosa cuando conoce el sol mediterráneo en Arlés, continuando con su relación con Gauguin -del que se alude a su cuadro *Le Peintre de Tournesols* (1888), conocido en España como *Van Gogh pintando girasoles*- para, al final, acabar haciendo referencia a la locura y a los últimos cuadros de pincelada larga que anticipó el Expresionismo,<sup>331</sup> de hecho la referencia a los gritos está apuntado de manera directa a la conocida obra de Munch. En todo este recorrido, aunque no se mencionan, se pueden intuir distintas obras suyas como *El sembrador* (1881), *Los comedores de patatas* (1885), *La noche estrellada* (1889) y *Los girasoles* (1888). Teniendo en cuenta que la composición se inserta en la tradición de la écfrasis, se establece una simultaneidad entre la evolución de la propia vida de Van Gogh como ser humano, por un lado, y su producción artística, por otro, ya que, como manifestación de su inquietud espiritual-artística y su inestabilidad en términos psicológicos siempre se encuentra en una “foreign land”,<sup>332</sup> como se señala en el último verso. Es algo que se pone de manifiesto a lo largo de toda la composición. Sirva como ejemplo los versos:

The sun roars in the harvest field.  
He holds the yellow note,  
the black cypress is a vortex  
and the heavens rain down fire. (Hooker 1997, 41)

Los estados de ánimo y las cambiantes perspectivas del pintor, tanto en términos mentales como en términos de dibujante, coinciden con descripciones del uso variado del color y el uso retórico que el poema hace de la sinestesia. De este modo, la paranoia mental de Van Gogh como hombre se señala en “[h]e paints irises in the asylum garden, / tongues wagging, the silence / loud with shouts and screams” (42) que hacen referencia a los chismorreos que le rodean, y tiene su equivalencia en la propia presión creativa experimentada por Van Gogh como pintor en el momento de tomar decisiones creativas acerca del uso del color y el tipo de pincelada a aplicar en cada momento. Geografía paisajística y geografía mental se simultanean de forma asombrosamente fascinante. En ese sentido, esta composición suministra un paradigma discursivo que,

---

<sup>331</sup> Véase para ello: Patrick Bridgwater, *The Expressionist Generation and Van Gogh* (Hull: Hull University, 1987); Jill Lloyd, *Vincent Van Gogh and Expressionism* (Ostfildern: Hatje Cantz, 2006).

<sup>332</sup> La idea de que una persona creativa piensa de una manera diferente a como lo hace la mayoría de las personas ha llegado a vincular enfermedades psiquiátricas, como la esquizofrenia o el trastorno bipolar, con el hecho de tener mayor capacidad imaginativa dentro de una posible producción artística. Un estudio al respecto se encuentra en: Kari Stefansson et al., “Polygenic Risk Scores for Schizophrenia and Bipolar Disorder Predict Creativity”. *Nature Neuroscience*, en doi:10.1038/nn.4040 (visitada el 8 de junio de 2015).

potencialmente, permite que se experimente la coincidencia entre el desarrollo del tiempo histórico y el proceso creativo-artístico.

“The Blue Beret” de Pauline Stainer se categoriza dentro del marco de composiciones basadas en el empleo de la écfrasis mientras que, en este caso, se caracteriza discursivamente por sus consideraciones cuasi filosóficas:

In the *Raising of the Cross*  
you painted yourself  
in a blue beret  
assisting at the crucifixion.

Is death  
so fixed a tincture  
none at the atrocity  
escape recognition?

Soft –  
even now  
in the *Descent by Torchlight*  
you help him down,

wearing neither beret  
nor doublet,  
but bodies  
interlaced

for flesh  
is the outlandish dress  
at the recurring  
deposition. (Stainer 1992, 14)

La voz poética se dirige al propio pintor cuando hace referencia a sus obras: “In the *Raising of the Cross* / you painted yourself / in a blue beret”, por un lado, “in the *Descent by Torchlight* / you help him down” (14), por otro.<sup>333</sup> Las alusiones directas a los dos cuadros específicos creados por Rembrandt contribuyen a situar la composición categóricamente dentro de una línea de composiciones relacionadas con lo biográfico, aunque, se pone de relieve el fenómeno de lo biográficamente artístico. En términos estilísticos resulta llamativo cómo el fonema rótico dental-alveolar en el adjetivo “recurring” irrumpe entre los sonidos fricativos que predominan en el último cuarteto como sugiriendo el modo en que la muerte interrumpe e irrumpe en la vida carnal de los seres humanos. Relevante en este sentido es la etimología, en función del holandés

---

<sup>333</sup> Apéndice B, B.10 y B.11, respectivamente.

medio, de la palabra “outlandish” que, de algún modo, vincula la figura del pintor holandés con el fenómeno del esfuerzo, en este caso del esfuerzo artístico el cual, irónicamente, por causa de las exigencias asociadas con la creatividad, vincula dicho esfuerzo con la extenuación, el agotamiento e incluso con la expiración. De igual modo, el término “deposition” con el cual termina esta composición hace sinónimos el asunto del descendimiento de Cristo de la cruz, el fenómeno de la muerte en sí y, para acabar, la última pincelada de un cuadro (resultando definitivo en un poema ecfástico) que deja extenuado al artista.

En términos metaliterarios, pues, el fenómeno de la Historia vuelve a quedarse vinculado, en el caso de esta composición, con cómo la poesía encierra la capacidad de recordar y, por tanto, renovar el espíritu creativo como un fenómeno histórico que atraviesa los tiempos. De este mismo modo se entiende de “The Blue Beret” también puede quedar incorporado a la categoría de poema histórico con base filosófica.

Por tanto, este tipo de composiciones, además de mostrar al artista y a su obra en relación al espíritu creativo, puede tener añadido algún rasgo que busque una trascendencia añadida.

### 3.4.3. Écfrasis con base fotográfica

La fotografía, como avance tecnológico que trata de mostrar la realidad tal cual es, ha sido objeto estudio por parte de la poesía, tanto en su faceta artística como en la documental.

El poema “Bathers, 1930” de Maura Dooley, inspirado en una fotografía de George Hoyningen-Huene (1900-1968),<sup>334</sup> dice así:

Staring so intently out to sea  
they do not hear the stealthy camera  
click like a key in a lock.

His hair is thick, sticky with salt.  
Her hair is shingled. Their skins take a dip  
in June sunlight. The air, the mood is blue.

The rest is out of focus; an ocean corrugates  
and concertinas, the wind is a held breath,  
the horizon too distant to believe in.

Their faces turned from us, they balance  
on the edge of a narrow jetty. We look at them,

---

<sup>334</sup> Apéndice B, B.12.

in black and white, from a long way off. (Dooley 1991, 61)

La referencia a “black and white” del último verso sugiere que, en términos metaliterarios, este poema constituye la síntesis de la existencia de la pareja fotografiada en 1930 y los supuestamente difuntos que hablan a través de la voz del poema. Esta síntesis confirma cómo la existencia histórica humana consiste en un fenómeno tan precario como limitado. La existencia, en términos históricos, se define en función de la indefinición y de la instantaneidad. Además de referirse a generaciones posteriores que hubieran contemplado la foto, el pronombre “we” sitúa a cualquier lector del poema, que también lee en “black and white”, a darse cuenta de cómo se halla dentro de la más absoluta indefinición, es decir, “a long way off”, ya que resulta imposible concebir el ser de la existencia humana. Una vez más queda resaltada una sensación melancólica ante el hecho desafiante de la imposibilidad de captar la esencia de lo histórico. Y, de nuevo, un poema, que en este caso gira alrededor del artefacto de una fotografía, confirma cómo al final la exploración frustrada del fenómeno de lo histórico es en lo que consiste el hecho histórico.

Por tanto, en términos metaliterarios, la experiencia generada por la lectura de este poema quiere constituir un hito en la historia personal de cualquier lector. En términos postmodernos el arte vuelve aparentemente a equivalerse a la Historia misma en términos de relevancia existencial.

“Language” de Annemarie Austin es un poema basado en una écfrasis fotográfica. Al tener en cuenta la teorización acerca de las fotografías planteada por Susan Sontag, se puede hacer extensivo al fenómeno de la poesía la idea de cómo una fotografía constituye una posesión material que va más allá de lo meramente documental. En ese sentido la capacidad de la poesía de conmover constituye su modo de materializarse entre las generaciones de lectores de cualquier composición, los equivalentes de las personas que en cada época pudieran contemplar una misma fotografía. Dicha materialidad de la memoria, propia de la poesía, consiste precisamente en la interacción de distintos fenómenos. En el caso concreto de este poema, de las palabras como rótulos que imponen interpretaciones ideológicas de lo que en realidad es el sufrimiento humano, que llega a ser etiquetado –“is labelled” (Austin 1999, 48)- de forma cruel; o las posturas, perspectivas y ángulos que quedan asociados con el arte de la escultura a partir de la descripción de los cadáveres de los jóvenes soldados alemanes de 1942 en el frente ruso; y lo semánticamente destacable en cuanto a la interacción de

pinceladas verbales domésticas e íntimas que se dejan leer entre la descripción cruda del escenario.

En términos del discurso postmoderno, pues, de algún modo la poesía en términos metaliterarios ofrece un espacio donde trasciende la posibilidad de experimentar la Historia manifiesta, en este caso, a través de la interacción de los fenómenos ya descritos; y desde una perspectiva de la teoría del discurso de la historia, si de alguna manera somos capaces de definirla consiste en la experiencia misma de esa clase de complejidad.

Al enmarcar “On a Photograph of Chekhov” de Christopher Middleton dentro de la clase de composición basada efrásticamente en la observación de una fotografía, se puede detectar cómo exuda en términos atmosféricos la melancolía prototípica que colorea la producción literaria de Chejov y que aquí queda relacionada con la lluvia que cae (verso 20), que se describe como se indica en el verso 14 y, al mismo tiempo, el peso emocional relacionado con la carga personal vinculada con el alcoholismo de su hermano mayor Nikolai que desembocó en su muerte,<sup>335</sup> y que se refleja en:

Chekhov's brother, meanwhile, props his head---  
Summer rain, phenomenally somber---  
On Chekhov's hip; from his blubber mouth  
A howl escapes, the sockets of his eyes

Are black, [...] (Middleton 1996, 55)

Y dentro de la mencionada lluvia, en el plano psicológico el paraguas parece mostrarse como un mecanismo de defensa: “The rain comes pouring down, and the umbrella, / Hulk become a dome to shelter Chekhovs, both, / Can float across a century, be put to use” (55). Asimismo, se interpreta como desempeñando la función de atalaya desde donde queda situado Chejov como gran observador de la sociedad.<sup>336</sup> En este mismo sentido la gorra de plato a que se hace referencia en los versos 2 y 25 puede entenderse,

---

<sup>335</sup> Nikolai Chejov (1858-1889), pintor y hermano de Anton, sufrió periodos de alcoholismo crónico y acabó muriendo de tuberculosis: Simon Karlinsky y Michael Henry Heim, *Anton Chekhov's Life and Thought* (Evanston: Northwestern University Press, 1997), 52. Puede interpretarse de manera metonímica ya que en un momento en que la situación familiar era delicada, Chejov enviaba a su familia todo el dinero que ganaba en Moscú desempeñando diferentes oficios: Robert Payne, *Anton Chekhov. Forty Stories* (Nueva York: Vintage, 1991), XX.

<sup>336</sup> Es uno de los aspectos sobre los que más se han insistido dentro de la producción de dicho escritor. Se puede destacar al respecto: Daniel Gilles, *Chekhov: Observer Without Illusion* (Nueva Jersey: Funk And Wagnalls, 1968); Walter Horace Bruford, *Chekhov and His Russia: A Sociological Study* (Londres: Routledge, 2002).

de igual modo, como el equivalente de otra atalaya protegida desde donde lo que se detecta tiene que ver con la fatalidad que caracteriza el destino de los seres humanos:

Yet Chekhov's massive cap, laundered a day ago---  
Intent beneath its peak his eyes are watching  
How people make their gestures through the rain,  
Set dishes on a table, turn

Vacant faces to the window, wring their hands,  
Cling, so predisposed, to their fatal fictions,  
Or stroke the living air, to make it hum  
With all they mean to talk about today. (56)

El modo en que la fatalidad atraviesa la fotografía no solamente se expresa atmosféricamente sino también en términos de una estética geométrica, la cual sitúa a la figura de Chejov a través del modo en que es observado junto a su hermano en la foto y, asimismo, mediante el ángulo de su mirada más allá de donde está ubicado el fotógrafo:

Chekhov has  
Anchored his umbrella, gone to earth.

Ivory handle of the slim umbrella shaft atilt  
To birch trunks in the background, has a curve;  
Eyesight arching clean across the image  
Divines, in the cap's white crown, a twin to it. (55)

Así queda confirmado de modo sugerente cómo los seres sociales están (estamos) enredados en una compleja red de desgracias. Otro rasgo estilístico que permite discernir dicho enredo fatalista se basa en el modo en que los versos se hacen cada vez más alusivos. El paraguas que actúa como punto de enfoque de la fotografía recuerda la identificación obsesiva de dicho objeto por parte de Byelikov.<sup>337</sup> Asimismo, el gorro podría quedar vinculado con dos de sus principales obras de teatro,<sup>338</sup> en las que la lluvia de igual modo desempeña un papel atmosférico. También la forma en que las personas hacen el gesto de torcer las manos en momentos angustiosos queda ejemplificado a través de la alusión indirecta al escurridor, de valor simbólico en la obra *On the High Road*.<sup>339</sup> A fin de cuentas, Chejov se retrata como el observador agudo y al

---

<sup>337</sup> Byelikov, el protagonista del relato de Chejov "The Man in a Case", llevaba siempre por prevención unos chanclos y un paraguas.

<sup>338</sup> Chebutikin, al principio del Acto IV de *The Three Sisters* lleva un "peaked cap" y un bastón. Y el personaje de Charlotta aparece con esa misma prenda al comienzo del segundo acto de *The Cherry Orchard*.

<sup>339</sup> Fedya, una trabajadora que aparece al principio de *On the High Road* dice: "It's cold! My clothes are wet, it's all coming in through the open door... you might put me through a wringer..." La hostilidad atmosférica está reflejada también en la observación que hace otro personaje como Nazarovna, una de las peregrinas que aparecen al comienzo de esta misma obra, quien dice: "The wind is wailing, and the rain is pouring down, pouring down". Para ambas citas: Anton Chejov, *On the High Road*, en *Plays*, tra. Julius

mismo tiempo como el detector refinado de estados anímicos.<sup>340</sup> Este último motivo se nota en el uso del epíteto “narrow-eyed”:

While the rain comes pouring down,  
Chekhov, in his white peaked hunting cap,  
And prone beside a rick of hay, surveys  
The scene behind the camera, narrow-eyed. (55)

Al igual que en el conjunto del poema, la agudeza y la nitidez, en términos estéticos, se entrecruzan con lo atmosféricamente neblinoso y menos nítido. En este sentido la conjunción “while” desempeña un papel dentro del desarrollo de la composición: “While in Berlin the rain comes pouring down / And will refresh the yellowed centenarian / Blossomer in the courtyard” (55). Una posible alusión a la zona de la calle “Unter den Linden”, “bajo los tilos” en la traducción al español,<sup>341</sup> conocida por Chejov en Berlín, hace que la referencia melancólicamente irónica a la muerte del propio Chejov en el último sintagma de la segunda estrofa “gone to earth” quede vinculada con el valor anímico que adquiere el tilo que aparece en la obra dramática *The Seagull* (1895).<sup>342</sup> Asimismo, el profundo vínculo de Chejov con actitudes filosóficamente hondas acerca de los comportamientos de las personas en la vida cotidiana tiene un paralelo con los profundos vínculos de amistad que mantenía con artistas de distinto tipo a lo largo de su vida. En este mismo sentido, esta composición, tan altamente alusiva, trae a colación mediante otra referencia a la madera del tilo, la chimenea, hecha de la madera de dicho árbol, de su casa de Yalta,<sup>343</sup> que enlaza, dándole relevancia a los

---

West (Nueva York: Charles Scribner’s Sons, 1916), <https://archive.org/details/playswest00chekuoft> (visitada el 2 de septiembre de 2015).

<sup>340</sup> Se ha recogido la afirmación de Tolstoi en la que identificaba a Chejov con un fotógrafo, muy talentoso pero sólo un fotógrafo. El eslavista Maurice Baring defendió a Chejov argumentando que poseía una cualidad que no suele aparecer en la fotografía y que no es otra que el humor: Victor Emeljanow, ed., *Anton Chekhov* (Abingdon: Routledge, 1999), 78.

<sup>341</sup> El bulevar más conocido de la actual capital alemana. Tiene su origen en el siglo XVI pero fue en el siglo siguiente Federico Guillermo I de Brandeburgo (1620-1688) quien hizo colocar tilos en dicha senda que unía el palacio con las puertas de la ciudad: <http://www.berlin.de/orte/sehenswuerdigkeiten/unter-den-linden/> (visitada el 15 de agosto de 2015).

<sup>342</sup> Forma parte destacada del decorado del segundo acto. Chejov estuvo en Berlín el 13 de octubre de 1894: Donald Rayfield, *Anton Chekhov: A Life* (Evanston: Northwestern University Press, 1998), 330. Años más tarde, en su camino a Bandenweiler, un balneario alemán en la Selva Negra, Chejov pasó por Berlín el mismo año de su muerte, en 1904: Rosamund Bartlett, *Chéjov: Escenas de una vida*, tra. Esther Gómez Parro (Madrid: Siglo XXI, 2007), 367.

<sup>343</sup> En 1898, y tras la muerte de su padre, Chejov adquiere en Yalta una propiedad que incluía unos terrenos en los que había una plantación, una viña y árboles: Bartlett, *Chéjov*, 294. Hoy es la casa-museo del escritor: <http://antonchekhovfoundation.org/en/chekhov-house-museum-in-yalta/> (visitada el 4 de agosto de 2014). Y es allí donde compuso sus dos últimas obras de teatro, que fueron *The Three Sisters* y *The Cherry Orchard*: Janet Malcolm, *Reading Chekhov, a Critical Journey* (Londres: Granta Publications, 2004), 170. El “cherry blossom” se puede asociar con *The Cherry Orchard*, donde el árbol del cerezo se relaciona con las nubes y la naturaleza efímera de la vida.

versos 3 y 23, con el cuadro de almiar pintado por su amigo muy cercano el pintor ruso Isaac Ilyich Levitan.<sup>344</sup>

En términos metapoéticos y metahistóricos se llega a la conclusión de que esta composición con base biográfica pone de relieve la capacidad de la poesía de, literalmente, revitalizar la existencia de Chejov, haciendo que adquiriera, coincidiendo con la lectura del propio poema, una viva presencia en y a lo largo de la Historia.

“The Burgomaster’s Daughter” de Pauline Stainer, composición escrita en forma de balada tradicional-popular, tiene una base efrástica ya que constituye la reconstrucción hipotética de los pensamientos y sentimientos que pronunciaría el espíritu de la muerte (la voz narradora) presente en el despacho del burgomaestre nazi de Leipzig en 1945 donde, en fotografías históricas, yacen él, su mujer y su hija (la del título) después de haberse suicidado mediante envenenamiento por cianuro justo antes de la llegada de los aliados a la ciudad.<sup>345</sup> El poema es el siguiente:

Why do they wait  
the soldiers at the door,  
she on the black-buttoned  
sofa alone?

The light falls on her lapels  
like drinkable gold,  
the fillings in her teeth  
red-gold as her hair.

Why don't they flinch  
the allies at the door?  
*O make my bed father  
for I fain would lie down.* (Stainer 1996, 63)

---

<sup>344</sup> El escritor ruso Alexander Kuprin (1870-1938) recuerda que en el estudio de Chejov en su casa de Yalta había una chimenea hecha de tilo holandés y, encima de la misma, se encontraba el cuadro *Hayricks at Dusk* (1899) del pintor Isaac Ilyich Levitan (1860-1900), con quien trabó una buena amistad: Maxim Gorki, Alexander Kuprin e I. A. Bunin, *Reminiscences of Anton Chejov*, tra. S. S. Koteliansky y Leonard Woolf (Nueva York: W. Huebsch, Inc., 1921), 40-41.

<sup>345</sup> Se trata de los suicidios colectivos que tuvieron lugar en la Alemania nazi en 1945 cuando vieron perdida la guerra. En concreto, en la ciudad de Leipzig, se tomaron unas fotos en el ayuntamiento que son las que sirven de base a este poema y que aparecieron en la revista *Life* el 14 de mayo de dicho año. El alcalde, o burgomaestre, era Alfred Freyburg, que se quitó la vida junto a su mujer y a su hija, pero las fotos en cuestión, y así lo indican también los pies de foto, son las del teniente de alcalde Ernst Kurt Lisso, su mujer Renate Stephanie y su hija Regina, siendo confundida en ocasiones una familia con la otra. Véase: Apéndice B: B.13-B.16. Sobre las fotografías tomadas en su momento por Lee Miller y Margaret Bourke-White: Carol Zemel, “Emblems of Atrocity: Holocaust Liberation Photographs”, en *Image and Remembrance: Representation and the Holocaust*, eds. Shelley Hornstein y Florence Jacobowitz (Bloomington: Indiana U. P., 2003), 213-214. Véanse algunas de las reproducciones que se tomaron entonces en el apéndice A.

Resulta significativa subrayar el valor intertextual del último pareado, ya que enlaza con la balada tradicional en inglés, correlacionada con la figura de Lord Randall,<sup>346</sup> en que un joven es envenenado por su amada.<sup>347</sup> En ese sentido dicho pareado adquiere un valor eufemístico, por tanto irónico, en esta composición puesto que el suicido de la hija del alcalde de Leipzig queda muy alejado de una temática relacionada con una tragedia de amor.

Además, se descubre que el poema está repleto de ironías que, si no fuera por la temática del nazismo y del Holocausto que refuerzan la contextualización histórica de la composición, podrían relacionarse con el humor negro en términos discursivos. En este sentido, es como si al nazismo y sus representantes les fuera negado tanto el humor negro como la tragedia. Por tanto, como indica el segundo cuarteto, la hija rubia del burgomaestre queda representada de modo grotesco mediante una fusión del leitmotiv de las leyendas hechas famosas por Wagner, como la del Rheingold y la de las Doncellas del Rin,<sup>348</sup> y aspectos del trato horrendo al que fueron sometidos los judíos, víctimas de los campos de concentración, cuyos dientes de oro fueron arrancados y almacenados y en cuyas solapas y brazaletes eran obligados a llevar la estrella de David.<sup>349</sup>

Es como si el espíritu de la muerte como voz justiciera de la Historia no cesara de castigar a los representantes del nazismo negándoles algún vínculo de ironía literaria tradicional, ya que la ironía se destaca de modo grotescamente doble en esta composición. En este sentido, a la joven aria que la foto muestra tumbada en el sofá capitoné al estilo chesterfield se le niega la posibilidad de ser violada por las tropas que ocupan la ciudad.<sup>350</sup> Asimismo, teniendo en cuenta la referencia anterior al brazaletes

---

<sup>346</sup> E. David Gregory, *The Late Victorian Folksong Revival: The Persistence of English Melody, 1878 - 1903* (Plymouth: Scarecrow Press, 2010), 416-417.

<sup>347</sup> Francis James Child, *The English and Scottish Popular Ballads*, vol. 1 (Nueva York: Dover Publications, 1965), 153.

<sup>348</sup> Sobre la controversia de la vinculación de Wagner con el nazismo: Joachim Köhler, *Richard Wagner: The Last of the Titans*, tra. Stewart Spencer (New Haven: Yale U. P., 2004), xiii-xiv; Joachim Köhler, *Wagner's Hitler: The Prophet and His Disciple*, tra. Ronald Taylor (Cambridge: Polity, 2001).

<sup>349</sup> Un testimonio directo al respecto se encuentra en: Benjamin Jacobs, *The Dentist of Auschwitz: A Memoir* (Lexington: University Press of Kentucky, 1995).

<sup>350</sup> Debido a los crímenes de guerra cometidos por el Ejército Rojo se ha asociado a éste con las violaciones de mujeres y niñas alemanas durante la ocupación del país teutón por las tropas aliadas. Dentro de la bibliografía que existe al respecto se puede consultar: Richard Overly, *Russia's War: Blood upon the Snow* (Seattle: TV Books, 1997); Antony Beevor, *Berlin: The Downfall 1945* (Londres: Penguin, 2002); Norman M. Naimark, *The Russians in Germany: A History of the Soviet Zone of Occupation, 1945-1949* (Cambridge: Belknap Press, 1995). Pero las tropas aliadas también cometieron los mismos delitos. Vuelve a haber abundante información al respecto dentro de la cual se puede destacar: Carol Harrington, *Politicization of Sexual Violence: From Abolitionism to Peacekeeping* (Londres: Ashgate, 2010), 80-81; Perry Biddiscombe, "Dangerous Liaisons: The Anti-Fraternization Movement in

con el símbolo de la estrella de David, el cual, en función del fenómeno de la camaradería en circunstancias de extrema represión se habría transformado en símbolo de resistencia de los judíos dentro de su propio colectivo, se le niega a esta joven cualquier vínculo con lo humanitario, a pesar de que en la foto aparece con un brazalete en el que se destaca el símbolo de la Cruz Roja alemana.

Al final, es como si el vínculo de lo visual y lo lingüístico en esta composición fuera a concebirse, en términos fenomenológicos, como una estética de esvástica que viola las leyes de la representación fotográfica y, así, el poema, desde la perspectiva metapoética, representa el desafío por parte de la propia Historia a los horrores monstruosos que contribuyen a su desarrollo.

De manera que, por medio de la contemplación de una fotografía, la poesía intenta trascender, dentro de sus posibilidades, la experimentación histórica.

#### 3.4.4. El retrato psicológico

Puesto que el corpus pictórico también ofrece retratos, sobre los cuales se ha llamado la atención en muchas ocasiones sobre el carácter psicológico del retratado, la poesía ha presentado aquí sus propuestas para dar su versión de algunos de ellos.

“Portrait of Henry V by an Unknown Artist” de John Greening toma como referencia un retrato que se puede contemplar en la National Portrait Gallery de Londres.<sup>351</sup> En términos efrásticos este poema termina constituyéndose como un retrato robot del rey Henry V de Inglaterra (1386-1422), retrato que se nutre de la tradición cubista en cuanto a la manera en que la voz de la composición recorre las partes constituyentes del perfil pictórico contemplado y, además, un retrato robot de tipo psicológico, ya que el fenómeno de la memoria, al igual que en un poema como “The Lists of Coventry” antes comentado, desempeña un papel fundamental en la existencia de este rey guerrero. Si es la imagen, o una serie de imágenes, las que permiten discernir la esencia de la memoria de una persona, aquí, en el plano psicológico, dichas imágenes, a veces, se transforman en sensaciones, teniendo en cuenta el ya mencionado estilo cubista. En el caso de Henry V, él:

could sense

---

the U.S. Occupation Zones of Germany and Austria, 1945–1948”. *Journal of Social History* 34, no. 3 (2001): 635. La historiadora alemana Miriam Gebhardt ha estudiado en *When The Soldiers Came* (2015) los abusos sexuales cometidos por las tropas aliadas al final de la Segunda Guerra Mundial y aporta el dato de que hubo aproximadamente un millón de violaciones de mujeres y niñas alemanas.

<sup>351</sup> Apéndice B, B.17.

the grip of a fist  
around the neck's

smug folds, or  
a paternal tweak

to that monkish crop –  
as if it had long known

the source of its pain,  
but longed to glimpse,

further back,  
the figure without a crown

drawing his  
vengeful bowstring. (Greening 1992, 51)

Componentes físicos del retrato, como es el caso del pelo a lo garçon del monarca, se transforman como si de un efecto de fundido encadenado cinematográfico se tratara. Además de su pelo, se hace referencia a su nariz, boca y ojo:

Behind the bodkin nose  
and shadowy curve

of occiput  
is a draw-weight

of thirteen years,  
of which the pursed lips

and brass basilisk  
eye are sale evidence (51)

Por otro lado, en términos efrásticos, como aportación a la larga tradición del naturalismo, el poema pone de relieve cómo la propia anatomía de la cabeza de Henry V está compuesta implícitamente de objetos y artefactos que corresponden a la esencia de sus propias vivencias. Por tanto, este biopoema como retrato se nutre inter pictóricamente de la tradición personificada en el arte de Giuseppe Arcimboldo (1527-1593) en que retratos de los perfiles de personas se componen de piezas de frutas o de objetos relacionados con las profesiones o rango social de sus protagonistas.<sup>352</sup> En el caso de Henry V, además, su nariz se materializa a través de la daga llevada por cortesanos renacentistas para asegurar su protección personal dentro de un contexto sociocultural caracterizado por intrigas maquiavélicas de palacio. Asimismo, la

---

<sup>352</sup> Ejemplos de ello se tienen en: Apéndice A, A.13 y A.14.

presencia subliminal del cañón denominado “basilisk”, propio de las campañas de asedio del Medievo,<sup>353</sup> ejemplificado en el ataque contra Harfleur del ejército inglés de Henry V, sirve como otro ejemplo de esta técnica de anamorfosis o anamorfismo dentro de la tradición pictórica ahora mencionada. Al mismo tiempo, el ojo disparador queda relacionado con el movimiento de ataque repentino de una serpiente que, al instante, suelta su veneno:

an eye which, seeing  
the French emissary

beg consideration  
for twelve thousand

women and children  
refugees,

stays blind -  
though open, as if

it were looking back-  
wards (51)

En este sentido, se muestra subrayada la personalidad despiadada de Henry V que casi queda retratado como criminal de guerra,<sup>354</sup> mientras que, intertextualmente, la referencia al veneno trae a colación el discurso de Isabel, la reina de Francia, al final de la obra histórica de Shakespeare, y que sirve para demostrar cómo el amor y las artes de la paz actúan como un bálsamo que neutraliza el veneno:

So happy be the issue, brother England,  
Of this good day and of this gracious meeting,  
As we are now glad to behold your eyes;  
Your eyes, which hitherto have borne in them  
Against the French, that met them in their bent,  
The fatal balls of murdering basilisks:  
The venom of such looks, we fairly hope,  
Have lost their quality, and that this day  
Shall change all griefs and quarrels into love. (Shakespeare 1998, 594)

Aquí tiene relevancia el uso del verbo “change” puesto que arroja luz sobre cómo la écfrasis constituye el elemento estético que activa, de modo constante y fascinante, las múltiples fusiones encadenadas de que está hecho este retrato físico-psicológico. En este

---

<sup>353</sup> Charles Edelman, *Shakespeare's Military Language: A Dictionary* (Londres: Continuum, 2004), 35.

<sup>354</sup> En la Guerra de los Cien Años, en la batalla contra la ciudad de Rouen, Henry V no dejó pasar por sus líneas a 12.000 franceses no combatientes, forzándolos a pasar terribles condiciones al quedar en tierra de nadie entre los dos ejércitos durante meses: David Eggenberger, *An Encyclopedia of Battles: Accounts of Over 1,560 Battles from 1479 B.C. to the Present* (Mineola: Dover Publication, 1985), 368.

último sentido, teniendo en cuenta la tradición afamada de los arqueros ingleses del Medievo tardío (“longbow men”),<sup>355</sup> el eje geométrico vertical del retrato de Henry V tiene su equivalencia psicológica en las tensiones político-personales que marcaron su vida. Por tanto, los puntos clave de la tirantez y presión experimentadas por el monarca, que incluyen las asociadas con su juventud disoluta en compañía de Falstaff, tienen su anclaje en los siguientes vocablos y expresiones, todos relacionados con el tiro con arco: “draw-weight”, “pursed”, “grip”, “tweak”, “further back”, “drawing his / vengeful bowstring”. Ecfrásticamente, pues, y dentro de la tradición de la poesía relacionada con la Historia, se tiene acceso al “occiput” interior y psicológico de la figura pública de Henry V.

El arte poético vuelve a iluminar y fascinar a la vez mediante la tradición del biopoema –en este sentido poniendo de relieve cómo la poesía posee la capacidad de anclar a un personaje en la realidad propia de las vivencias personales de modo naturalista, por un lado, y, por otro lado, de generar un renovado interés en, y fascinación por, una figura legendaria.

Otro retrato de monarca en cierto momento de su vida histórica forma la base ecfrástica de “Charles I on Horseback” de John Greening, título homónimo del retrato ecuestre pintado por Van Dyck entre 1637-1638 que se encuentra en la National Gallery de Londres.<sup>356</sup> Si en el biopoema anterior se destaca el tesón de Henry V que contribuye a su supervivencia tanto política como dinástica, un tesón que se asocia con sus nervios de acero (o de arco tensado en este caso), lo que se destaca en el caso de Charles I es su alto grado de vulnerabilidad que le caracteriza en función de las circunstancias históricas que vivió. Dicha vulnerabilidad queda subrayada por cómo el discurso del poema:

The King sits rigid, in chalky  
bewilderment: his favourite grey  
has just trotted calmly through a grove

---

<sup>355</sup> Resulta llamativa la referencia final a “vengeful bowstring” ya que el arco fue un elemento fundamental en el desarrollo de la batalla de Agincourt. Más información en: Anne Curry, *Agincourt 1415: The Archers' Story* (Stroud: The History Press, 2008).

<sup>356</sup> Apéndice B, B.18. La obra viene a reflejar la idea del origen divino de la monarquía, algo que en el caso de este rey le condujo a una guerra civil. Charles I lleva un medallón de una Liga Soberana (Garter Sovereign) y aparece cabalgando. Lleva un bastón de mando, armadura y, sobre ésta, un colgante dorado con la imagen de San Jorge y el dragón, siendo San Jorge no sólo el patrón del país sino también de la Order of the Garter. Además, la figura del soberano como guerrero es uno de los sellos habituales con los que se ha presentado históricamente a algunos líderes políticos. También por la inscripción en latín y el entorno del bosque, el cuadro recuerda al retrato ecuestre del emperador Carlos V en Muhlberg de Tiziano, de hecho, ambos monarcas encabezan sus ejércitos en defensa de la fe. Para un análisis específico de esta obra: Roy Strong, *Van Dyck: Charles I on Horseback* (Londres: Allen Lane, 1972).

and into a green morass, been swallowed,  
and left him astride a nightmare  
whose outline still glares at him, carved white  
on that imaginary hillside opposite. (Greening 1992, 58)

Un discurso que casi linda con lo satírico. Sin embargo, es el carácter sentimental del discurso el que termina imponiéndose:

The King tries to laugh - this monster  
should be before a plough; or hauling some load  
home from harvest; at any rate, securely anchored  
against such poundings out of the earth  
as have today snatched his best horse from under him -  
till a sanguine half-smile rising near the oak  
assures him that this is a very tranquil bay. (58)

En esta tercera estrofa es la obvia incomodidad que experimenta el monarca, quien corre el peligro de hacer el ridículo, la que trasciende y de ahí viene la referencia a su media sonrisa de resignación, mientras que el juego de palabras con el cual cierra la estrofa en boca del caballero del rey, que también protagoniza el cuadro, pone de relieve la ironía, propia del humor negro, transmitida por el narrador implícito de esta pieza. En este sentido la referencia al sintagma “a very tranquil bay” subraya que el modo desafortunado de expresarse del caballero hace que dicho sintagma no sólo se refiera a la clase de caballo en que está montado el rey sino también constituye una referencia a la premonición de la muerte. Otra premonición de este tipo se advierte en la primera estrofa, citada arriba, donde la cara tremendamente blanca del monarca, según la paleta de colores del cuadro, le asocia con la condición de una persona moribunda. Lo que contribuye a esta áurea de fatalismo que rodea a la figura del monarca destinado a ser ejecutado es la técnica de fundido encadenado, mencionada ya con arreglo a la composición anterior, que, en este caso, adquiere tintes más imprecisos. Esta misma imprecisión vuelve a poner de relieve la indefinición misteriosa que asocia a la figura del monarca no sólo con los acontecimientos históricos sino también con los procesos misteriosos vinculados con el destino, algo que ya se destaca en el análisis de los poemas pertenecientes a la categoría de historia y el destino. Por lo tanto, su tez blanca le asocia con la blancura de la roca caliza de la que está hecho el caballo blanco de Uffington, figura mitológica vinculada con la trayectoria del sol y el fenómeno del propio destino.<sup>357</sup> Asimismo el emerger difuso de la figura del rey a caballo queda

---

<sup>357</sup> Brian Haughton, *Hidden History: Lost Civilizations, Secret Knowledge, and Ancient Mysteries* (Franklin Lakes: The Career Press, 2007), 230.

asociado con cómo metafóricamente este ser humano y este animal quedan vinculados a rituales y formas de sepultura que se remontan al Neolítico y a épocas anteriores:

The dark equerry, the smiling equerry,  
so quick to come to His Majesty's rescue,  
has offered him now a fresh and hugely  
muscular mount - more like a boulder  
weathered to an approximate horse shape,  
its miniature head protruding trimly  
from a landscape of burial chambers. (58)

Asimismo la precariedad y la inseguridad que acompañan al monarca quedan acentuadas mediante la presencia, entre tranquilizadora y malévolamente amenazadora, del ya mencionado caballero, como se hace notar en el primer verso de esta estrofa. La técnica de fundidos impresionistas, que contrasta con la base cubista de la composición anterior sobre Henry V, vuelve a ponerse de relieve en la última estrofa:

The dark equerry, the crimson equerry  
on whom the King turns his back,  
pretends that he must just once more polish  
His Majesty's helmet before releasing him;  
meanwhile, has concealed a flint or a frog's bone  
in the crest, breathing into its restive  
royal feathers the ancient Horseman's Word. (58)

Aquí la impresión generada se entiende en función de hasta qué punto el monarca no tuvo ningún control sobre su trayectoria ni política ni personal. En este sentido la estrofa narra el modo en que factores que tienen que ver con la brujería, en función de pociones tanto medicinales-veterinarias como mágicas, predominan en el cuadro sobre todo en cuanto a la actuación, supuestamente protectora del caballero, no sin una base sentimental.<sup>358</sup> Por otro lado, una vez más, las buenas intenciones aparentes del ayudante del monarca quedan marcadas por la torpeza, puesta de relieve de nuevo a través del juego de palabras que caracteriza el uso del adjetivo “restive” que vuelve a asociarse con una premonición de la muerte. Además, de igual modo, si se tiene en cuenta el sintagma “the ancient Horseman’s Word” el lector se hace aún más consciente de toda una red de conexiones asociadas con la masonería que constituye una nueva

---

<sup>358</sup> En cuanto al sílex, o perdernal (“flint”), se trata del material del que estaba hecha la hoja del athame, daga ceremonial que se utilizaba en rituales de brujería durante la Edad Media: Rosemary Guiley, *The Encyclopedia of Witches, Witchcraft and Wicca* (Nueva York: Facts on File, 2008), 393. Sobre la vinculación de los huesos de la rana como uno de los componentes que formaban parte de uno de los remedios mágicos que utilizaban los caballeros: Raven Grimassi, *Old World Witchcraft: Ancient Ways for Modern Days* (San Francisco: Weiser Books, 2011), 85.

síntesis de política y brujería que vuelve a empequeñecer a la figura histórica de Charles I.<sup>359</sup>

En términos metaliterarios un poema ha vuelto a humanizar a un personaje público de la Historia, al entretejer alusiones a lo esotérico y misterioso, asociables con el fenómeno del destino, por un lado, y realidades políticas comprobables asociadas con la Historia, por otro. Desde una perspectiva ontológica propia de la cultura postmoderna la cuestión vuelve a plantearse sobre si un procedimiento narrativo basado en lo legendario termina resultando inevitable en una era que se siente capaz de interpretar todo mediante representaciones.

De la misma forma que los retratos pictóricos ofrecen un matiz psicológico, la reflexión que hace sobre ellos la poesía añade una serie de rasgos que permiten tener una visión mucho más completa sobre la obra de arte en cuestión y su contexto histórico.

#### 3.4.5. Psicobiográficas-ecfrásticas

De mayor complejidad que las composiciones del apartado anterior son las psicobiografías ecfrásticas, donde la relación de la vida del autor, su psique y su obra se mezclan para dar un retrato del mismo más completo y dificultoso.

Dada la base lírico-biográfica de “Piranesi’s Fever” de Pauline Stainer se puede vincular a aquellos poemas que acceden a la historia secreta, una especie de síntesis de lo imaginativo y lo naturalista que facilita un acceso privilegiado a la dimensión psicológica de personajes destacados de la historia cultural, en este caso el arquitecto y grabador Giovanni Battista Piranesi (1720-1778). En términos metaliterarios, como indica la referencia al sintagma “lit elision”, esta clase de composición imaginativo-histórica(-biográfica) desafía el fenómeno de lo paralíptico ya que permite acceder a una dimensión de la figura de Piranesi que en un orden de cosas lógicas no tendría cabida. De esta misma manera, esta clase de composición enriquece la propia historia literaria de modo muy imaginativo. Queda revelada una faceta de la figura artístico-creativa de Piranesi que hace que la composición en sí quede incorporada a otra historia literaria que se basa en el flujo creativo que atraviesa los siglos, ya que todo el poema recrea lingüísticamente las propias técnicas arquitectónicas enrevesadas y laberínticas de

---

<sup>359</sup> Willem de Blecourt, Ronald Hutton y Jean La Fontaine, *Witchcraft and Magic in Europe, Volume 6: The Twentieth Century* (Londres: The Athlone Press, 1999), 8.

Piranesi, que prefiguran las de M. C. Escher (1898-1972).<sup>360</sup> Imaginativamente, pues, se tiene acceso al propio contenido del delirio:

that when he clung to her  
it wasn't delirium  
but a fleeting humour of the eye -  
unspecified torture,  
death as an exact science. (Stainer 1992, 10)

Una situación que padece durante largo tiempo. De igual modo, las técnicas requeridas para que emerjan verbalmente los contenidos de esta clase de poema onírico terminan concibiéndose como otra “exact science”. En este sentido, el sufrimiento de Piranesi queda registrado como una tortura refinada ya que el esfuerzo artístico realizado por él en vida exige que incluso en su lecho de muerte haga un repaso con precisión y exactitud de sus matices. Por tanto, en términos metaliterarios, se tiene acceso a la clase de desafío artístico que esta propia composición constituye. Además, por ser una composición postmodernista queda incorporado a su desarrollo el reconocimiento de una limitación que resulta insuperable y que queda identificado por el sintagma “unspecified torture”. En este mismo sentido queda integrada al propio discurso de este poema una concesión de cómo resulta imposible reproducir con exactitud los procesos creativos arduos que habría experimentado el propio Piranesi. Por tanto, al haber producido lo paráliticamente imposible de reproducir, esta composición registra la existencia de otra dimensión parálitica a la que no se puede tener acceso. De este modo, el discurso de esta voz poética comparte la tortura refinada que habría experimentado el propio Piranesi en su carrera artística. De igual forma, esta misma clase de tortura psicológico-creativa queda vinculada al modo en que el delirio con base artística se hace visionario,<sup>361</sup> algo que sucede en los últimos momentos de su vida, cuando se encuentra a punto de fallecer:

Only after each crisis, could he speak  
of the sudden lit elision  
as she threw back the shutters  
and he felt the weight of sunlight  
on her unseen breasts. (Stainer 1992, 11)

---

<sup>360</sup> Una muestra de sus construcciones imposibles se puede ver en su página oficial: <http://www.mcescher.com/gallery/impossible-constructions/> (visitada el 17 de junio de 2015).

<sup>361</sup> Thomas de Quincey (1785-1859), tratando de explicar sus sueños cuando se encontraba afectado por el consumo de estupefacientes, los comparaba con las estructuras arquitectónicas laberínticas y sin fin de Piranesi: Thomas de Quincey, *Confessions of an English Opium-Eater* (Londres: Penguin, 2003), 78.

Donde transforma a la figura de su mujer y la vida íntima compartida con ella en otro elemento paralíptico.

Por tanto, una vez más, esta composición meta-artística permite imaginar históricamente, y al mismo tiempo historizar imaginativamente, el “yo” de Piranesi que adquiere una identidad prototípica en función de una escala histórica que trasciende lo meramente temporal.

“Watteau’s Crucifixion” de Pauline Stainer es otra composición que forma parte de una categoría que se identifican con una aproximación imaginativa a la biografía más o menos histórica de un artista, mientras que, a la vez, se proyecta a través de una aproximación lingüística que aspira a constituir el equivalente de las técnicas del arte visual del sujeto en cuestión: antes los grabados con base arquitectónica laberínticamente elaborados de Piranesi y ahora la coquetería pastoril y social de Watteau. En estos casos, pues, la écfrasis constituye una característica no monológica de la categoría. Asimismo, da la casualidad en cuanto a la composición sobre Piranesi y ésta de que lo paralíptico también juega un papel en el poema entendido como conjunto. Al igual que en el texto sobre Piranesi el elemento elíptico puede explicarse narrativamente. Se trata de una obra pictórica de Watteau que desapareció.<sup>362</sup>

Intertextualmente, y mediante un humor refinado, típico de la propia representación de la ligereza irresponsable y frívola de la nobleza representada en un gran número de cuadros de Watteau, la obra perdida (el tema de la paralipsis) se va reconstruyendo imaginativamente mediante referencias casi blasfémicas a aspectos de un cuadro en el que se representa la crucifixión de Jesucristo, que se describen mediante alusiones paradigmáticas a las obras frívolo-pastoriles de Watteau. En la segunda estrofa, por ejemplo, el mástil y las velas propias del barco que aparece en el cuadro *Peregrinación a la isla de Citera* (1717), una de sus primeras obras en la que aparece un barco en una de sus dos versiones.<sup>363</sup> La cruz y el mástil se fusionan casi como si fueran imágenes cinematográficas fundiéndose y, quizás, propio de un poema postmodernista, se entiende que esta clase de fundido contribuye a vertebrar un poema, la estética del cual celebra lo amorfo y lo sugerente. Los colores de la paleta de Watteau, los cuales de por sí quedan fusionados con los del arte pictórico de Rubens, Tintoretto y Georgione,

---

<sup>362</sup> Gita Rajan, “Oeuvres Intertwined: Walter Pater and Antoine Watteau”, en *Textual Bodies: Changing Boundaries of Literary Representation*, ed. Lori Hope Lefkowitz (Nueva York: State University of New York), 194.

<sup>363</sup> En concreto, en la que se encuentra en el Palacio de Charlottenburg (Berlín), no en la que se encuentra en el Louvre. Véase: Apéndice A, A.15.

maestros de Watteau en cuando a la paleta se refiere,<sup>364</sup> quedan vinculados a los elementos interartísticos como en el caso del amarillo, como el color de las zapatillas de satén de las damas cortesanas de sus cuadros que, como indica la referencia al verbo anacrónico “physic[ ]”, sirven para curar el mal de amores de los galanes de la corte (identificados con el pájaro “sparrowhawk[ ]”).<sup>365</sup> Asimismo, en lo que habría sido el cuadro de la crucifixión de Watteau, el color amarillo también hace referencia al aceite que habrían usado las tres Marías (“the mourning women”) que embalsamaron el cuerpo de Cristo. Dicha clase de alusiones interactivas se encuentran de igual modo en la tercera estrofa, donde se aparece el pierrot Gilles del cuadro de Watteau.<sup>366</sup> Dicho personaje no sólo queda representado como el equivalente del Cristo crucificado, sino que también adquiere la identidad de otro galán de la corte que, en este caso, anticipándose a la asignación nocturna con una dama, utiliza una cantidad excesiva de perfume. Aquí la ironía blasfémica vuelve a tener su base en la síntesis hecha del momento del eclipse que coincide con la expiración de Cristo en la cruz y, en este caso dieciochesco, lo que podría considerarse el nombre del perfume empleado. El erotismo juguetón se hace presente de modo más intensivo en la quinta estrofa:

Did you take  
straight vermilion  
for the electuary  
of wounds? (Stainer 1992, 38)

Algo que se muestra mediante las referencias necrofílicas y a la práctica del acto sexual durante el periodo de menstruación.

De nuevo el cuerpo yacente de Cristo y estas clases de refinamientos morbosos vuelven a fusionarse. En este mismo sentido, al igual que el color bermellón, típico de Watteau en el modo de representar los trajes de los aristócratas de la corte,<sup>367</sup> el color rojo queda identificado con la figura de la Magdalena, que interacciona eróticamente con la figura de Cristo en los últimos diez versos de la composición:

Do you know whether  
the pilgrimage is over

---

<sup>364</sup> La paleta de Watteau toma el color amarillo de Tintoretto y Giorgione, y el rojo escoge como referencia a Rubens, aunque en Watteau se trata de un rojo rebajado a un rosa claro: Edgcumbe Staley, *Watteau and His School* (Londres: George Bell and Sons, 1902), 78-79, <https://archive.org/details/watteauhisschool00stal> (visitada el 2 de septiembre de 2015).

<sup>365</sup> Hay que reseñar también que, dentro de este ambiente, se encuentra una novela como *The Nest of the Sparrowhawk* (1909) de la Baronesa Orczy (1865-1947).

<sup>366</sup> *Gilles* (1721) es una obra realizada por Watteau el año de su muerte. Apéndice A, A.16.

<sup>367</sup> Este color se puede contemplar de forma de manera extensiva en la producción pictórica de Watteau, siendo un ejemplo claro de ello *Mujer polaca* (1717). Apéndice A, A.17.

or why the Magdalen  
embarks in fugitive red?

Did you sanction her  
to crouch below  
the male half-nude  
and weeping

slip her hand  
between his legs? (38)

Asimismo, la descripción de cómo está situada la figura de la Magdalena debajo del Cristo crucificado alude de modo sugerente al famoso cuadro protagonizado por el aristócrata mirón que se titula *El columpio* (1767) de Jean Honoré Fragonard.<sup>368</sup>

En términos tanto metaliterarios como metahistóricos esta composición postmodernista pone de relieve la posibilidad (potencial e imaginaria) de historizar lo no existente hasta el punto de que éste pueda existir de modo insistente y sugerente al menos, al igual que las alusiones insinuantes del propio Watteau. De igual forma, en cuanto a esta composición en concreto se refiere, lo no existente, es decir, el cuadro de la crucifixión perdido, precisamente porque no existe sólo puede concebirse en función de la estética, la temática y el tono humorístico e insinuante del propio pintor. El hecho de que si de verdad hubiera existido dicho cuadro, al no poder comprobarse científicamente, hace que dicho “misterio” vuelva a ejemplificar el humor típicamente juguetón del pintor francés del siglo XVIII. En este mismo sentido, la propia ironía postmodernista que caracteriza el poema vuelve a resaltar lo que puede considerarse capas paralépticas, una especie de palimpsesto en que subyace por debajo de la frivolidad y consiste en la proyección del estado psicológico acomplejado de Watteau, que murió de tuberculosis, algo que hizo que su piel se amarillentara. Por tanto, el humor frívolo constituye un mecanismo de defensa para poder enfrentarse a diario con dicho complejo. Dicho así, se hacen sugerentes las referencias a “yellow”,

---

<sup>368</sup> Apéndice A, A.18. La tantas veces señalada relación erótica entre Jesucristo y María Magdalena se puede intuir también en dos obras de Rubens, como es el caso de *El Descendimiento de la Cruz* (1612-1614), que forma parte de un tríptico que se conserva en la Catedral de Amberes, en el que María Magdalena aparece entre los pies de Cristo: Apéndice A, A.19; o en *Cristo y María Magdalena* (1618), donde la postura y el ropaje de ambos pueden dar pie a ese tipo de interpretación: Apéndice A, A.20. El mencionado cuadro del *Descendimiento* de Rubens permite entender cómo la técnica alusiva funciona mediante procesos de transferencia multidireccionales. Por ejemplo, el rojo a que se alude en el poema, supuestamente presente en el cuadro perdido de Watteau, tendría su origen en el rojo de la túnica del discípulo amado San Juan, cuadro en el que no se identifica con la figura de la Magdalena directamente. Por otro lado, en relación con el color amarillo queda constancia en la presencia de la Magdalena en la segunda obra aquí citada.

“sparrowhawk”,<sup>369</sup> por un lado, y, por otro, al fenómeno de la crucifixión como alusiones psicobiográficas a la propia vida del pintor.

En este sentido, a efectos teóricos al menos, se podría categorizar este poema y el que versa sobre Piranesi como composiciones psicobiográficas-ecfrásticas. En términos metahistóricos, y desde la perspectiva de la postmodernidad, el discurso propio de esta clase de composición genera toda una “Historia” por sí misma, desde una perspectiva ontológica y, en ese sentido, pone en cuestión el modo tradicional de conceptualizar la Historia.

---

<sup>369</sup> En una descripción física sobre Watteau se dice de él que sus biógrafos lo retratan con ojos vacíos y sin expresión, como los de un gavilán: Richard Muther, *The History of Painting from the Fourth to the Early Nineteenth Century*, vol. 2 (Londres: G. P. Putnam’s Sons, 1907), 682, [http://www.forgottenbooks.com/readbook/The\\_History\\_of\\_Painting\\_from\\_the\\_Fourth\\_to\\_the\\_Early\\_Nineteenth\\_Century\\_v2\\_1000044004#479](http://www.forgottenbooks.com/readbook/The_History_of_Painting_from_the_Fourth_to_the_Early_Nineteenth_Century_v2_1000044004#479) (página visitada el 2 de septiembre de 2015).

#### 4. Conclusiones

Resulta posible detectar la presencia de una voz narradora en ciertos poemas basados en una temática histórica, la cual parece ocupar un espacio semiológico en paralelo con el espacio ocupado por el contenido narrado en sí. Visualmente, dicha relación se podría concebir en función de la interacción cubista de dos planos o dimensiones que se solapan. De este modo, se puede entender que la voz narradora tenga una función meta-histórica, mientras lo narrado constituiría la dimensión histórica.

Quizás la conclusión más fundamental a la que se llega es de naturaleza ontológica, ya que parece sostenible argumentar que la poesía, en función del corpus de textos estudiados, actúa culturalmente cómo un índice de que la Historia, y, por tanto, la cultura humana, sigue viva en todo momento y, de igual modo, que todo lo que acontezca dentro de ella merece, e incluso, debe ser recordado, es decir, no olvidado, algunas veces por motivos de justicia y dignidad humana, otras veces por motivos de celebración.

La poesía desempeña la función de un instrumento cultural y comunicativo que confirma que cualquier fenómeno sociocultural y, por tanto, histórico, consta de una dimensión íntima y natural que, si no fuera por la poesía, no llegaría a relucir y no quedaría constancia de ella. El hecho de que la imaginación desempeñe un papel en dicho proceso hace que, desde una perspectiva naturalista y, de nuevo, ontológica, quede subrayado que todo fenómeno, o acontecimiento protagonizado por un ser humano, de algún modo, aspira a ser recordado. Incluso, en el caso de un fenómeno que acontece en el ámbito de la naturaleza, tiene al menos a un ser humano como testigo y, por tanto, como una especie de protagonista. Por tanto, la naturalidad con que lo acontecido acontece, o habría acontecido, se luce mediante la poesía. Es más, potencialmente al menos, la poesía actúa como una crónica permanente de lo acontecido, un instrumento de gran relevancia, incluso, precisamente por caracterizarse, en el plano epistemológico, por cómo posee ese ingrediente ontológico ya mencionado, que recuerda que cualquier fenómeno (momento) resulta ser recordable en el tiempo histórico. En relación a ello se ha indicado lo siguiente: “Poetry’s commitment to concreteness and to the autonomy of the poem’s language parallels photography’s commitment to pure seeing” (Sontag 2005, 74). Es decir, es como si la poesía tuviera un lenguaje propio. Por tanto, la poesía, en vez de historiar cualquier fenómeno, acontecimiento, evento o incidente, posee la función de destacar el hecho de que dicho

fenómeno es digno de ser historiado. En este sentido, la poesía parece equivaler a una especie de historiografía ontológica.

En el caso de la vertiente biográfica, que forma la base de un gran número de las composiciones analizadas, se entiende la función de la poesía en términos de cómo los personajes alrededor de los cuales gira cada poema queden humanizados, de tal modo que el lector llega a ser consciente de cada uno de ellos como una presencia cuya huella queda registrada dentro del gran flujo de la Historia. En ese sentido, la Historia termina concibiéndose como una Historia profundamente humana. De igual modo, y de nuevo en el plano ontológico, dentro de dicha línea de pensamiento, el lector experimenta este descubrimiento como si le hiciera sentir un testigo privilegiado de la Historia.

Puesto que la poesía permite acceder a lo que, históricamente, no se hubiera podido imaginar en cuanto a cualquier fenómeno, acontecimiento o persona, si no fuera porque la poesía hiciera eso precisamente, se llega a la conclusión de que un fenómeno tan terrible como el Holocausto sí pudiera haberse concebido y, por tanto, la poesía constituye la prueba de que históricamente los seres humanos pueden imaginarse como los perpetradores de semejante crimen horrendo.

Fundamentalmente, lo que se desprende de este estudio es cómo la poesía permite que la Historia pueda concebirse como un fenómeno caracterizado por una potencialidad ilimitada. Al igual que el espacio imaginativo, y en términos ontológicos, la Historia abarca esa potencialidad en función de una totalidad inabarcable, mientras la Poesía, de modo metonímicamente representativo y, por tanto, epistemológico, proyecta una imagen fugaz de esa representatividad, la cual, en cada momento diferenciado de la inmensidad de la Historia, adquiere una nueva y renovada relevancia.

En el plano epistemológico, la elaboración imaginativa de las circunstancias de una vida, la de un individuo que ha contribuido al enriquecimiento del progreso de los miembros de una sociedad, por ejemplo, o de la humanidad en general, o de las circunstancias vinculadas a un acontecimiento que se destaca en la Historia, conlleva una especie de interacción no material con el sujeto, el incidente y su entorno. Dicho proceso no racional, y pudiéndose percibir en función de la presencia de un discurso sentimental, queda caracterizado por su punto de arranque en un discurso biográfico, lo cual activa pasos transformadores, desde una perspectiva fenomenológica, que facilitan un acceso intuitivo, por parte del lector, a sensaciones que permiten una aproximación a lo histórico como fenómeno experimentable, por decirlo de alguna forma.

En el caso de los poemas que se centran en personajes históricos, éstos no siempre quedan dotados de una concienciación de cómo se está desarrollando un proceso dentro del cual queda incorporada su contribución específica al mismo. Por contraste, aunque de modo interrelacionado, resulta ser el propio arte poético el que genera la sensación de lo histórico, o, de modo más concreto, de en qué consiste lo histórico como vivencia real.

El poema "1829" constituye un ejemplo paradigmático de cómo la clase de composición que explora a una figura histórica, o universal, lo lleva a cabo en función de que el talento, la destreza, la habilidad o la erudición que le define resulta ser, literalmente, la vocación hecha vida de ese personaje. Reveladora en ese mismo sentido es la simultaneidad entre la vida y la obra de poetas como Emily Dickinson o Sylvia Plath, en cuyos casos, dicho solapamiento genera, además, una temática literaria que gira alrededor de la crisis personal y artística en sí. Por tanto, lo histórico queda identificado con un revuelo artístico en todo momento y, de esta forma, la Historia se hace perturbadora, llegando a ser relevante en términos de cómo la perturbación puede experimentarse de forma real (teniendo en cuenta el sentido en que Jacques Lacan emplea el término 'real'). Asimismo, el hecho de experimentar esa misma perturbación con base histórica (real) por parte de generaciones sucesivas de lectores, confirma que la poesía, en términos epistemológicos, y de modo insólito, realmente (y, de igual forma, irónicamente) da acceso al fenómeno de la Historia en términos ontológicos.

Al saber que el parque temático de la realidad virtual, The Void, está a punto de inaugurarse en Utah,<sup>370</sup> no parece descabellada la idea de concebir una inmersión en un espacio poético virtual, el cual da lugar a si no una vivencia, sí a la vivencia que consiste en ser consciente de la vivencia de un momento, o de una serie de momentos históricos, es decir, que constan dentro del transcurso de la Historia.

Una conclusión tentativa a la que parece poder llegarse, a raíz de haber llevado a cabo este estudio de un corpus de poemas con base temática en la Historia, es que la poesía constituya, al menos en términos teóricos, la Historiografía de la propia Historia. En este sentido, la poesía confirma la complejidad de momentos vividos, la presencia de una concienciación, por parte de los protagonistas, de estar en una parcela de la Historia en la que su situación resulte real en términos de sus actividades inmediatas y, en algunos casos, de que éstas fueran a tener algún tipo de repercusión en el ámbito de la

---

<sup>370</sup> Su inauguración está prevista, en principio, para el verano de 2016. Página web oficial: <https://thevoid.com/#home> (visitada el 4 de mayo de 2015).

humanidad en su conjunto, es decir, en la Historia misma. En función de lo que actúe notarialmente, la poesía se define en cómo la intensidad conmemorativa resulta emanar de la acción de los que protagonizan las parcelas de tiempo histórico marcadas por las ya mencionadas actividades. La energía que emana de estas últimas es lo que conmemora la poesía, permitiéndola atravesar, de modo enriquecedor, el terreno temporal y generacional.

De igual modo, desde una perspectiva fenomenológica, se ha podido confirmar que el concepto de "destino" sí resulta ser representable, gracias a cómo la poesía da acceso a ironías discursivas que hacen posible dicho proceso de concienciación. Los mecanismos narrativo-estructurales que facilitan que lo recién mencionado acontezca pueden ejemplificarse del siguiente modo: En el caso de la revolución, mediante la representación matizada de ambientes revolucionarios en función de las cadenas de pensamiento de sus protagonistas; en el caso de los descubrimientos que marcan épocas, en función de la representación de las ilusiones, encarnadas en personajes, que caracterizan a los procesos que culminan en dichos descubrimientos; en cuanto a acciones que cambian el rumbo de la Historia, en función de la representación de fases o etapas nuevas a punto de inaugurarse no concebidas por sus protagonistas debido a las limitaciones espacio-temporales que, de modo inevitable, definen su situación y sus circunstancias personales y locales en un momento determinado.

En términos teóricos, la quinta sección de las tesis sobre filosofía de la Historia de Walter Benjamin acerca de cómo el pasado existe porque el presente, de modo reiterado, se reconoce en él,<sup>371</sup> lleva implícita otra idea basada en cómo esa capacidad de reconocimiento no puede desvincularse de lo que, inevitablemente, resulta ser una aproximación imaginativa a ese mismo pasado que, de modo igualmente inevitable, se entiende como un acto de re-elaboración. Por eso, desde una perspectiva ontológica, la poesía funciona como un mecanismo recordatorio que, culturalmente, nos recuerda que la Historia se encuentra en manos de la historiografía y de su capacidad elaboradora.

Aunque parezca un tópico o cliché, otra conclusión a que se llega a raíz de haber realizado el estudio de este corpus de composiciones poéticas, es, por un lado, cómo el pasado sí incide en el presente y, por otro lado, cómo el presente hubiera evolucionado a partir de ese mismo pasado. Sin embargo, dicho planteamiento no se contextualiza de la misma forma que en una novela de E. L. Doctorow (1931-2015), por ejemplo, es decir,

---

<sup>371</sup> Walter Benjamin, "Thesis on the Philosophy of History", *Illuminations*, ed. Hannah Arendt, tra. Harry Zohn (Nueva York: Schocken Books, 1968), 255.

en términos de una serie de parámetros narrativos dentro de los cuales una historia personal se entrecruza con una serie de acontecimientos reales (y, por tanto, históricos) notoriamente documentados por la historiografía y de dominio público. La poesía no contribuye a esa clase de escenario epistemológicamente comprobable, a pesar de ése ya mencionado factor relacionado con la ficción. Por el contrario, la poesía, de modo más ontológico, confirma cómo el pasado se caracteriza por su capacidad perenne de transformar el presente, como si, dentro de la historia cultural, y en esos mismos términos ontológicos, cada momento vivido en el presente constituyera un nexo espacio-temporal marcado por el fenómeno de la potencialidad (una potencialidad que pudiera desembocar tanto en un proceso positivo como negativo). Dicho así, cada momento se convierte en el equivalente de una encrucijada. Sólo la poesía se puede definir en función de esa capacidad de hacer que cada momento parezca trascendente (lleno de potencialidad, dicho de otro modo) y, por tanto, resulte ser verdaderamente histórico. En ese sentido, es como si cada composición estudiada, poseyera, eso sí, una base cuasi narrativa, por un lado, y cuasi biográfica, por otro, y contribuyera, en términos discursivos, a la tradición de la literatura ejemplar (e, incluso, didáctico-homilítica). No cabe duda, de igual modo, que desde dicha perspectiva, la Poesía resulta ser contextualizable dentro de la tradición cultural humanista.

Para así matizar algo más el término "encrucijada", conviene tener en cuenta que la voz del narrador virtual que actúa como testigo (notario) de los procesos mentales experimentados por los personajes históricos que protagonizan los hechos desarrollados en los poemas comentados, además de las condiciones que les dan sentido, no constituye un narrador fiable ('reliable', en inglés). Y no lo es porque, por un lado, reclama ser atendido en función de su papel de testigo, el cual le presta autoridad, por tanto; al mismo tiempo, por otro lado, dada la forma en que se presenta lo narrado-descripto acerca del personaje en cuestión y sus circunstancias, termina cargándose de ironía, de manera que lo que se destaca es cómo ese mismo personaje, al igual que cualquier ser humano en cualquier época, se encuentra a merced del destino. Eso no quiere decir, sin embargo, que el personaje no hubiera tenido éxito en la vida, ya que, en muchos casos en cuanto a los textos explorados, es así, si las fuentes sobre la historia cultural son tenidas en cuenta. En ese caso, la ya mencionada doble función de la voz narradora virtual, en vez de concebirse en términos de la interacción de sus identidades como testigo y, a la vez, observador irónico, se proyecta por medio de la interacción de sus papeles simultáneos de biógrafo, por una parte, y autobiógrafo, por otra.

De manera que todos estos rasgos de representación, capacidad imaginativa, humanización y transformación, hacen que la poesía aporte a la Historia la posibilidad de experimentar ésta de una forma que no sería posible por medio de otras alternativas. Por eso, se puede afirmar que las obras artísticas poéticas, dentro de este contexto de la Historia, son tan documentos históricos como los propios documentos históricos, o que, incluso, tratar de entender la Historia sin tener en cuenta la creatividad artística constituye una imposibilidad.

Apéndice A: Obras artísticas aludidas en los análisis

- Frontispicio de “In Parenthesis” (1937) de David Jones A.1
- Composiciones musicales vinculadas al poema “The Wall (Obligatory)” A.2
- “A Nightingale Sang in Berkeley Square” (1939) A.2
  - “All of Me” A.3
  - “Bamboozled” A.4
  - “Over There” A.5
  - “Somewhere” (1956), del musical *West Side Story* (1961) A.6
  - “Somewhere Over the Rainbow”, del musical *The Wizard of Oz* (1939) A.7
- St Bartholomew asiste a St Guthlac siendo éste atormentado por los demonios* A.8
- Ataúd de Mozart seguido por un perro* (c. 1791) A.9
- El Juicio Final* (1466-1473) A.10
- San Juan Bautista en el desierto* (1774) A.11
- The Turf Gatherer* (1911) A.12
- Primavera* (1573) A.13
- Verano* (1573) A.14
- Peregrinación a la isla de Citera* (1717) A.15
- Gilles* (1721) A.16
- Mujer polaca* (1717) A.17
- El columpio* (1767) A.18
- El Descendimiento de la Cruz* (c. 1612-1614) A.19
- Cristo y María Magdalena* (1618) A.20

A.1



Frontispicio de “In Parenthesis” (1937) de David Jones

A.2

Composiciones musicales vinculadas al poema "The Wall (Obligatory)"

"A Nightingale Sang in Berkeley Square" (1939)

Letra: Eric Maschwitz

Interpretada por primera vez por Judy Campbell, aunque también se recuerda la interpretación por Vera Lynn

That certain night, the night we met  
There was magic abroad in the air  
There were angels dining at the Ritz  
And a nightingale sang in Berkeley Square

I may be right, I may be wrong  
But I'm perfectly willing to swear  
That when you turned and smiled at me  
A nightingale sang in Berkeley Square

The moon that lingered over London Town  
Poor puzzled moon, he wore a frown  
How could he know, we two were so in love?  
The whole darn world seemed upside down

The streets of town were paved with stars  
It was such a romantic affair  
And as we kissed and said goodnight  
A nightingale sang in Berkeley Square

When dawn came stealing up, all gold and blue  
To interrupt our rendezvous  
I still remember how you smiled and said  
"Was that a dream? Or was it true?"

Our homeward step was just as light  
As the dancing feet of Astaire  
And like an echo far away  
A nightingale sang in Berkeley Square

A.3

“All of Me”

Letra: Gerald Marks y Seymour Simons (1931)

Intérprete: Ruth Etting

You took my kisses and all my love  
You taught me how to care  
Am I to be just remnant of a one sided love affair  
All you took I gladly gave  
There is nothing left for me to save

All of me  
Why not take all of me  
Can't you see  
I'm no good without you  
Take my lips  
I want to loose them  
Take my arms  
I'll never use them  
Your goodbye left me with eyes that cry  
How can I go on dear without you  
You took the part that once was my heart  
So why not take all of me

A.4

“Bamboozled”

Letra: Fred Ebb y Paul Klein (1957)

Intérprete: Dean Martin

(Bamboozled bamboozled)

Hey looky here see me grin ear to ear all aglow I'm so bamboozled

(Bamboozled)

Hey look at me walking tall as a tree since I got a lot bamboozled

(Bamboozled)

I kept shying away she kept sighing away

Now suffice it to say that I fought but I'm finally caught

I fly like the birds feel too lovely for words yesiree that's me bamboozled

Out of my whisps but the thrill of it fits like a glove

(Bamboozled bamboozled by you)

Heaven open the door I ain't running no more

I got bamboozled but oh how I love it in love

(la la la la la la la la bamboozled)

(la la la la la la la la bamboozled)

I tried taking a stand

She kept taking my hand

That felt wonderful grand

So I fell like a ton I'm a son-of-a-gun

Will you look at me now not a crease on my brow

When we kiss I'm this bamboozled

Sailing right along feeling bright as the song of a dove

She kept playing it smart

Kissed me out of my heart

I got bamboozled (bamboozled bamboozled)

but how I love it in love

A.5

“Over There”

Letra: George M. Cohan (1917)

Johnnie, get your gun, get your gun, get your gun  
Take it on the run, on the run, on the run  
Hear them calling you and me, Ev'ry son of liberty.  
Hurry right away, No delay, Go today,  
Make your daddy glad to have had such a lad,  
Tell your sweetheart not to pine, To be proud her boy's in line.  
Over there, Over there,  
Send the word, Send the word, Over there  
That the Yanks are coming, The Yanks are coming,  
The drums rum-tumming ev'rywhere.  
So prepare, Say a prayer,  
Send the word, Send the word, To beware  
We'll be over, We're coming over,  
And we won't come back till it's over, Over There.

A.6

“Somewhere” (1956), del musical *West Side Story* (1961)

Letra: Stephen Sondheim  
Música: Leonard Bernstein

TONY  
There's a place for us  
Somewhere a place for us  
Peace and quiet and open air  
Wait for us  
Somewhere

MARIA  
There's a time for us  
Some day a time for us  
Time together  
And time to spare  
Time to learn  
Time to care  
Someday

TONY  
Somewhere  
We'll find a new way of living

MARIA  
We'll find a way of forgiving  
Somewhere

TONY & MARIA  
There's a place for us  
A time and place for us  
Hold my hand  
And we're halfway there  
Hold my hand  
And I'll take you there  
Somehow  
Someday  
Somewhere

A.7

“Somewhere Over the Rainbow”, del musical *The Wizard of Oz* (1939)

Música: Harold Arlen

Letra: Yip Harburg

Intérprete: Judy Garland

Somewhere over the rainbow... way up high  
There's a land that I heard of once in a lullaby.  
Somewhere over the rainbow... skies are blue  
And the dreams that you dare to dream really do come true.

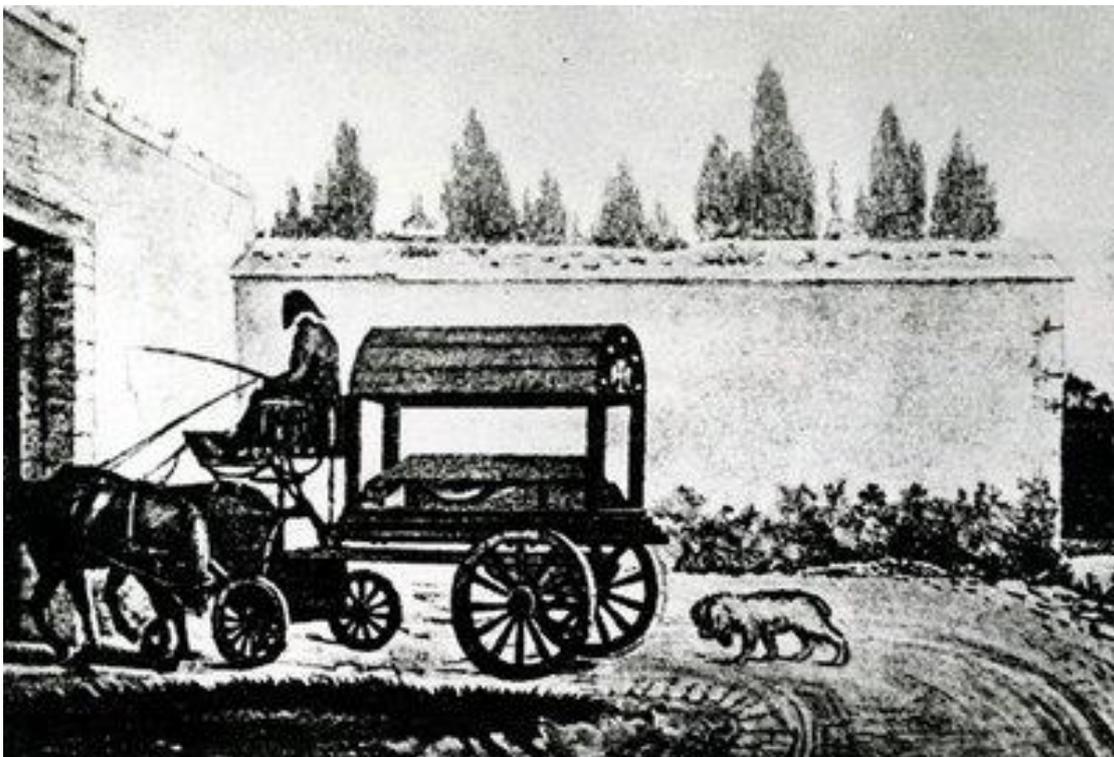
Someday I'll wish upon a star and wake up where the clouds are far behind me.  
Where troubles melt like lemon drops away above the chimney tops...  
That's where you'll find me.

Somewhere over the rainbow... blue birds fly  
Birds fly over the rainbow--why then oh why can't I?  
If happy little blue birds fly beyond the rainbow...  
Why oh why can't I?



*St Bartholomew assiste a St Guthlac siendo éste atormentado por los demonios*  
*The Guthlac Roll, 1210*  
British Library

A.9

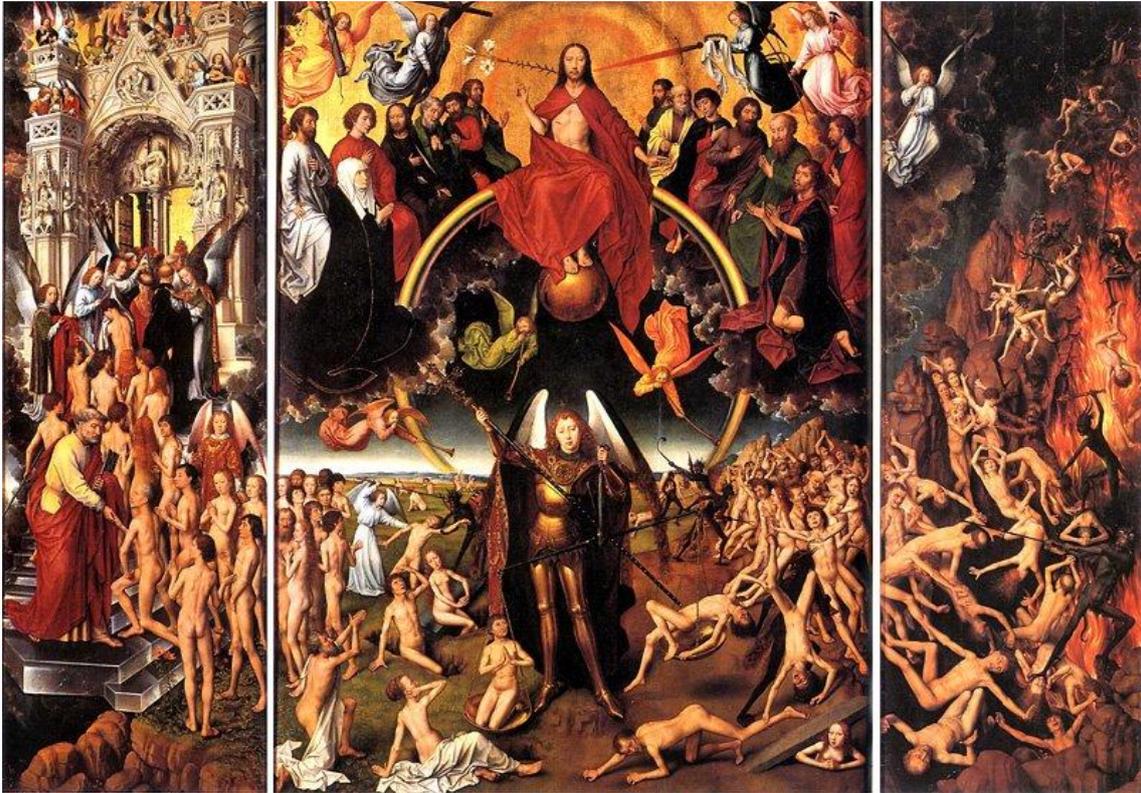


*Ataúd de Mozart seguido por un perro (c. 1791)*

Litografía anónima

Colección privada

A.10



*El Juicio Final* (1466-1473)  
Hans Memling (c. 1440-1494)  
Museo Nacional de Gdansk (Polonia)  
242 x 180,8 cm

A.11



*San Juan Bautista en el desierto* (1774)  
Anton Raphael Mengs (1728-1779)  
Hermitage (San Petersburgo)  
208 x 153 cm

A.12



*The Turf Gatherer* (1911)  
Paul Henry (1876-1958)  
Colección privada  
25.5 x 30.5 cm

A.13



*Primavera* (1573)  
Giuseppe Arcimboldo (1527-1593)  
Louvre  
60 x 50 cm

A.14



*Verano* (1573)  
Giuseppe Arcimboldo (1527-1593)  
Louvre  
60 x 50 cm

A.15



*Peregrinación a la isla de Citera* (1717)  
Jean-Antoine Watteau (1684-1721)  
Palacio de Charlottenburg (Berlín)  
129 x 194 cm

A.16



*Gilles* (1721)  
Jean-Antoine Watteau (1684-1721)  
Louvre (Paris)  
184 x 149 cm

A.17



*Mujer polaca* (1717)  
Jean-Antoine Watteau (1684-1721)  
Museo Nacional de Varsovia  
36,5 x 28,5 cm

A.18



*El columpio* (1767)  
Jean Honoré Fragonard (1732-1806)  
Colección Wallace (Londres)  
81 x 65 cm

A.19



*El Descendimiento de la Cruz* (c. 1612-1614)  
Rubens (1577-1640)  
Catedral de Amberes  
420 x 310 cm

A.20



*Cristo y María Magdalena* (1618)  
Rubens (1577-1640)  
Alte Pinakothek (Munich)  
147,4 x 130,2 cm

## Apéndice B: Obras artísticas fuente de inspiración

*St Catherine and the Philosophers* (c. 1510) B.1

*Sobre la ciudad* (1918) B.2

*La matanza de los inocentes* (1565) B.3

*La conversión de San Pablo* (1567) B.4

*Cazadores en la nieve* (1565) B.5

*Saúl y David* (1650-1655) B.6

*Lección de Anatomía* (1632) B.7

*La niña enferma* (1885-6) B.8

Dibujo de Bernardo Bandini (1479) B.9

*Elevación de la Cruz* (c. 1633) B.10

*Descendimiento a la luz de la antorcha* (1654) B.11

*Los bañistas* (1930) B.12

Fotos de los suicidios colectivos en Leipzig (1945) B.13

*King Henry V* B.17

*Carlos I a caballo* (c. 1637-8) B.18

B.1



*St Catherine and the Philosophers* (c. 1510)

Atribuido a Goossen van der Weyden (1465-1538)

Southampton City Art Gallery

Panel izquierdo 110.2 x 37.5 cm, panel central 110.2 x 86.0 cm, panel derecho 110.0 x 37.4 cm.

B.2



*Sobre la ciudad* (1918)  
Marc Chagall (1887-1985)  
Galería Estatal Tretyakov (Moscú)  
45 x 56 cm

B.3



*La matanza de los inocentes* (1565)  
Pieter Brueghel el Viejo (1525-1569)  
Palacio de Hampton Court (Londres)  
109 x 158 cm

B.4



*La conversión de San Pablo* (1567)  
Pieter Bruegel el Viejo (1525-1569)  
Museo de Historia del Arte (Viena)  
108 x 156 cm

B.5



*Cazadores en la nieve* (1565)  
Pieter Bruegel el Viejo (1525-1569)  
Museo de Historia del Arte (Viena)  
1,17 x 1,62 m

B.6



*Saúl y David* (1650-1655)  
Rembrandt (1606-1669)  
Museo Mauritshuis (La Haya)  
130,5 x 164 cm

B.7



*Lección de Anatomía* (1632)  
Rembrandt (1606-1669)  
Museo Mauritshuis (La Haya)  
169,5 x 216,5 cm

B.8



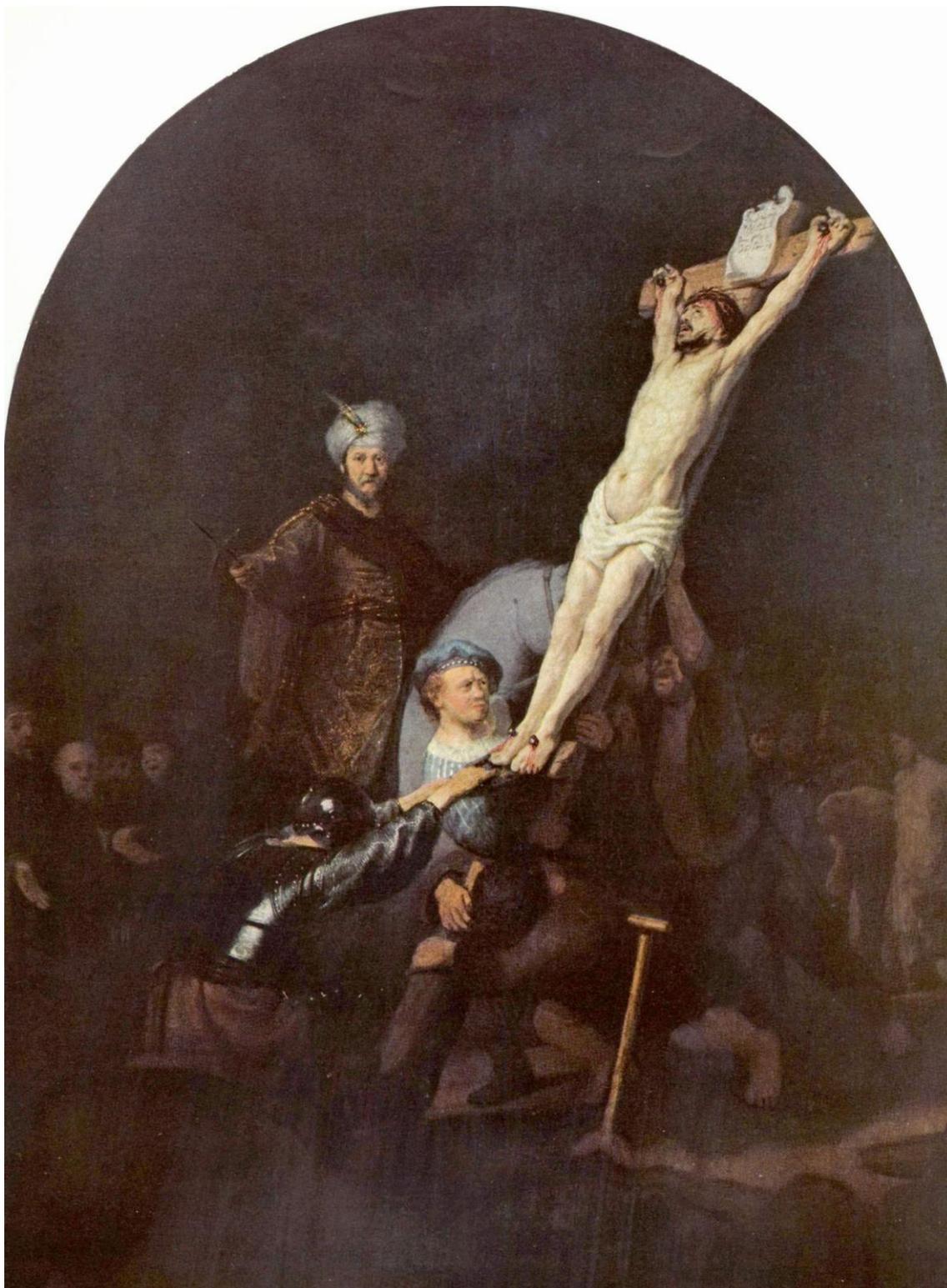
*La niña enferma* (1885-6)  
Edvard Munch (1863-1944)  
Museo de Arte de Gotemburgo  
137 x 139 cm

B.9



Dibujo de Bernardo Bandini (1479)  
Leonardo de Vinci (1452-1519)  
Museo Bonnat, Bayona (Francia)  
Dimensiones: 7.3 x 19.2 cm

B.10



*Elevación de la Cruz* (c. 1633)  
Rembrandt (1606-1669)  
Alte Pinakothek (Munich)  
95,7 x 72,2 cm

B.11



*Descendimiento a la luz de la antorcha* (1654)

Rembrandt (1606-1669)

National Gallery de Canadá (Ottawa)

21,1 x 16,2 cm

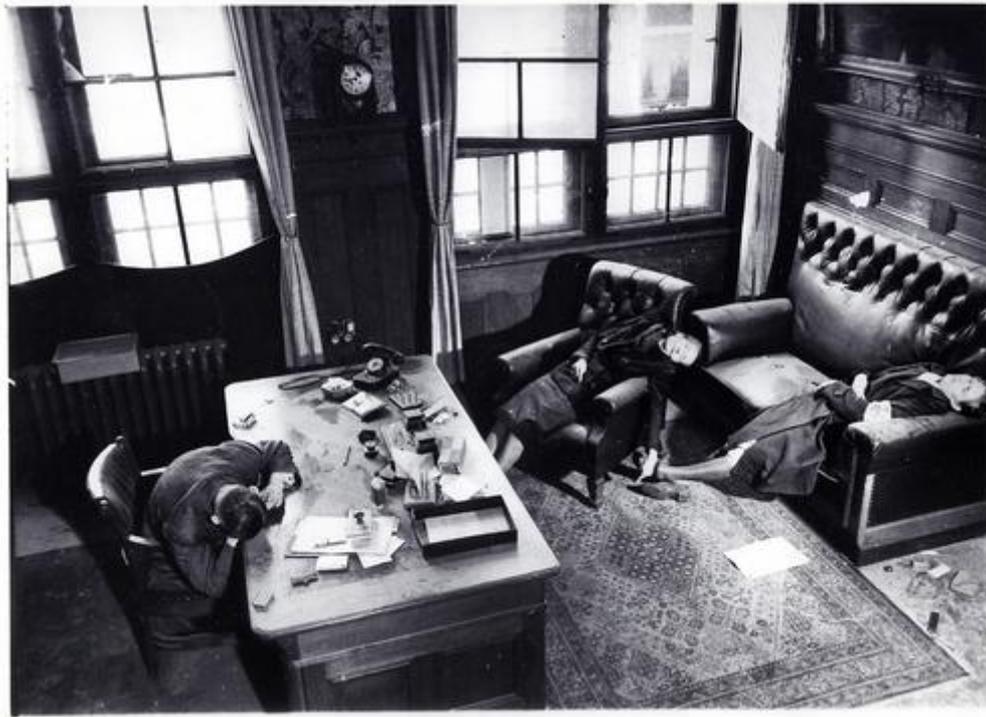
B.12



*Los bañistas* (1930)  
George Hoyningen-Huene (1900-1968)  
Archivo de la colección Vogue

Fotos de los suicidios colectivos en Leipzig (1945)

B.13



B.14



El alcalde y el teniente de alcalde de Leipzig se suicidaron junto con sus familias sobre el 18 de abril de 1945. Las fotos que se reproducen en esta página y en las que siguen las tomaron Lee Miller, Margaret Bourke-White, Robert Capa y J. Malan Heslop alrededor del 20 de abril.

B.15





B.17



*King Henry V*

Anónimo. Finales siglo XVI – principios siglo XVII

National Portrait Gallery (Londres)

724 mm x 410 mm

B.18



*Carlos I a caballo* (c. 1637-8)  
Anton van Dyck (1599-1641)  
National Gallery (Londres)  
367 x 292,1 cm

## Apéndice C: Breve biografía de los poetas

**Adams, Anna** (1926-2011): Nació en Richmond, Surrey. Sin una formación más allá de los estudios de secundaria, demostró tener un talento natural para el arte. A pesar de dedicarse también a la pintura y a la cerámica, cuyas obras han sido expuestas e incluso adquiridas por museos y universidades, fue la poesía el arte en el que más se volcó. Partidaria de las formas métricas tradicionales, procuró evitar la poesía de corte confesional. Se han destacado como las principales virtudes de su poesía su inteligencia y un agudo sentido del humor, elementos que vienen dados por una astuta e incisiva observación de la realidad cercana, algo que le ha permitido también buscar el elemento sorprendente, sobre todo en la naturaleza.

**Allnutt, Gillian** (Londres, 1949): Pasó gran parte de su infancia en Newcastle upon Tyne, estudiando en el Newnham College y en la Universidad de Sussex. Profesora de escritura creativa en Londres y Newcastle. También ha trabajado como artista, publicista, periodista y editora. Su escritura parte desde un sentido personal de la historia. Se la ha enmarcado dentro de un tipo de poesía espiritual y contemplativa, aunque en su obra se puede encontrar un amor que va más allá de lo meramente religioso. Existe en su poesía una especial atención a los detalles de la vida cotidiana. Una foto suya se encuentra en la sala 37a de la National Portrait Gallery.

**Ash, John** (Manchester, 1948): Con el paréntesis de los estudios de su licenciatura en la Universidad de Birmingham y un año de postgrado en Chipre permaneció en su ciudad natal hasta 1985, año en el que se trasladó a Nueva York. Allí se vinculó con la New York School of Poets trabando una gran amistad con John Ashbery. Enseñó en universidades norteamericanas para después mudarse a Estambul en 1996, donde también ejerce como profesor. Las tres grandes ciudades en las que ha residido es un asunto principal en su poesía, sobre todo con especial interés en el aspecto arquitectónico. Poemas suyos han aparecido en destacadas revistas de diferentes países. También ha publicado libros de viaje.

**Austin, Annemarie** (Devon, 1943): Creció en Somerset Levels y en Weston-super-Mare, donde ha residido la mayor parte de su vida y donde trabaja también en la Open University. Sus poemas contienen un componente imaginativo que explora otros mundos y otras vidas, traídas de sus recuerdos y experiencias y también del arte, el sueño, los viajes, el mito, la historia y la literatura. Sus obras han sido premiadas e

incluso ha formado parte de antologías. También se le ha puesto música a algunas de sus composiciones, siendo interpretadas en Estados Unidos.

**Beer, Patricia** (1919-1999): Nació en Exmouth, Devon. Fue profesora en la universidad de Exeter y crítica, editando varias antologías y colaborando en revistas literarias. Comenzó a escribir tras la Segunda Guerra Mundial, cuando vivía en Italia, donde enseñó literatura inglesa en la Universidad de Padua, entre otras instituciones. A partir de principios de los años 60 se dedica a tiempo completo a escribir. Regresó instalándose en Devon, condado que es una referencia destacada en su producción y también en su vida, pues allí permaneció hasta que falleció. Se la considera una neorromántica en la línea de John Heath-Stubbs. Una aguda capacidad observadora y el humor negro están presentes desde el primer momento en sus obras.

**Blackburn, Michael** (1954): Durante dos años fue editor de la revista *Poetry & Audience*, de la Universidad de Leeds. También ha fundado una editorial y ha coorganizado lecturas de poesía. Junto con el poeta norteamericano Michael Coffey ha mostrado su interés por el campo de la traducción. Enseña literatura inglesa y escritura creativa en la Universidad de Lincoln. La poesía siempre ha sido su principal interés dentro de su producción. Sus poemas han aparecido en diversas antologías. Miembro de la Royal Society of Arts desde 1988. Muy vinculado con las redes informáticas, su presencia aquí se puede rastrear de manera fácil en internet. Pertenece al movimiento literario Art Zero, en cuya página web tiene su espacio propio: <http://www.artzero.org.uk/mab.htm>. Blog: <https://adlestrop.wordpress.com/>. Usuario de Twitter: @SunkIsland.

**Brackenbury, Alison** (Lincolnshire, 1953): Estudió en la Oxford University y trabajó como bibliotecaria. Después, en 1990, se trasladó a Gloucestershire, donde trabaja en un negocio familiar del metal hasta que se retiró en 2012. Dentro de sus preferencias líricas, su producción, sobre todo en la parte final de su obra, tiende por su gusto hacia las formas populares. Su obra ha aparecido en varias revistas literarias y ha sido guionista de varios programas de radio para la BBC. Página web: <http://www.alisonbrackenbury.co.uk/>

**Burnside, John** (Dunfermline, 1955): Estudió en el Cambridge College of Arts and Technology. Pese a trabajar durante muchos años como ingeniero de software informático, desde 1996 trabaja como escritor. Profesor de escritura creativa en la Universidad de St Andrews. Debido a sus estudios de diferentes lenguas, se puede percibir en su obra una influencia que está lejos de la tradición anglosajona, ocupando

Francia y España un lugar destacado. Sus escritos en general se inspiran en su compromiso ecológico con el medio ambiente, por lo que se trata de un autor que busca la inspiración no en su estudio sino en contacto con la naturaleza. También ha escrito un libro de relatos y varias novelas. Publicaciones suyas ha aparecido en varias revistas y periódicos.

**Chadwick, Fergus** (1936): Publicó su primer poemario con 47 años. Su poesía surge de la transformación de la realidad circundante. La transformación y el camuflaje son dos asuntos que dan unidad a muchas de sus composiciones. También las obras pictóricas le han servido de inspiración para a partir de ahí dar una visión diferente centrada en detalles del mundo natural. Algunos de sus poemas ha aparecido en revistas literarias y se han recitado en el programa *Poetry Now* de la BBC Radio 3.

**Charlton, George** (Heworth, Gateshead, 1950): Vive en Newcastle. Ha colaborado con distintas revistas literarias. Mantiene que el noreste inglés no tiene tradición poética. La suya es una poesía urbana de vidas distintas a la suya, sobre el mundo industrial, el del trabajo, la realeza y la economía manipulativa. Lejos del regionalismo es una poesía comunitaria que trata de comprender el quehacer diario.

**Clemo, Jack** (1916-1994): Muy arraigado en sus creencias religiosas cristianas y con Cornwall, su tierra natal, fuente de una simbología que inspiró su poesía de tipo místico-visionario. Tuvo que dejar la escuela a los 13 años por motivos de salud, viéndose afectado más tarde por la sordera en primer lugar y por la ceguera después. Doctor honorario por la Universidad de Exeter. Hay un retrato de él en la National Portrait Gallery hecho por Tricia Porter en 1975.

**Conn, Stewart** (Hillhead, Glasgow, 1936): Estudió en la universidad de Glasgow. Durante los años 60 y 70 trabajó para la BBC, donde se ha dedicado principalmente al teatro radiofónico hasta el año 1992. Fue el primer “markar” o poeta laureado escocés, título que tuvo entre 2002-05 y por el que trató de impulsar la poesía por medio de premios, proyectos y su misma producción. Su estilo ha evolucionado desde los contrastes de sus primeras obras a una posición más equilibrada emocionalmente en su madurez. Pese a ello, su poesía se basa en la observación de las personas, los lugares y el arte, con reflexiones constantes sobre el amor y la pérdida, la desilusión y el lamento. Además de poesía también ha publicado memorias, antologías poéticas y obras de teatro. Página web: <http://www.stewartconn.com/>.

**Corcoran, Kelvin** (1956): Estudió en la Universidad de Essex. Ha sido profesor en el Reino Unido, Irlanda y Alemania. Todos sus poemarios han sido recibidos de

manera elogiosa, formando parte algunos de sus poemas de antologías editadas tanto en Inglaterra como en Estados Unidos. Su estilo ha evolucionado desde su aspereza de juventud hacia uno más suave y esperanzado. Es uno de los poetas más innovadores de su generación. Ha colaborado con pintores y escultores.

**Crozier, Andrew** (Hertfordshire, 1943-East Sussex, 2008): Siendo aún estudiante ya pensaba en fórmulas que vinieran a renovar la poesía, lo que le llevó más tarde a asociarse al British Poetry Revival, movimiento dentro del cual tuvo un papel destacado como coeditor de la revista *The English Intelligencer*. También es de resaltar su labor como editor de poesía independiente, por la que procuró rescatar obras olvidadas, y antologías. Profesor de literatura en la Universidades de Keele y de Sussex, su principal campo de investigación fue la poesía y la poética, tanto inglesa como norteamericana, con principal preferencia por los periodos romántico y moderno. En su poesía buscó de manera constante y fresca un tipo de lenguaje que alcanzase la belleza por medio de la fidelidad a la actualidad sin importar la forma, que podía ir desde los pareados epigramáticos al collage.

**Curry, Neil** (Newcastle, 1947): Estudió en la Universidad de Bristol. Observador meticuloso de los detalles, su facilidad hacia lo coloquial hace que su obra tenga una tendencia hacia lo narrativo. Ha mostrado curiosidad por asuntos históricos y por la historia natural. Traductor de obras de Eurípides, cuya adaptación en la BBC tuvo muy buena acogida, y del poeta francés Jules Supervielle. También ha hecho una labor extensa como editor y crítico.

**Davies, Hilary** (Londres, 1954): De padres anglo-galeses. Ha enseñado idiomas durante muchos años en la educación secundaria y también ha sido tutora de escritura creativa. Sus poemas, entre los que es habitual encontrar la temática histórica, han aparecido en numerosas revistas y antologías dentro y fuera del Reino Unido. Su labor de crítica literaria ha aparecido en diferentes revistas. Cofundó y editó la revista de poesía *Argo* durante 12 años. También es traductora.

**Davis, Dick** (Portsmouth, 1945): Estudió en las universidades de Cambridge y Manchester. Tras enseñar en diferentes universidades inglesas y norteamericanas es ahora profesor emérito de persa en la Ohio State University. Vivió en Irán durante ocho años, y también en Grecia e Italia. Además, es traductor, editor y autor de estudios académicos tanto de literatura inglesa como persa. Ha ganado diversos premios literarios y académicos. En su poesía se pueden valorar sus habilidades prosódicas y una

capacidad excepcional para escribir en diferentes registros que van de lo lírico y dramático a lo satírico, de lo epigramático a lo elegíaco.

**Debney, Jack** (1941): Se crió en Grimsby, donde su familia materna tiene profundas raíces. Estudió en las Leeds y Warwick. Durante tres años fue lector de inglés en la Universidad de Alejandría, Egipto y después durante 29 años en la Universidad de Marburgo, Alemania. Además de poesía también ha publicado tres colecciones de cuentos, apareciendo ambas aportaciones en diferentes revistas.

**Dooley, Maura** (1957): De origen irlandés, nacida en la ciudad inglesa de Truro y creció en Bristol. Estudió en la Universidad de York y en la actualidad enseña escritura creativa en la universidad londinense de Goldsmiths' College. Implicada en la promoción de la literatura, también ha colaborado con el mundo del cine y del teatro. En su poesía encontramos un descenso a las capas más profundas de la experiencia humana, busca sumergirse para llegar a lo más complejo de la emoción y la memoria, algo para lo cual no duda en sumar sus propias vivencias.

**Duhig, Ian** (1954): Nacido en Londres, aunque de padres irlandeses, a los que les gustaba la poesía. Se licenció en la Universidad de Leeds. Escritor y profesor de escritura creativa en varias instituciones. Escribe artículos de manera esporádica para periódicos y revistas y también ha hecho colaboraciones para la radio y el teatro. Ganador de numerosos premios literarios, sus poemas tocan múltiples asuntos y son una muestra de erudición y atrevimiento dentro de una red compleja en la que se dan la mano lo enigmático con el humor.

**Dunn, Douglas** (Inchinnan, Renfrewshire, 1942): Trabajó como bibliotecario antes de comenzar sus estudios en Hull, en cuya Universidad de se licenció de manera brillante. Trabajó con Philip Larkin, del que fue amigo, aunque no compartían las mismas opiniones políticas. Profesor de Literatura Inglesa en la Universidad de St Andrews desde 1991 hasta que se retiró en 2008, aunque mantiene allí la supervisión de los estudios de postgrado. En su obra se encuentra el teatro, la poesía, ensayos, ficción y edición. También escribe para periódicos y revistas. Su obra poética, que se encuentra en una decena de colecciones, contiene una gran variedad que toca de manera abierta cuestiones políticas y sociales, y ha sido traducida y estudiada a varios idiomas. Siempre ha mantenido que un buen poema debe llegar a la mente, al corazón y al oído del lector. Tiene en su haber diferentes galardones honoríficos de distintas universidades y también la Orden del Imperio Británico, concedida en 2003 por sus servicios a la literatura a lo largo de toda su carrera. En el Edinbough Park hay un busto en su honor.

**Ewart, Gavin** (1916-1995): De ascendencia escocesa, nació en Londres y estudió en el Wellington College, Berkshire, y en el Christ's College, Cambridge. A los 17 años ya colaboraba con la influyente revista de poesía *New Verse*, editada por Geoffrey Grigson y que publicaba a Auden su círculo, lo que hizo que su poesía adquiriese una reputación de ingeniosa y concluyente, donde se hizo notar la influencia de T. S. Eliot y Ezra Pound. El inteligente y llamativo virtuosismo que empleaba en sus comentarios humorísticos sobre el comportamiento de los seres humanos ha hecho que su obra sea considerada entretenida, interesante y conmovedora. Fue invitado a recitar su obra en todo el Reino Unido y en otros países, como Estados Unidos. En algunas de sus composiciones cabe destacar el carácter satírico y erótico de su obra, llegando a alcanzar en ocasiones la irreverencia. Dentro de su actividad en la vida literaria, también ha sido editor de numerosas antologías.

**Fanthorpe, U. A.** (1929-2009): Nació en Kent. Se licenció en lengua y literatura inglesas, materias de las que fue profesora. Abandonó su actividad docente y no empezó a escribir hasta alcanzada la mediana edad. Al vivir la Segunda Guerra Mundial, gran parte de su producción tiene que ver con Inglaterra y su historia. También abordó otros asuntos como el arte, la naturaleza y el amor, pero siempre de un manera más perceptiva que solemne. Muchos de sus poemas están compuestos para dos voces, pensando en su posterior recitado, algo que entra dentro de su configuración poética, que se entiende también como una comunicación entre el poeta y el lector. Orden del Imperio Británico y miembro de la Royal Society of Literature, entre otras distinciones.

**Ferguson, Gillian K.** (Edimburgo, 1965): Se licenció con brillantez en Filosofía en la Universidad de Edimburgo. Tuvo distintos trabajos, entre otros como profesora en la Open University, para lanzar su carrera poética, antes de dedicarse al periodismo, donde ha trabajado para diferentes medios escritos y audiovisuales. Su lenguaje poético se caracteriza por una búsqueda de lo esencial a través de un cuidado proceso de selección, algo que ha llevado a que su obra sea considerada original, lúcida e inteligente. En consecuencia, poemas suyos han aparecido en diferentes antologías. Su proyecto de secuencia poética sobre el mapa del genoma humano se puede seguir en: [http://www.thehumangenome.co.uk/THE\\_HUMAN\\_GENOME/Home.html](http://www.thehumangenome.co.uk/THE_HUMAN_GENOME/Home.html). También ha escrito relatos, una novela juvenil y una fábula ecologista.

**Fisher, Roy** (Handsworth, 1930): Estudió en la Universidad de Birmingham. Ha enseñado literatura inglesa y norteamericana tanto en Inglaterra como en Estados Unidos. Fue uno de los primeros poetas británicos en asimilar la poesía de William

Carlos Williams y de los Black Mountain Poets a la tradición poética inglesa, siendo además una figura clave del British Poetry Revival. Apegado a su tierra natal, su obra *City* (1961), siguiendo el modelo de *Patterson* (1946-58) de Williams, fue admirada en Estados Unidos pero no se tuvo en cuenta en su patria, donde no le llegaría el reconocimiento hasta 1981. Alejado de los círculos mayoritarios, está considerado como uno de los poetas más importantes de la postguerra. Se retiró en 1982 y desde entonces se dedica a escribir, aunque también a la música ya que es pianista de jazz.

**Francis, Matthew** (Hampshire, 1955): Estudió en la City of London School y en el Magdalene College, Cambridge. Enseña escritura creativa en la Universidad de Gales, Aberystwyth. Es considerado como uno de los 20 mejores poetas modernos. Sus juegos de palabras, una aguda imaginación en la exploración de escenarios y un estilo elegante y bello le han hecho ganar popularidad. Tras un retiro de diez años, en los que se dedicó a la industria informática, regresó a sus labores académicas para ser editor de W. S. Graham. Página web: <http://7greenhill.webs.com/>.

**Gohorry, John** (Coventry, 1943): Su verdadero nombre es Donald Smith. Licenciado en lengua y literatura inglesas por el University College (Londres) y con un postgrado en Filosofía por la Universidad de Londres. Su obra, tanto poética como en prosa, se ha publicado en diferentes revistas y suplementos literarios de interés y ha obtenido distintos premios. También se ha adentrado en la experimentación poética multimedia. Página web: <http://www.johngohorry.co.uk/>

**Greening, John** (1954): Nació en Chiswick. Estudió en las universidades de Swansea, Mannheim y Exeter y ha vivido en Egipto y Estados Unidos. Siguiendo los consejos de Ted Hughes, busca una poesía escueta, de pocas palabras. Ha colaborado con varios programas de radio y televisión de la BBC, se pueden seguir sus reseñas en la revista TLS y ha ganado destacados premios literarios. También es editor y ha escrito estudios sobre poetas británicos e irlandeses. Usuario de Twitter: @GreeningPoet.

**Greenlaw, Lavinia** (1962): Nacida en Londres, estudió publicidad e historia del arte. Trabajó como editora antes de dedicarse a escribir profesionalmente. Colaboradora habitual de diferentes periódicos, revistas y suplementos literarios. Profesora de escritura creativa en la Universidad de East Anglia. El cambio, la pérdida y la pertenencia son asuntos habituales en sus composiciones, que destacan por un estilo del que se ha señalado su precisión y complejidad. Sus obras, tanto en prosa como en verso, han recibido diferentes galardones. Página web: <http://www.laviniagreenlaw.org>.

**Gross, Philip** (Delabole, 1952): Estudió en Plymouth. Pronto empezó a escribir cuentos y, ya en su adolescencia, poesía. Se graduó en Literatura Inglesa en la Universidad de Sussex para después doctorarse en 2007 y ha enseñado escritura creativa en diferentes universidades. Desde sus comienzos su obra, tanto en prosa como en verso, está repleta de lugares que está fuera de los mapas, que puede o no ser reales, y de personas que viven una situación límite. Sus colecciones de poesía han recibido varios premios reconocidos. También es autor de novelas juveniles, obras de teatro, relatos radiofónicos y ha colaborado con músicos, pintores, bailarines, artistas visuales y otros escritores. Página web: <http://www.philipgross.co.uk/>.

**Harrison, Tony** (Leeds, 1937): Poeta, traductor y dramaturgo. De padres de clase media, estudió en la Universidad de Leeds. Está considerado uno de los principales poetas británicos de la actualidad. Para él, toda su labor artística forma parte de su obra poética, con independencia del formato de expresión que utilice: libros, lecturas, teatro, música o televisión. Ha mostrado especial preocupación en su obra por los conflictos sociales y de clase, más allá del momento histórico sobre el que ha hecho su reflexión. También destaca su labor como traductor. Algunas de sus obras, como sus opiniones políticas, han alcanzado notoriedad sobre todo por su carácter controvertido.

**Heath-Stubbs, John** (Londres, 1918-*id.* 2006): Poeta, traductor y editor nacido en Londres, cuya obra estuvo influenciada por los mitos clásicos y las leyendas artúricas, lo que le hizo estar lejos de posibles modas. Fue profesor dentro y fuera de su país. Se ha señalado de su obra que tiene un estilo sutil, romántico, de tipo clásico, pero en realidad se trata de una poesía que huye de las diferentes etiquetas que le quisieron dar. La suya es una poesía elaborada, con gran conocimiento del lenguaje como pocos escritores de su generación lo tenían. Su obra consigue el logro de alcanzar un equilibrio entre el simbolismo y la ironía en la exposición como en lo formal con el uso del verso libre y complejas formas métricas. Figura representativa de la poesía británica de principios de los 50, fue nombrado miembro de la Royal Society of Literature y condecorado con la Queen's Gold Medal for Poetry. A pesar de verse afectado por la ceguera, continuó escribiendo siempre.

**Henson, Stuart**: Poeta y dramaturgo. En sus poemas se puede percibir un interés por el mundo natural. Galardonado con diferentes premios literarios. Ha recitado sus versos en numerosas instituciones y también en la radio de la BBC. También se ha prodigado en la literatura infantil. Página web: <http://www.stuarthenson.co.uk/>

**Hesketh, Phoebe** (Preston, Lancashire 1909-*id.* 2005): Nació en Preston, Lancashire, cuyo paisaje tiene una destacada presencia en su obra tanto en prosa como en verso, aunque fue dejando atrás en su obra este tipo de temática para centrarse en asuntos como el cambio, la pérdida y la vejez. Dejó sus estudios con 17 años para cuidar a su madre enferma. Pronto comenzó a escribir y, aunque nunca tuvo aceptación popular, sí que fue apoyada por algunos críticos literarios. Pertenece a la tradición realista y muestra un especial cuidado por los detalles. De su poesía se ha alabado también su fuerza, su lucidez y su capacidad para la sorpresa. Tras la Segunda Guerra Mundial fue conferenciante, profesora de poesía y periodista, siendo autora de numerosos artículos para periódicos y guiones para la BBC. También ha escrito poesía juvenil.

**Hill, Tobias** (Londres, 1970): Empezó a escribir poesía a los 12 años. Estudió en la Hampstead School y en la Universidad de Sussex, donde estudió lengua y literatura inglesas, antes de enseñar durante dos años en Japón. Su estancia en dicho país le sirvió de inspiración para uno de sus poemarios. La diversidad de asuntos que toca en su obra refleja su intensa curiosidad por todo aquello que le rodea. Más allá de ello, se trata de un poeta eminentemente urbano al pensar que son las grandes ciudades las que mueven el mundo. Ha conseguido un reconocimiento que no es habitual dentro de los escritores de su generación. Ha escrito para diferentes periódicos y revistas, no siempre sobre cuestiones literarias, y ha sido editor de varios autores. Poeta galardonado, ensayista y escritor de novelas y relatos, algunos de los cuales se han leído en la BBC Radio 4. Página web: <http://tobiashill.com/>.

**Hooker, Jeremy** (Warsash, 1941): Poeta, crítico y profesor. Tras estudiar en la Universidad de Southampton fue profesor en la University of Wales, Aberystwyth, así como en otras universidades en el Reino Unido, Estados Unidos y Holanda. Aunque ya se ha retirado de su actividad docente, continúa escribiendo y publicando en revistas y periódicos. Algunas de sus influencias son Richard Jefferies y el paisajista John Constable, no en vano parte de su producción poética trata sobre la experiencia de vivir en un ámbito específico, en su caso en el sur del Reino Unido, algo que él vincula a la identidad personal. Para él, la poesía es el arte que le permite, dentro de su ceguera, aprender a observar, pero en ningún momento se trata de un arte descriptivo sino de la relación del ser humano con su entorno donde la influencia es mutua. Dentro de esta perspectiva, sus poemas no se ajustan a ningún patrón formal establecido. Otra faceta de su obra poética es la que tiene que ver con el elemento sagrado.

**Hughes, Frieda** (Londres, 1960): Hija de Ted Hughes y de Sylvia Plath. Estudió en el Central Saint Martins College of Art and Design. El mismo año que se licenció se trasladó a Perth, en Australia. El paisaje de la zona le ha servido de inspiración para su pintura y ha expuesto en numerosas ocasiones, ya que la pintura es su otra vertiente artística. Como escritora ha publicado siete libros infantiles y cuatro colecciones de poesía. Dentro de su obra poética se han querido ver ecos de su madre, a pesar de que ésta se suicidó cuando ella sólo tenía tres años. En cuanto a la presencia de su padre se ha apuntado la fascinación por el carácter despiadado de la naturaleza. Durante dos años escribió una columna semanal sobre poesía en *The Times*. Página web: <http://www.friedahughes.com/>.

**Hull, Robert** (1936): Ha promocionado la poesía en las escuelas durante años. Su experiencia en este punto le llevó a escribir una guía para la enseñanza de la poesía los más pequeños. Se trata sólo de una de las más de 40 publicaciones que tiene en su haber, de las cuales cinco son poemarios. Dentro de esta producción es primordial su atención hacia el público infantil. Contribuye de manera habitual con revistas educativas. En su poesía, ya para adultos, están presentes la Historia, los mitos de diferentes culturas, los conflictos mundiales, la pérdida, el amor.

**Hyland, Paul** (Dorset, 1947): Estudió Biología y Filosofía en la Universidad de Bristol. Ha escrito obras para la televisión y la radio. También es autor de libros de viaje, algo en lo que comenzó con publicaciones sobre los lugares en los que nació y creció, no vano las reflexiones surgidas de interrogarse sobre el lugar que ocupa en el mundo y la condición humana ha contribuido a nutrir su producción poética. Ha colaborado con fotógrafos, compositores, pintores, artistas visuales, e incluso tiene un espectáculo de magia.

**Jamie, Kathleen** (Renfrewshire, 1962): Creció en Currie, cerca de Edimburgo, ciudad en la estudió filosofía y donde también publicó sus primeros poemas. Ella misma ha reconocido que su decisión de ser poeta fue una reacción contra el trabajo de oficinista que tenían sus padres. Bajo la influencia de Seamus Heaney y Elizabeth Bishop, principalmente, su poesía, que participa del viaje y la observación, tiende hacia lo musical buscando la conexión entre naturaleza, historia y lenguaje, donde el factor escocés tiene una presencia a destacar. Ganadora de numerosos premios literarios, enseñó en la Universidad de St. Andrews y en la actualidad enseña escritura creativa en la Universidad de Stirling.

**John, Roland** (Londres, 1940): Tras viajar por Europa y Oriente Medio funda a su regreso Hippopotamus Press, una editorial de poesía independiente especializada en colecciones novedosas, desatendidas o fuera de moda. Ha enseñado poesía en colegios y universidades donde, en el plano académico ha demostrado una especial atención por la obra de Ezra Pound. Aunque la mayor parte de su vida se ha dedicado a la promoción de la poesía por medio de su editorial y como editor de revistas. Con frecuencia da conferencias y talleres sobre poesía. Sus versos, traducciones, crítica y reseñas han aparecido en numerosas revistas inglesas, norteamericanas y de otros países. En 1989 abandonó su ciudad natal para irse a vivir al campo, en Somerset.

**Kantaris, Sylvia** (Grindleford, Derbyshire, 1936): Estudió en la Universidad de Bristol, de donde fue más tarde profesora, y también en Londres y Australia, país en el que residió durante una década. La temática de sus poemas es audaz puesto que podemos encontrar distintos puntos de vista, incluso antagónicos, lo que le da frescura y vitalidad a su estilo. En sus poemas se puede encontrar una fusión de lo personal y lo político, del realismo con el surrealismo. Hizo su tesis doctoral sobre la literatura surrealista francesa. Sus poemas han sido publicados en diferentes revistas, han sido traducidos a diversas lenguas, algunos han sido musicalizados, han aparecido en películas o se han recitado por la radio. Página web: <http://www.kantaris.com/sylvia/>

**Kavanagh, P. J.** (Worthing, 1931): Poeta, conferenciante, actor, productor y columnista. Estudió en el Merton College, Oxford. Ha trabajado como profesor y para varios medios de comunicación. Su poesía se centra en aquellas experiencias poco habituales, buscando siempre el lado más humano, un hecho que le ha conducido a explorar el ámbito religioso. Ha mostrado un destacado grado de atrevimiento arriesgando en novedosas formas métricas. También ha publicado novela, ensayos y libros de viaje.

**Lasdun, James** (Londres, 1958): Ha escrito dos novelas, cuatro libros de cuentos y un guión cinematográfico. En todos los géneros literarios que ha tocado ha sido reconocido y su obra se ha traducido a diferentes idiomas. Sus ensayos y reseñas han aparecido en distintas revistas y periódicos. Reside en Estados Unidos desde 1986, donde ha sido profesor en diferentes instituciones universitarias. En su poesía explora las diferencias entre sus raíces inglesas y su patria de adopción, situando sus poemas en muchas ocasiones en paisajes rurales o en interiores domésticos anodinos. Aunque suele utilizar el verso libre, su poesía es formal en el uso del ritmo y la rima. Página web: <http://www.jameslasdun.com/>.

**Levett, John** (Londres, 1950): Trabajó como bibliotecario. Sus poemas han recibido elogios, galardones y han sido publicados en diferentes revistas y suplementos literarios de la misma forma que han aparecido en distintas antologías. También ha colaborado con la radio de la BBC. De sus versos se ha destacado su claridad expresiva y su fuerza rítmica.

**Levertov, Denise** (Ilford, Essex, 1923 – Seattle, Washington, 1997): Mostró entusiasmo desde temprana edad por la escritura y estudió ballet, arte, piano y francés. Criada en un ambiente multicultural, no sintió una pertenencia por ninguna identidad concreta. Nacionalizada norteamericana tras su matrimonio, en su obra se percibe la influencia de los Black Mountain poets, sobre todo con el misticismo de Charles Olson, de William Carlos Williams y del Tracendentalismo de Thoreau y Emerson. No en vano, el aspecto religioso es una de las fuentes de las que bebe su poesía, donde muestra su respeto por la naturaleza y la vida. El compromiso político es otra de las claves de su vida y de su poesía, donde su postura claramente antibelicista ocupa un lugar a destacar. Con su poesía trató de promover un cambio social al respecto apelando al poder individual de cada persona en aras a la justicia y a la reforma social. Gran parte de su vida la dedicó a la enseñanza, que ejerció en diferentes universidades norteamericanas.

**Lomax, Marion** (Newcastle, 1953): Ahora conocida como Robyn Bolam, nombre que tomó tras su divorcio, hecho por el que decidió también cambiar el nombre con el que publicaba sus escritos. Creció en Northumberland, lugar muy querido para ella. Se doctoró en la Universidad de York en 1983. Estudió el teatro isabelino y jacobeo, del que ha editado varias obras. En sus composiciones busca que haya siempre una historia y que también exista un patrón musical. Los escenarios de sus poemas son muy variados ya que se pueden encontrar países de todo el mundo, tocando asuntos como la supervivencia en situaciones delicadas, el amor y la pérdida, el cambio tanto en el mundo natural como en lugares y sociedades concretos. Contribuye de manera habitual con sus poemas con diversas revistas literarias, además de aparecer publicados en numerosas antologías o de ser leídos en radio y televisión. Ha dado recitales de poesía por todo el mundo. Página web: <http://robynbolam.com/>

**Longley, Michael** (Belfast 1939): Estudió lenguas clásicas en el Trinity College, Dublín, donde editó *Icarus*. Es uno de los más destacados poetas norirlandeses. Su poesía se caracteriza por su belleza, concisión y carácter meditativo. Además de los maestros de la tradición clásica, también se puede apreciar en su obra la influencia de Philip Larkin, Louis MacNeice y los poetas de la Primera Guerra Mundial. Pese a ser

consciente del carácter imaginativo que debe acompañar a la producción literaria, no ha querido quedar ajeno a cuestiones políticas ya que lo considera como un deber ciudadano. Orden del Imperio Británico en 2010.

**McKendrick, Jamie** (Liverpool, 1955): Estudió en la Universidad de Nottingham y enseñó durante un tiempo en la Universidad de Salerno. Es profesor a tiempo parcial y también hace reseñas de poesías y artes visuales para diferentes periódicos y revistas, y es editor y traductor. Sus poemarios han recibido diferentes premios, traducándose su obra al holandés y al italiano. Considerado como uno de los poetas más interesantes, sorprendentes y característicos de su generación, sus composiciones van desde lo sobrio a lo divertido.

**Middleton, Christopher** (Truro, Cornwall, 1926): Estudió en el Merton College, Oxford, siendo profesor en la Universidad de Zurich, en el King's College de Londres y en la Universidad de Texas, Austin, donde enseñó lengua y literatura alemanas. Su poesía destaca por su erudición, su carácter jocoso y por su tendencia a experimentar, algo que toma de Surrealismo y del Expresionismo alemán. Ha publicado traducciones del alemán de numerosos escritores.

**Mitchell, Adrian** (1932 – 2008): Nació en Londres, estudió lengua y literatura inglesas en el Christ Church, Oxford. Trabajó como periodista, labor dentro de la cual destacó su compromiso político. Autor muy prolífico que trató diferentes géneros literarios. Tenía presente que si muchas personas no se interesaban por la poesía era porque gran parte de la poesía no se interesaba por las personas, de ahí que su obra destaque por tratar asunto muy reconocibles con un uso del lenguaje claro y moderno, con influencias rítmicas musicales. Sus poemas antibelicistas, sobre cárceles y el racismo se han recitado de manera habitual en manifestaciones y mítines. William Blake fue una influencia siempre en su poesía y, como él, pensaba que todo ser humano era sagrado. En su poesía, en su labor teatral y en sus canciones celebró el amor a la vida como atacó a los que no la respetaban, lo que implicaba una lucha ante cualquier forma de tiranía, opresión y explotación. Página web en su memoria: <http://www.adrianmitchell.co.uk/>.

**Mole, John** (Taunton, 1941): Estudió en el Magdalene College, Cambridge. Profesor tanto en el Reino Unido como en Estados Unidos, ha presentado programas de poesía en la radio de la BBC. Su obra poética tiene un estilo claro, ingenioso y accesible que le ha hecho llegar a tanto a un público adulto como al más joven, así como le ha permitido ganar diferentes premios. También ha desarrollado una poesía para niños en

la que toca asuntos políticos adaptándolos a dicho tipo de público, ha escrito el libreto de una ópera y es clarinetista de jazz, siendo conocida su faceta de combinar la poesía con este tipo de música.

**Morgan, Edwin** (1920-2010): Nació en Glasgow, ciudad donde estudió y también fue profesor hasta que se retiró y con la que siempre tuvo una fuerte vinculación. Poeta y traductor vinculado al Scottish Renaissance. Utilizó una amplia variedad de formas y estilos en su obra, en la que se puede notar la influencia de la Beat Generation, llegando a ser traducida a varias lenguas. Es de destacar además sus recursos del lenguaje, la inventiva formal, el sentido del humor, su visión humana y su curiosidad intelectual. De hecho fue uno de los poetas más conscientes de cómo estaban afectando los cambios científicos y tecnológicos a la percepción global del mundo. Esta amplitud de miras le llevó a hacer colaboraciones en otros campos como la música, el cine o el teatro. Reconocido como uno de los principales poetas escoceses del siglo XX. Fue el primer Scots Makar, poeta laureado escocés. Orden del Imperio Británico y miembro de la Royal Society of Edinburgh. Página web: <http://www.edwinmorgan.com/menu.html>.

**Paulin, Tom** (1949): Pese a haber nacido en Leeds, sus padres se trasladaron a Belfast siendo todavía niño, donde creció en un ambiente urbano de clase media. Enseñó poesía en la Universidad de Nottingham. Poeta y crítico de cine, música y literatura. Sus composiciones tocan una amplia variedad de asuntos. De tendencia política izquierdista, pertenece a un grupo de poetas que intenta recuperar la herencia republicana de tipo radical. Es conocido en el Reino Unido por sus apariciones en programas culturales de la BBC. Su activismo político y su presencia en los medios de comunicación lo han colocado en el foco de la polémica en diferentes ocasiones, especialmente en relación a sus opiniones sobre el conflicto palestino-israelí, sobre el que también ha escrito.

**Redgrove, Peter** (1932-2003): Nació en Kingston upon Thames, Surrey. Se formó en la Taunton School y en el Queens' College, Cambridge. Editó varios números de la revista *Delta*. Se relacionó con Ted Hughes. Dentro del ambiente poético en el que se movió fue miembro de "The Group", grupo informal de poetas que se vieron desde mediados de los 50 a mediados de los 60. Se la ha situado en la tradición de la poesía visionaria inglesa en la que se incluyen nombres como Henry Vaughan, Thomas Traherne y William Blake, siendo la ciencia y la psicología moderna su toque personal en esta línea. Profesor en las universidades de Buffalo y Leeds. Prolífico autor de obras

también en prosa, novelas y teatro. Sólo en poesía suma cerca de una treintena de títulos.

**Reynolds, Oliver** (Cardiff, 1957): Estudió teatro en la Universidad de Hull y fue ayudante de dirección teatral. Su poesía ha destacado por su originalidad y por sus amplias miras históricas y geográficas. Tiene un estilo accesible aunque a veces complejo pero siempre de alcance emocional e imaginativo. También es crítico y ha colaborado con diferentes publicaciones literarias.

**Satyamurti, Carole** (1939): Traductora y socióloga. Creció en Kent y ha vivido en Estados Unidos, Singapur y Uganda. Ha enseñado en la University of East London. Ha mostrado gran interés en la relación entre las ideas psicoanalíticas y las historias que las personas cuentan sobre sí mismas de manera autobiográfica. También ha mostrado su interés por la conexión de la poesía con el arte visual. Su poesía ha recibido numerosos premios literarios. Lleva una activa vida académica como docente que, teniendo como base la ciudad de Londres, llega a incluso a cursos de enseñanza de escritura para Venecia y Corfú.

**Scott, David** (Cambridge, 1947): Estudió teología en la Universidad de Durham y en el Cuddesdon College. Sacerdote, poeta, dramaturgo y escritor espiritual. Gran parte de su poesía trata de la vida parroquial que desarrolló en relación con sus feligreses o sobre figuras literarias y eclesiásticas. Tras estar destinado en distintos puntos del Reino Unido ejerciendo su labor pastoral, en 2010 se retiró y ahora reside en Cumbria. Tiene distintas distinciones honoríficas, tanto eclesiásticas como académicas.

**Scupham, Peter** (Liverpool, 1933): Estudió en Emmanuel College, Cambridge. Ha enseñado literatura inglesa en el St. Christopher School, Letchworth. Dentro de su vinculación profesional total con la literatura fundó con John Mole The Mandeville Press, editorial literaria que utilizaba métodos de impresión tradicionales, y ahora tiene una librería de viejo. Como poeta ha sentido gran fascinación por la historia, sobre todo en relación a su tierra natal, algo que lo conecta con otros poetas de la misma generación como Ted Hughes, Geoffrey Hill o Peter Redgrove, pero en una obra que tiene su propia personalidad y sensibilidad. Esa vinculación con la historia le ha llevado a reflexionar sobre el tiempo, la coexistencia del pasado y el presente, la transitoriedad, la belleza y el deterioro, en un tipo de observación más curiosa que solemne. El estilo de sus poemas también presenta un equilibrio entre lo formal y lo conversacional.

**Shapcott, Jo** (Londres, 1953): Estudió en el Trinity College de Dublín y en el St Hilda's College, Oxford. Enseña escritura creativa en el Royal Holloway de la

University of London. Editora de una antología internacional de poesía en lengua inglesa. Ganadora de destacados galardones literarios. Su poesía pertenece tanto al cuerpo como a la mente, existiendo una celebración del erotismo en muchas de sus composiciones. Un punto de atracción en su producción es aquél en que se diluye la unión entre el yo y el mundo exterior. Utilizando una dicción precisa y coloquial toma los asuntos a tratar desde fuentes poco habituales, desde la cultura popular a las ciencias. Página web: <http://joshapcott.com/>

**Smith, Ken** (1938-2003): Natural de Rudston, Yorkshire. De infancia itinerante, estudió en la universidad de Leeds con Geoffrey Hill, teniendo como compañeros a Toni Harrison y Jon Silkin. Con éste último coeditó la revista *Stand* desde 1963 a 1972. Tras ser profesor en diferentes universidades norteamericanas, regresó a Inglaterra para enseñar también en Leeds. Ganador de diferentes galardones poéticos, está considerado como una de las principales voces de la poesía mundial y, debido al nervio político y la fuerza de sus versos, ha sido una influencia para la generación posterior de poetas como Simon Armitage y Carol Ann Duffy.

**Stainer, Pauline** (Stoke-on-Trent, 1941): Estudió lengua y literatura inglesas para después completar su formación al respecto con un postgrado en la Universidad de Southampton. Aclamada poeta inglesa ganadora de numerosos galardones literarios. Pese a ello, siempre se ha movido lejos de los círculos de la poesía metropolitana, hecho que le da una especial personalidad a su producción. Autora de una poesía neo-romántica que explora mitos, leyendas, la historia, la ciencia, el mundo contemporáneo y los sentimientos humanos en relación con los paisajes interiores de la mente. Autora inusual entre sus coetáneos al querer seguir aspectos tradicionales de la poesía inglesa. Las imágenes que utiliza se han vinculado con los acertijos anglosajones, la poesía simbolista, García Lorca, Wallace Stevens, David Jones y Ted Hughes.

**Steven, Kenneth C.** (1968): Nació en Glasgow pero ha estudiado y enseñado en Noruega, siendo traductor del noruego y del sami. Prolífico autor de poesía, novela, libros infantiles y traducciones. Gran parte de sus relatos y sus poemas se enmarcan en el paisaje rural escocés, lugar que le proporciona un equilibrio que dice no encontrar en la ciudad. Viaja profusamente impartiendo conferencias y talleres literarios tanto para adultos como para jóvenes. Reside en la localidad escocesa de Dunkeld con su familia. Sus obras y proyectos se pueden seguir en su página web: <http://www.kennethsteven.co.uk/>.

**Stevenson, Anne** (Cambridge, 1933): De padres norteamericanos. Su padre era profesor universitario y amante del piano y la poesía y su madre escribía relatos. Creció en New England y estudió en Ann Arbor, Michigan, donde estudió música e idiomas. Tras licenciarse de manera brillante en 1954 regresó al Reino Unido, donde ha residido durante la mayor parte de su vida. Su sordera le hizo abandonar su deseo de dedicarse a la música y la condujo hacia la escritura. Cofundadora de la revista *Other Poetry*, junto con Evangeline Patterson. Autora de una docena de obras de poesía y algunos ensayos y crítica literaria. También por cuestiones autobiográficas, el entrecruzamiento, los límites y las fronteras son asuntos habituales en su obra, donde se ha expresado con desenvoltura tanto de forma canónica como en verso libre. Reacia a encuadrarse en cualquier grupo de poetas contemporáneos, ha preferido buscar su propio ritmo dentro de la tradición poética inglesa. Página web: <http://www.anne-stevenson.co.uk/>.

**Thomas, R. S.** (Cardiff, 1913 – Pentrefelin, 2000): Estudió Latín para después ordenarse como sacerdote anglicano. Se puede destacar de él su espiritualidad y su nacionalismo, que le llevó a rechazar todo aquello que tuviera que ver de inglés en Gales, buscando siempre agitar la conciencia de sus conciudadanos en ese sentido. De hecho, llegó a aprender galés ya con 30 años y, con posterioridad, escribió libros y poesía en dicha lengua. Su compromiso con dichas creencias religiosas y nacionalistas fue tal que su obra tiene como principales ejes el paisaje y las gentes de Gales y sus consideraciones religiosas. Y para ello emplea un lenguaje frío, duro, sin apenas recursos retóricos. Está considerado uno de los mejores poetas ingleses e incluso europeos del siglo XX.

**Tomlinson, Charles** (Penkull, Stoke-on-Trent, 1927): Poeta, académico y artista, ha destacado también como traductor de poesía de las lenguas rusa, española e italiana. Enseñó literatura inglesa en el Queens' College (Cambridge) -donde estudió junto a Donald Davie, del que fue amigo-, durante un año en Italia y luego en la Universidad de Bristol, para un total de 36 años dedicados a la docencia. Su poesía ha conseguido reconocimiento internacional, recibiendo numerosos premios tanto en Europa como en Estados Unidos. También tiene la Orden del Imperio Británico por su contribución a la literatura, por las facetas ya apuntadas a las que hay que añadir la de editor. El propio Tomlinson ha reconocido en él la huella de la poesía norteamericana del siglo XX, sobre todo Wallace Stevens y William Carlos Williams, del que editó una antología poética. Se ha destacado en su poesía la presencia de una voz intelectual y meditativa y otra más vinculada al paisaje y a las imágenes del mundo circundante, de

hecho el elemento visual es básico en su obra, en la que se puede encontrar una especial atención lo urbano-cosmopolita. El carácter internacional de su vocación se refleja en una temática que va de lo universal a lo doméstico.

**Waterman, Andrew** (Londres, 1940): Tras ejercer diferentes trabajos, estudió de manera brillante en la Universidad de Leicester, haciendo a continuación estudios de postgrado en el Worcester College (Oxford) para luego enseñar literatura inglesa en la Universidad de Ulster. Su obra poética se ha publicado en numerosas revistas, dentro y fuera del Reino Unido, y en varias antologías, y también se ha recitado tanto en la radio como en la televisión. Se ha destacado de su poesía su carácter ingenioso, su humildad y su estoicismo. También es autor de una amplia obra crítica. Página web: <http://www.andrewwaterman.co.uk/>.

**Wicks, Susan** (Kent, 1947): Estudió en Hull y más tarde en Sussex, donde escribió su tesis doctoral sobre la construcción del personaje literario en la obra de André Gide. Ha enseñado en distintas universidades del Reino Unido y ha vivido en Francia, Irlanda y Estados Unidos. Sus poemas suelen tomar objetos o sucesos de la realidad cotidiana para buscar tras ellos su espíritu, algo para lo cual se ha basado en sus propias experiencias personales de manera habitual. En su poesía es habitual encontrar imágenes y no un lenguaje complejo o el uso de las rimas. Es autora de dos novelas y sus traducciones también han merecido el reconocimiento de diferentes galardones.

**Wilmer, Clive** (Harrogate, Yorkshire, 1945): Se crió en Londres, estudió en el King's College, Cambridge, y está vinculado académicamente a diferentes instituciones universitarias. Él mismo reconoce que la religión es un asunto prioritario en sus escritos. Gran defensor de la obra de John Ruskin, del que ha sido editor así como de los contemporáneos de éste. Su labor como traductor de la poesía húngara ha sido galardonada en dicho país. Fue el principal impulsor de una exposición conmemorativa de Ezra Pound en la Tate Gallery en 1985 y ha sido uno de los editores cofundadores de la revista *Numbers*.

Se puede ampliar información en:

Corcoran, Neil. 2013. *English Poetry since 1940*. Abingdon: Routledge.

Hamilton, Ian, ed. 2003. *The Oxford Companion to Twentieth-Century Poetry in English*. Oxford: Oxford U. P.

Stringer, Jenny, ed. 1996. *The Oxford Companion to Twentieth-Century Poetry in English*. Oxford: Oxford U. P.

Páginas web de interés:

<http://www.poetryfoundation.org/>

<http://www.poetryarchive.org/>

<http://www.poetrypf.co.uk/poets.html>

## Bibliografía

- Abalo, Francisco. 2015. "Posible vía de solución al problema epistemológico de la Filosofía de la Historia hegeliana". *Aurora* 27, no. 40: 325-343.
- Acuña Rodríguez, Olga Yanet. 2014. "El Pasado: Historia o Memoria". *Historia y Memoria* 9: 57-87.
- Adams, Anna. 1996. "At Mauthausen Camp". *Green Resistance: New and Selected Poems*. Londres: Enitharmon.
- Agudelo, Pedro Antonio. 2011. "Los ojos de la palabra. La construcción del concepto de écfrasis, de la retórica antigua a la crítica literaria". *Lingüística y Literatura* 60.
- Allison, Henry E. 2009. "Teleology and History in Kant: the Critical Foundation of Kant's Philosophy of History". Ed. Amélie Rorty y James Schmidt. *Kant's "Idea for a universal history with a cosmopolitan aim" : a critical guide*. Cambridge: Cambridge U. P.
- Allnutt, Gillian. 1994. "Oboth", *Blackthorn*. Newcastle upon Tyne : Bloodaxe Books.
- . 1997. "Fenlight", *Nantucket and the Angel*. Newcastle upon Tyne : Bloodaxe Books.
- Alonso, Luis Enrique y Javier Callejo. 1999. "El análisis del discurso: del postmodernismo a las razones prácticas". *Reis* 88: 37-73.
- Althusser, Louis. 2004. *Maquiavelo y nosotros*. Tra. Bernardo Baltza Álvarez. Madrid: Akal.
- Álvarez Gómez, Mariano. 2013. "'La historia del mundo es el tribunal del mundo'. Circularidad entre Estado e Historia". *Derecho, historia y religión: interpretaciones sobre la filosofía del derecho de Hegel*. Eds. Mariano Álvarez Gómez y M<sup>a</sup> del Carmen Paredes Martín. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. 13-34.
- Anderson, Perry. 1998. *The Origins of Postmodernity*. Londres: Verso
- Ankersmit, F. R. 2001. *Historical Representation*. Stanford: Stanford U. P.
- Arregui, Jorge Vicente y Jacinto Choza. 1992. *Filosofía del hombre. Una antropología de la intimidad*. Madrid: Rialp.
- Ash, John. 1991. "A History of Soviet Organ Music". *The Burnt Pages*. Manchester: Carcanet
- Ashton, Jennifer. 2005. *From Modernism to Postmodernism*. Cambridge: Cambridge U. P.
- Atwood, Margaret. 1998. "In Search of *Alias Grace*: On Writing Canadian Historical Fiction". *The American Historical Review* 103.

- Aurell, Jaime. 2005. *La escritura de la memoria: de los positivismos a los postmodernismos*. Valencia: Universidad de Valencia
- Austin, Annemarie. 1995. "Dynastic". *The flaying of Marsyas*. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe Books.
- . 1999. "Language". *Door upon door*. Newcastle upon Tyne : Bloodaxe Books
- Bakker, Egbert. 2006. "Contract and Design: Thucydides' Writing". Eds. Antonios Rengakos y Antonis Tsakmakis, *Brill's Companion to Thucydides*. Boston: Brill. 109-130.
- Balza, José. 1997. *Espejo espeso*. Caracas: Equinoccio.
- Barash, Jeffrey Andrew. 2011. "Myth in History, Philosophy of History as Myth: On the Ambivalence of Hans Blumenberg's Interpretation of Ernst Cassirer's Theory of Myth". *History and Theory* 50: 328-340.
- Barbera, Nataliya y Alicia Inciarte. 2012. "Fenomenología y hermenéutica: dos perspectivas para estudiar las ciencias sociales y humanas". *Multiciencias* 12.2: 199-205.
- Barthes, Roland. 1977. *Image, Music, Text*. Tra. Stephen Heath. Londres: Fontana.
- . 2011. *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Tra. Joaquín Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós.
- Battán Horenstein, Ariela. 2012. "Una fenomenología de la historia: entre ontología y epistemología. En *Acta fenomenológica latinoamericana, vol. IV*, editado por Rosemary Rizo-Patrón y Antonio Zirión Quijano, 501-519. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Beasley-Murray, Jon. 2010. "Vilcashuamán: Telling Stories in Ruins". *Ruins of Modernity*, eds. Julia Hell y Andreas Schönle. Duke U. P. 212-231.
- Bech, José María. 2001. *De Husserl a Heidegger: La transformación del pensamiento fenomenológico*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Beer, Patricia. 1997. "Millennium", *Autumn*. Manchester: Carcanet.
- Berger, James. 1999. *After the End: Representations of Post-apocalypse*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Beiser, Frederick. 1999. "Hegel's Historicism". *The Cambridge Companion to Hegel*. Cambridge: Cambridge U. P. 270-300.
- Bermejo Barrera, José Carlos. 2004. *¿Qué es la historia teórica?* Madrid: Akal.
- Bertram, Vicki. 2000. "Alison Brackenbury in Conversation". *PN Review* 26.4: 31-33.

- Best, Joel. 2008. "Historical Development and Defining Issues of Constructionist Inquiry". *Handbook of Constructionist Research*, eds. James A. Holstein y Jaber F. Gubrium. Nueva York: The Guilford Press. 41-66.
- Birkan-Berz, Carole. 2009. "'Retail the Coda': Le Retour Au Sonnet Dans L'œuvre Récente de Geoffrey Hill". *Lisa* 4.3: 74-86
- Blackburn, Michael. 1996. "The Emperor's Head". *The Ascending Boy*. East Fourstones: Flambard
- Blasing, Mutlu Konuk. 2007. *Lyric Poetry*. Princeton: Princeton U. P.
- Bolaños de Miguel, Aitor. 2014. "Experimentos historiográficos postmodernos (3): diálogos entre la novela y la historia". *História da Historiografia* 16: 217-238.
- Bonete Perales, Enrique, ed. 1998. *La política desde la ética*, vol. 1. Barcelona: Proyecto A Ediciones.
- Bownas, Jane. 2015. *War, the Hero and the Will: Hardy, Tolstoy and the Napoleonic Wars*. Eastbourne: Sussex Academic Press.
- Boyer, M. Christine. 1996. *The City of Collective Memory: Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology.
- Brackenbury, Alison. 1981. "Dreams of Power". *Dreams of Power and Other Poems*. Manchester: Carcanet.
- . 1995. "1829", *1829*. Manchester : Carcanet.
- Brauer, Daniel. 2013. "La Filosofía de la Historia de Hegel después del 'Final de la Historia'". *Revista Electrónica de Estudios Hegelianos* 18. 77-88.
- Breisach, Ernst. 2009. *Sobre el futuro de la Historia : el desafío posmodernista y sus consecuencias*. Tra. Mónica Burguera. Valencia: Universidad de Valencia.
- Brooker, Peter, ed. 2014. *Modernism/Postmodernism*. Nueva York: Routledge.
- Brooks, Peter. 2000. *Troubling Confessions: Speaking Guilt in Law and Literature*. Chicago: University of Chicago Press.
- Burnside, John. 2000. "Sense Data". *The Asylum Dance*. Londres: Johnathan Cape.
- Butler, Judith. 2007. "Torture and the Ethics of Photography". *Environment and Planning D: Society and Space* 25: 951-966.
- Cacho Casal, Rodrigo. 2009. "The Memory of Ruins: Quevedo's *Silva* to 'Roma antigua y moderna'". *Renaissance Quarterly* 62: 1167-1203.
- Calle, Román de la. 2005. *El espejo de la écfrasis*. Lanzarote: Fundación César Manrique.

- Carlyle, Thomas. 2001. *On Heroes, Hero Worship, and the Heroic in History*. Londres: The Electric Book Company.
- Carneiro, Robert L. 1981. "Herbert Spencer as an Anthropologist". *Journal of Libertarian Studies*, vol. 5.
- Carr, David. 2001. "Place and Time: On the Interplay of Historical Points of View". *History and Theory* 40.4 (Diciembre).
- Cataldo Sanguinetti, Gustavo. 2013. "Existencia e historicidad. El problema de la identidad en Martin Heidegger". *Ideas y Valores* 62, 153: 31-44.
- Chadwick, Fergus. 1993. "Entertaining Caesar", *A shape in the net*. Cornwall: Peterloo Poets.
- Charlton, George. 1994. "The Sentries' Night-Watch", *City of dog*. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe Books.
- Chemris, Crystal Anne. 2008. *Góngora's 'Soledades' and the Problem of Modernity*. Woodbridge: Tamesis.
- Christopher, Joe R. 1986a. "John Heath-Stubb's *Artorius* and the Influence of Charles Williams (I)". *Mythlore* 48: 56-62.
- . 1986b. "John Heath-Stubb's *Artorius* and the Influence of Charles Williams (II)". *Mythlore* 49: 51-57.
- . 1987. "John Heath-Stubb's *Artorius* and the Influence of Charles Williams (III)". *Mythlore* 50: 51-56.
- Chung, Paul S. 2013. *Church and Ethical Responsibility in the Midst of World Economy: Greed, Dominion, and Justice*. Cambridge: James Clarke & Co.
- Chvatik, Ivan. 2010. "Fenomenología del sentido de la vida humana en los últimos ensayos de Jan Patočka", tra. César Montero. *Investigaciones Fenomenológicas* 7: 11-33.
- Clemon, Jack. 1995. "George Müller". *The Cured Arno*. Newcastle upon Tyne : Bloodaxe Books,
- Conn, Stewart. 1995. "Contrasts", *In the blood*. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe Books.
- . 1995. "Air and Water", *In the blood*. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe Books.
- . 1995. "French Connection", *In the blood*. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe Books.
- . 1995. "Norman Collie at Sligachan Inn", *In the blood*. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe Books.
- Connor, W. Robert. 1985. *Thucydides*. Princeton: Princeton U. P.

- Corcoran, Kelvin. 1993. "Frans Masereel The Idea". *Lyric Lyric*. Londres: Reality Street Editions.
- Cowart, David. 1989. *History and the Contemporary Novel*. Carbondale y Cruz Vergara, Eliseo. 1997. *La concepción del conocimiento histórico en Hegel*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Crozier, Andrew. 1985. "The Harp". *All Where Each Is*. Londres: Allardyce, Barnett.
- Curry, Neil. 1988. "George Fox Crosses the Bay". *Ships in Bottles*. Petersfield: Enitharmon
- Dahlern, Nina Michaela von. 2013. *The Ethical Foundations of Postmodernity*. Bremen: Europaeischer Hochschulverlag.
- Dallanegra Pedraza, Luis. 2009. "La política exterior en Tucídides. Los países fuertes y débiles". *Reflexión Política* 22: 96-117.
- Damiani, Alberto M. 1996. "La tropología del curso histórico en Giambattista Vico". *Revista de Filosofía y Teoría Política* 31-32. 108-111.
- Davies, Hilary. 1991. "Dominikus Zimmermann". *The Shanghai Owner of the Bonsai Shop*. Londres: Enitharmon
- . 1991. "Heine in Paris". *The Shanghai Owner of the Bonsai Shop*. Londres: Enitharmon
- . 1991. "Winchester Diver". *The Shanghai Owner of the Bonsai Shop*. Londres: Enitharmon
- Davis, Dick. 1996. "Art History". *Touchwood*. London: Anvil Press Poetry.
- . 1996. "Flight". *Touchwood*. London: Anvil Press Poetry.
- . 1996. "Mirak". *Touchwood*. London: Anvil Press Poetry.
- Debney, Jack. 1999. "John Nelson Preaching in Grimsby". *Clowns and puritans*. Edimburgo: White Adder Press
- Donnelly Mark y Claire Norton. 2011. *Doing History*. Londres: Routledge.
- Doob, Penelope Reed. 1990. *The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages*. Ithaca: Cornell University Press.
- Dooley, Maura. 1991. "Clare Leighton Packs a Bag, 1939", *Explaining magnetism*. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe Books.
- . 1991. . "Bathers, 1930", *Explaining magnetism*. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe Books.
- Duhig, Ian. 1991. "A Café Waiter in Tel Aviv", *The Bradford Count*. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe Books.

- . "The Frog", *The Bradford Count*. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe Books.
- . "Nineteen Hundred and Nineteen", *The Bradford Count*. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe Books.
- . "Reforma Agraria", *The Bradford Count*. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe Books.
- . 1995. "Brut". *The Mersey Goldfish*. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe Books.
- Dunn, Douglas. 1988. "The War in the Congo". *Northlight*. Londres: Faber and Faber
- Enjuto Rangel, Cecilia. 2010. *Cities in Ruins: The Politics of Modern Poets*. West Lafayette: Purdue University.
- Ewart, Gavin. 1991. "A Ballad Re-Creation of a Fifties Incident at Barnes Bridge". *Collected Poems 1980-1990*. Londres: Hutchinson
- . 1991. "The Falklands, 1982". *Collected Poems 1980-1990*. Londres: Hutchinson
- . 1991. "Sonnet: Pepys in 1660". *Collected Poems 1980-1990*. Londres: Hutchinson
- Fanthorpe, U. A. 1995. "At Swarkestone", *Safe as houses*. Cornwall: Peterloo Poets.
- Ferguson, Gillian. 1997. "War in the Gulf". *Air for sleeping fish*. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe Books
- Fernández Espinosa, Manuel. 2013. "El origen a descubrir de un 'pensamiento cardinal' unamuniano: la 'intrahistoria'". *La Razón Histórica* 24: 22-31.
- Ferraris, Maurizio. 2005. *Historia de la hermenéutica*. México: Siglo XXI Editores.
- Fisher, Roy. 1994. "Just Where to Draw the Line". *Birmingham River*. Oxford: Oxford U. P.
- Flórez Miguel, Cirilo. 1983. *Génesis de la razón histórica*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca
- Francis, Matthew. 2001. "St Catherine and the Philosophers". *Dragons*. Londres: Faber and Faber
- Freire, Paulo. 2004. *El Grito Manso*. México: Siglo XXI Editores.
- Gafijczuk, Dariusz. 2013. "Dwelling Within: The Inhabited Ruins of History". *History and Theory* 52 (Mayo).
- Gamoneda Lanza, Amelia. 2012. "Laboratorio de metáforas: fotografía y pensamiento poético". *Aula de los medios: poesía, cine y fotografía en el Seminario Permanente Arcadia Babélica*. Pedro Serra (ed). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- García Canclini, Néstor. 1979. *Epistemología e historia. La dialéctica entre sujeto y estructura en Merleau-Ponty*. México: UNAM.

- García Díaz, María Ángeles. 2001. *Una aspiración a la luz: la poesía de Vicente Aleixandre*. Kassel: Reichenberger.
- García Masip, Fernando. 2008. *Comunicación y desconstrucción. El concepto de comunicación a partir de la obra de Jacques Derrida*. México: Universidad Iberoamericana.
- Gergen, Kenneth. 1985. "The Social Constructionist Movement in Modern Social Psychology". *American Psychologist* 40:3. 266-275.
- Gervais, David. 1996. *Literary Englands: Versions of 'Englishness' in Modern Writing*. Cambridge: Cambridge U. P.
- Gohorry, John. 1992. "Unidentified Aliens, New Mexico, 1947", *Talk into the late evening*. Cornwall: Peterloo Poets.
- Goldman, James. 2004. *The Lion in Winter*. Nueva York: Random House.
- Gómez-Lobo, Alfonso. 1995. "Las intenciones de Herodoto". *Estudios Públicos* 59. 1-16.
- González Echevarría, Aurora. 2003. *Crítica de la singularidad cultural*. Barcelona: Anthropos.
- González Egido, Luciano. 1983. *Salamanca, la gran metáfora de Unamuno*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca
- González Reyero, Susana. 2006. "La fotografía en la historia de la arqueología española (1860-1939). Una aproximación a la aplicación y usos de la imagen en el discurso histórico". *Archivo Español de Arqueología* 79: 177-205.
- Greenham, David. 2015. "'Altars to the Beautiful Necessity': The Significance of F. W. J. Schelling's 'Philosophical Inquiries in the Nature of Human Freedom' in the Development of Ralph Waldo Emerson's Concept of Fate". *Journal of the History of Ideas* 76 (1): 115-137.
- Greening, John. 1992. "Edward II", *The Tutankhamun variations*. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe Books.
- . "Portrait of Henry V by an Unknown Artist", *The Tutankhamun variations*. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe Books.
- . "Charles I on Horseback", *The Tutankhamun variations*. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe Books.
- . "Edward I", *The Tutankhamun variations*. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe Books.

- . "The Black Prince", *The Tutankhamun variations*. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe Books.
- . "*Lifting the Lid*", *The Tutankhamun variations*. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe Books.
- . "The Lists of Coventry", *The Tutankhamun variations*. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe Books.
- . "Opening", *The Tutankhamun variations*. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe Books.
- . "*A Pocket Collection*", *The Tutankhamun variations*. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe Books.
- . "Visit of the Egyptian Antiquities Department's Inventory Commission", *The Tutankhamun variations*. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe Books.
- Greenlaw, Lavinia. 1993. "For the First Dog in Space". *Night photograph*. Londres: Faber and Faber.
- . "The Patagonian Nightingale". *Night photograph*. Londres: Faber and Faber.
- . 1993. "River History", *Night photograph*. Londres: Faber and Faber.
- . 1997. "Acquisitions", *A world where news travelled slowly*. London: Faber and Faber.
- . 1997. "What We Can See of the Sky Has Fallen", *A world where news travelled slowly*. London: Faber and Faber.
- Gross, Philip. 1993. "History Lesson". *The All-Nite Café*. Londres: Faber & Faber.
- Guevara Amórtegui, Carlos Arturo. 2011. "Fenomenología y poesía: caminos hacia lo esencial". *Logos* 20. 103-124.
- Guignon, Charles B. 1983. *Heidegger and the Problem of Knowledge*. Indianapolis: Hackett Publishing Company, Inc.
- Hackett, Chris. 2010. "The Exercise of Spirit: Phenomenology in Response to Poetry". *Renascence* 62:4. 257-277.
- Hamburger, Michael. 1982. *The truth of poetry : tensions in modern poetry from Baudelaire to the 1960s*. Londres: Methuen.
- Hamilton, Paul. 1996. *Historicism*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Harrison, Tony. 1989. *V*. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe Books.
- . 1993. "The Gaze of the Gorgon". *The Gaze of the Gorgon*. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe Books.

- . 1993. "Sonnets for August 1945". *The Gaze of the Gorgon*. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe Books.
- . 1995. "A Maybe Day in Kazakhstan". *The shadow of Hiroshima and other film/poems*. Londres: Faber and Faber
- . 1995. "The Shadow of Hiroshima". *The shadow of Hiroshima and other film/poems*. Londres: Faber and Faber
- Haughton, Hughe. 1985. "'How Fit a Title...?': Title and Authority in the Work of Geoffrey Hill", *Geoffrey Hill: Essays on His Work*, ed. Peter Robinson. Philadelphia: Open University Press. 129-48
- Heaney, Seamus. 1984. "Feeling into Words". *Preoccupations: Selected Prose, 1968-1978*. Londres: Faber & Faber.
- Heath-Stubbs, John. 1974. *Artorius*. Londres: Enitharmon.
- . 1990. "BC-AD". *The Game of Love and Death*. Petersfield: Enitharmon.
- . 1993. "Didius Julianus Imperator", *Sweetapple earth*. Manchester: Carcanet.
- . 1996. "Galileo's Salad". *Galileo's Salad*. Manchester: Carcanet
- Hegel, G. W. F. 1972. *La razón en la Historia*. Tra. César Armando Gómez. Madrid: Seminario y Ediciones.
- Heidegger, Martin. 1975. *Poetry, Language, Thought*. Tra. Albert Hofstadter. Nueva York: Harper Colophon.
- Heller, Agnes. 1999. *Una filosofía de la historia en fragmentos*. Barcelona: Gedisa.
- Henson, Stuart. 1994. "Croyland". *Ember Music*. Cornwall: Peterloo Poets
- Herder, Johann Gottfried. 1993. *Against Pure Reason: Writings on Religion, Language, and History*. Tra. Marcia Bunge. Minneapolis: Fortress.
- Hernáiz Blázquez, Juan Ignacio. 2013. *La conciencia deshumanizada*. Alicante: Editorial Club Universitario.
- Hesketh, Phoebe. 1997. "Canteen Song". *A Box of Silver Birch*. Londres: Enitharmon
- Hill, Geoffrey. 1983. *The Mystery of the Charity of Charles Péguy*. Londres: Agenda Editions / André Deutsch.
- Hill, Tobias. 1996. "Earthquake, Osaka 1995". *Midnight in the City of Clocks*. Oxford: Oxford U. P.
- Hofer, Mark y Kathleen Owings Swan. 2005. "Digital Image Manipulation: A Compelling Means to Engage Students in Discussion of Point of View and Perspective". *Contemporary Issues in Technology and Teacher Education* 5.3/4: 290-299.

- Hooker, Jeremy. 1987. "**Tichborne**". *Master of the Leaping Figures*. Petersfield: Enitharmon
- . 1987. "The Diver". *Master of the Leaping Figures*. Petersfield: Enitharmon
- . 1987. "To Lionel Johnson". *Master of the Leaping Figures*. Petersfield: Enitharmon
- . 1993. "Druid Song". *Their Silence a Language*. Londres: Enitharmon
- . 1997. "Ode to Antonio Gaudi". *Our Lady of Europe*. Londres: Enitharmon
- . 1997. "Verdun". *Our Lady of Europe*. Londres: Enitharmon
- . 1997. "After Rembrandt: *Saul and David*". *Our Lady of Europe*. Londres: Enitharmon
- . 1997. "After Rembrandt: *The Anatomical Lesson*". *Our Lady of Europe*. Londres: Enitharmon
- . 1997. "Edvard Munch: *The Sick Child*". *Our Lady of Europe*. Londres: Enitharmon
- . 1997. "Vincent", *Our Lady of Europe*. Londres: Enitharmon.
- Howard, W. Scott. 2006. "Historical Figuration: Poetics, Historiography, and New Genre Studies". *Literature Compass* 3.5.
- Howatson, M. C., ed. 2013. *Oxford Companion to Classical Literature*. Oxford: Oxford U. P.
- Hughes, Frieda. 2002. "Burke and Hare", *Waxworks*. Tarsset, Northumberland: Bloodaxe.
- . 2002. "Houdini", *Waxworks*. Tarsset, Northumberland: Bloodaxe.
- . 2002. "Rasputin", *Waxworks*. Tarsset, Northumberland: Bloodaxe.
- Hull, Robert. 1993. "Columbus". *Encouraging Shakespeare*. Cornwall: Peterloo Poets
- Huyssen, Andreas. 1981. "The Search for Tradition: Avant-Garde and Postmodernism in the 1970s". *New German Critique* 22: 23-40.
- Hyland, Paul. 1995. "Articulating Hungary", *Kicking sawdust*. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe Books.
- Jaeger, Mary. 1999. "Guiding Metaphor and Narrative Point of View in Livy's *Ab Urbe Condita*". Ed. Christina Shuttleworth Kraus. *The Limits of Historiography: Genre and Narrative in Ancient Historical Texts*. Boston: Brill.
- Jamie, Kathleen. 1995. "The Horse-drawn Sun", *The queen of Sheba*. Newcastle upon Tyne Bloodaxe Books.
- . "Royal Family Doulton", *The queen of Sheba*. Newcastle upon Tyne Bloodaxe Books.

- Jaran-Duquette, François. 2011. "La posibilidad de una 'fenomenología de la historia'". *Investigaciones Fenomenológicas* 3: 237-248.
- Jeffares, Ben. 2009. "Philosophy of Archaeology". Ed. Aviezer Tucker. *A Companion to the Philosophy of History and Historiography*. Chichester: Blackwell.
- Jenkins, Keith. 1991. *Rethinking History*. Londres y Nueva York: Routledge.
- John, Roland. 1994. "History", *To weigh alternatives*. West Kirby: Headland.
- Kant, Immanuel. 1994. *Ideas para una historia universal en clave cosmopolita y otros escritos sobre filosofía de la historia*. Tra. Concha Roldán Panadero y Roberto Rodríguez Aramayo. Madrid: Tecnos.
- Kantaris, Sylvia. 1989. "1944". *Dirty Washing*. Newcastle upon Tyne Bloodaxe Books
- Kavanagh, P. J. 1991. "Falklands, 1982". *An enchantment*. Manchester : Carcanet
- Kennedy, David. 2012. *The ekphrastic encounter in contemporary British poetry and elsewhere*. Burlington: Ashgate, 2012.
- Kennedy, X. J. y Dana Gioia. 2010. *Literature: An Introduction to Fiction, Poetry, and Drama*. Nueva York: Pearson Longman.
- Kerrigan, John. 2000. "Divided Kingdoms and the Local Epic: *Mercian Hymns to The King of Britain's Daughter*". *The Yale Journal of Criticism* 13.1: 3-21.
- Kilgore-Caradec, Jennifer. 2011. "'In the Fable This is Your Proper Home': Imagining Lives of Faith Through Poetry". *Christianity and Literature* 60.3: 419-428.
- Klein, Kerwin Lee. 2000. "On the Emergence of *Memory* in Historical Discourse". *Representations* 69: 127-150.
- Kumar, Lalit. 2013. "Ideology of the Photographs: Thinking with Sontag and Butler". *The Criterion* 4.6: 136-141.
- La Greca, María Inés. 2013. "Entre la ironía y el romance: pasado, presente y futuro de la filosofía de la historia narrativista". *Páginas de Filosofía* 17: 22-48.
- Lacy, Norris J., ed. 2008. *The New Arturian Encyclopedia: New Edition*. Nueva York: Garland.
- Latham, Jacob Abraham. 2006. "The City and the Subject: Benjamin on Language, Materiality, and Subjectivity". *Epoché* 24: 49-67.
- Langford, Michael John. 2005. *Laboratorio fotográfico*. Tra. Alfredo Cruz Hecce. Madrid: Tursen.
- Lasdun, James. 1997. "Baroque", *Woman Police Officer in Elevator*. Londres: Norton.
- Laudan, Larry. 1986. *El progreso y sus problemas*. Tra. Javier López Tapia. Madrid: Ediciones Encuentro.

- Laurentiis, Allegra de. 2010. "Universal Historiography and World History according to Hegel". Ed. Peter Liddel y Andrew Fear. *Historiae Mundi: Studies in Universal History*. Londres: Duckworth
- Leuridan, Bert y Anton Froeyman. 2012. "On Lawfulness in History and Historiography". *History and Theory* 51.2 (Mayo).
- Levertov, Denise. 1992. "News Report, September 1991. U.S. BURIED IRAQI SOLDIERS ALIVE IN GULF WAR". *Evening Train*. Nueva York: New Directions
- Levett, John. 1994. "The Gas-Mask". *Their Perfect Lives*. Cornwall Peterloo Poets
- Lloyd, David. 1988. "The Public and Private Realms of Hill's *Mercian Hymns*". *Twentieth Century Literature* 34.4: 407-415.
- Loizeaux, Elizabeth Bergmann. 2008. *Twentieth-Century Poetry and the Visual Arts*. Nueva York: Cambridge University Press Lozano
- Lomax, Marion. 1996. "On William Drummond of Hawthornden". *Raiding the Borders*. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe Books
- Longley, Michael. 1998. "Gretta Bowen's Emendations". *Selected Poems*. Londres: Jonathan Cape
- López Sáenz, María Carmen. 2013. "Merleu-Ponty y Zambrano: el 'logos' sensible y sentiente. *Aurora* 14: 104-118.
- López Valdovinos, Martina. 2001. *Historia y ciencias sociales*. México: Editorial Pax.
- Lowenthal, David. 1998. *El pasado es un país extraño*. Tra. Pedro Andrés Piedras Monroy. Madrid: Akal.
- Liotard, Jean-François. 1998. "The Postmodern Condition". Keith Jenkins, ed. *The Postmodern History Reader*. Londres: Routledge. 36-38.
- Owensby, Jacob. 1994. *Dilthey and the Narrative of History* (Ithaca: Cornell University Press,).
- McEvelley, Thomas. 2007. *De la ruptura al cul de sac*. Tra. Alfredo Brotóns Muñoz. Madrid: Akal.
- Macfie, Alexander Lyon. 2013. "Towards a New Definition of History". *Rethinking History* 17:3 (401-412).
- McGeough, Jared Michael. 2009. "The Falsehood of History and Reality of Romance: William Godwin's 'Of History and Romance'". *Clio* 38:3.
- McKendrick, Jamie. 1991. "A Czech Education (1948-)". *The Sirocco Room*. Oxford: Oxford U. P.
- . 1997. "Ancient History". *The Marble Fly*. Oxford: Oxford U. P.

- . 1997. "The Century Plant". *The Marble Fly*. Oxford: Oxford U. P.
- . 1997. "A Shortened History in Pictures". *The Marble Fly*. Oxford: Oxford U. P.
- McPartland, Thomas J. 2010. *Loneragan and Historiography. The Epistemological Philosophy of History*. Columbia: University of Missouri.
- Mackenbach, Werner. 2015. "Historia, memoria y ficción. *Tirana Memoria* de Horacio Castellanos Moya". *Ayer* 97 (1): 83-111.
- Magris, Claudio. 2007. *El Danubio*. Tra. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama.
- Maran, Timo. 2003. "Mimesis as a Phenomenon of Semiotic Communication". *Sign Systems Studies* 31.1: 191-215.
- Marcos Molano, María del Mar. 2003. "La historia bajo el prisma de la fotografía". *La comunicación audiovisual en la historia*, eds. Arnau Company, Jorge Pons y Sebastián Serra. Palma: Universidad de la Islas Baleares. 803-818.
- Marshall, Peter H. 1984. *William Godwin*. New Haven: Yale University.
- Martin, Graham Dunstan. 1975. *Language, truth and poetry: notes towards a philosophy of Literature*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Martínez Lacy, Ricardo. 2005. "La constitución mixta de Políbio como modelo político". *Studia Historica: Historia Antigua* 23, p. 373-383.
- Marzal Felici, Javier. 2014. "La fotografía como arte. Pensar la fotografía en la era digital". *Fotografía y arte: IV Encuentro en Castilla-La Mancha*, eds. Juan Pablo Delso e Isidro Sánchez Sánchez. Ciudad Real: Universidad de Castilla La-Mancha. 11-37.
- Medina, Celso. 2009. "Intrahistoria, cotidianidad y localidad". *Atenea* 500: 123-139.
- Middleton, Christopher. 1996. "On a Photograph of Chekhov". *Intimate Chronicles*. Manchester: Carcanet
- Misztal, Barbara A. 2003. *Theories of Social Remembering*. Filadelfia: Open U.P.
- Mitchell, Adrian. 1996. "Don't Call Us", *Blue Coffee: Poems 1985-1996*. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe Books.
- Mitchell, W. J. T. 1986. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Moi, Ruben y Annelise Brox Larsen. 2014. "'Second Time Round': Recent Northern Irish History in *For All We Know* and Ciaran Carson's Written Arts". *Nordic Journal of English Studies* 13, no. 2: 80-95.
- Mole, John. 1993. "Stan Laurel". *Depending on the Light*. Cornwall : Peterloo Poets

- Molinaro, Nina L. 1991. *Foucault, Feminism, and Power: Reading Esther Tusquets*. Cranbury: Associated University Presses.
- Morgan, Edwin. 1997. "1818", *Virtual and Other Realities*. Manchester: Carcanet.
- . 2002. "Janet Horne", *Cathures : new poems 1997-2001*. Manchester : Carcanet ; Glasgow : Mariscat.
- . 2002. "Madeleine Smith", *Cathures : new poems 1997-2001*. Manchester : Carcanet ; Glasgow : Mariscat.
- . 2002. "John Muir", *Cathures : new poems 1997-2001*. Manchester : Carcanet ; Glasgow : Mariscat.
- . 2002. "Helen Adam", *Cathures : new poems 1997-2001*. Manchester : Carcanet ; Glasgow : Mariscat.
- . 2002. "In the Cells", *Cathures : new poems 1997-2001*. Manchester : Carcanet ; Glasgow : Mariscat.
- Moro Abadía, Óscar. 2006. *La perspectiva genealógica de la historia*. Santander: Universidad de Cantabria.
- Mudrovic, María Inés. 2005. *Historia, narración y memoria: los debates actuales en filosofía de la historia*. Madrid: Akal, D.L.
- Munslow, Alun. 1997. *Deconstructing History*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Munz, Peter. 1997. "The Historical Narrative". Ed. Michael Bentley. *A Companion to Historiography*. Londres: Routledge. 833-852.
- Murari Pires, Francisco. 2006. "Thucydidean Modernities: History between Science and Art". Eds. Antonios Rengakos y Antonis Tsakmakis, *Brill's Companion to Thucydides*. Boston: Brill. 811-838.
- Murray, Oswyn. 2007. "Herodotus and Oral History Reconsidered". *The historian's craft in the age of Herodotus*, ed. Nino Luraghi. Oxford. Oxford U. P. 314-325.
- Nora, Pierre. 1989. "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire", tra. Marc Roudebush. *Representations* 26: 7-24.
- Núñez Ramos, Rafael. 2000. "La poesía histórica y la poesía como historia". Eds. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Madrid: Visor.
- Ortega López, Teresa María. 2007. "Sobre Historia y Posmodernidad. La Historiografía en los últimos tiempos". Ed. Teresa María Ortega López et al. *Por una historia global: el debate historiográfico en los últimos tiempos*. Granada: Universidad de Granada

- Patke, Rajeev S. 2010-2011. "Ambiguity and Ethics: Fictions of Governance in Geoffrey Hill's Mercian Hymns". *Connotations* 20, no. 2-3: 253-271.
- Paulin, Tom. 1993. *"The Defenestration of Hillsborough". Selected Poems 1972-1990. Londres: Faber and Faber.*
- . 1994. "History of the Tin Tent". *Walking a Line*. Londres: Faber and Faber.
- . 1994. "Klee/Clover". *Walking a Line*. Londres: Faber and Faber.
- . 1994. "The Other England". *Walking a Line*. Londres: Faber and Faber.
- . 1994. *"A Poor Useless Creature"*. *Walking a Line*. Londres: Faber and Faber.
- . 1999. *"Marc Chagall, Over the Town"*. *The Wind Dog*. Londres: Faber and Faber.
- Paz, Octavio. 1956. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pelluchon, Corine. 2014. *Leo Strauss and the Crisis of Rationalism: Another Reason, Another Enlightenment*. Tra. Robert Howse. Albany: State University of New York Press.
- Pensky, Max. 2011. "Three Kinds of Ruin: Heidegger, Benjamin, Sebald". *Poligrafi* 61-62 (16): 65-89.
- Priestley, J. B. 2000. *I Have Been Here Before*. En *An Inspector Calls and Other Plays*. Londres: Penguin.
- Puelles Romero, Luis. 2002. *La estética de Gaston Bachelard: una filosofía de la imaginación creadora*. Madrid: Verbum.
- Puff, Helmut. 2014. *Miniature Monuments: Modeling German History*. Berlín: Walter de Gruyter.
- Rajan, Tilottama. 2011. "The Disfiguration of Enlightenment: War, Trauma, and the Historical Novel in Godwin's Mandeville". *Godwinian Moments: From the Enlightenment to Romanticism*. Eds. Robert M. Maniquis y Victoria Myers. Toronto: University of Toronto. 172-193.
- Redgrove, Peter. 1996. "Iron Age", *Assembling a ghost*. Londres: Jonathan Cape.
- Reynolds, Oliver. 1987. "This is His Coat". *The Player Queen's Wife*. Londres: Faber and Faber
- . 1987. "Works". *The Player Queen's Wife*. Londres: Faber and Faber
- Ribas Ribas, Pedro. 1971. "El Volkgeist de Hegel y la intrahistoria de Unamuno". *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno* 21: 23-33.

- Richardson, Robert D. 1995. *Emerson: The Mind on Fire*. Berkeley: University of California Press.
- Richir, Marc. 2011. “La refundición de la fenomenología”. Tra. Iván Galán Hompanera. *Eikasia* 40: 73-92.
- Rieber, Alfred J. 2014. “A Tale of Three Genres. History, Fiction, and the Historical *Detektiv*”. *Kritika* 15 (2): 353-363.
- Roberts, Andrew Michael. 2000. “Geoffrey Hill and Pastiche: ‘An Apology for the Revival of Christian Architecture in England’ and *The Mystery of the Charity of Charles Péguy*”. *The Yale Journal of Criticism* 13.1: 153-166.
- Robinson, Alan. 1987. “History to the Defeated: Geoffrey Hill’s *The Mystery of the Charity of Charles Péguy*”. *The Modern Language Review* 82.4: 830-843.
- Rodríguez Pérez, Enrique. 2009. “Las iluminaciones del poema: lecturas (escrituras) de un poema de César Vallejo”. *Enunciación* 14, 2: 67-85.
- Roldán, Concha. 2005. *Entre Casandra y Clío*. Madrid: Akal.
- Rønning, Anne Holden. 2009. “Some Reflections on Myth, History and Memory as Determinants of Narrative. *Coolabah* 3: 143-151.
- Rood, Tim. 2006. “Objectivity and Authority. Thucydides’ Historical Method”. Eds. Antonios Rengakos y Antonis Tsakmakis, *Brill’s Companion to Thucydides*. Boston: Brill. 225-250.
- Rozas, Juan Manuel. 1980. *Intrahistoria y literatura*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Rubio Tovar, Joaquín. 2004. *La vieja diosa: de la filología a la postmodernidad*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos.
- Rus Rufino, Salvador. 2011. “Las lecciones de filosofía de G. W. F. Hegel”, Ed. Aquilino Cayuela et al. *El curso de la historia*. Barcelona: Erasmus Ediciones.
- Rüssen, Jörn, ed. 2002. *Western Historical Thinking: An Intercultural Debate*. Nueva York: Berghahn Books.
- Sampedro Arrubla, Julio Andrés. 2014. “La memoria de las víctimas: un instrumento en la superación de la barbarie”. *Criterio Jurídico* 14.1: 206-223.
- Sánchez Jaramillo, Luis Fernando. 2005. “La historia como ciencia”. *Revista Latinoamericana de Estudios Educativos* 1. 54-82.

- Sánchez Marcos, Fernando. 1988. *Invitación a la historia: de Heródoto a Voltaire*. Barcelona: PPU
- Sánchez-Costa, Fernando. 2013. "La fragua de la identidad: memoria, conciencia histórica y cultura histórica". *A vueltas con el pasado. Historia, memoria y vida*, eds. Juan Luis Palos y Fernando Sánchez-Costa. Barcelona: Universidad de Barcelona.185-212.
- Sanmartín Barros, Israel. 2013. "El fin de la historia en Hegel y Marx". *História da historiografia* 12: 100-118.
- Saroyan, Aram. 1982. *Last Rites. The Death of William Saroyan*. Nueva York: William Morrow and Company.
- Santilli, Nikki. 2002. *Such Rare Citing: The Prose Poem in English Literature*. Cranbury: Associated University Presses.
- Satyamurti, Carole. 2000. "The Life and Life of Henrietta Lacks". *Love and Variations*. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe Books.
- Schopenhauer, Arthur. 1966. *The World as Will and Idea 1818-1859*, vol II. Tra. E.F.J. Payne. Nueva York: Dover.
- Scott, David. 1998. "The Marquis of Ripon Purchases the Convent of San Damiano". *Selected Poems*. Newcastle upon Tyne : Bloodaxe Books
- Scrimieri, Rosario. 2005. *Despertar del alma. Estudio junguiano de la "vita nova"*. Madrid: Editorial Complutense.
- Scupham, Peter. 1988. "The Field Transmitter", *The Air Show*. Oxford: Oxford U. P.
- . 1988. "V. E. Day". *The Air Show*. Oxford: Oxford U. P.
- Sekula, Allan. 1982. "On the Invention of Photographic Meaning". Ed. Victor Burgin. *Thinking Photography*. London, Communications & Culture.
- Shakespeare, Alex. 2011. "'In Strange Christian Hope': Memory and Faith in Geoffrey Hill's *The Mystery of the Charity of Charles Péguy*". *Christianity and Literature* 60.3: 429-447.
- Shapcott, Jo. 1988. "Alexis St Martin". *Electroplating the Baby*. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe Books.
- Shapin, Steven. 1984. "Pump and Circumstance: Robert Boyle's Literary Technology". *Social Studies of Science* 14, 4: 481-520.
- Shaw, George Bernard. 1989. *On Photography*. Bill Jay y Margaret Moore, eds. Layton: Gibbs Smith Publisher.

- Silva Camarena, Juan Manuel. 1990. "La pregunta por el ser del hombre y la cuestión del ser: dos interrogantes sin respuesta posible", *El ser y la expresión. Homenaje a Eduardo Nicol*, Juliana González y Lizbeth Sagols, eds. México: Universidad Nacional Autónoma de México. 157-165.
- Silva Echeto, Víctor. 2013. "Vilèm Flusser: crítica estética e imagen tecno-visual". *Galaxia* 25 (junio).
- Slocombe, Will. 2006. *Nihilism and the Sublime Postmodern*. Abingdon: Routledge.
- Smith, Ken. 1990. "The Wall (Obligatory)". *The Heart, the Border*. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe Books.
- . 1993. "Filmclip: Leningrad, October 1935", *Tender to the queen of Spain*. Newcastle upon Tyne : Bloodaxe Books.
- Speight, Allen. 2001. *Hegel, Literature, and the Problem of Agency*. Cambridge: Cambridge U. P.
- Sontag, Susan. 2004. *Regarding the Pain of Others*. Londres: Penguin.
- . 2005. *On Photography*. Nueva York: Rosetta Books.
- Stainer, Pauline. 1996. "Darwin in Patagonia", *The Wound-dresser's Dream*. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe Books.
- . 1996. "The Sculpture Museum in February", *The Wound-dresser's Dream*. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe Books.
- . 1996. "The Burgomaster's Daughter", *The Wound-dresser's Dream*. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe Books.
- . 1992. "Leonardo draws Bernardo Bandini". *Sighting the Slave Ship*. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe Books.
- . 1992. "The Blue Beret". *Sighting the Slave Ship*. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe Books.
- . 1992. "Piranesi's Fever". *Sighting the Slave Ship*. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe Books.
- . 1992. "Watteau's Crucifixion". *Sighting the Slave Ship*. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe Books.
- Steven, Kenneth C. 1995. "The Harp". *The missing days*. Aberdeen: Scottish Cultural Press .
- Stevenson, Anne. 2000. "Sarajevo, **June 28, 1914**". *Granny Scarecrow*. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe Books.

- . 2000. "A Ballad for Apothecaries". *Granny Scarecrow*. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe Books.
- Sturken, Marita. 1997. "Reenactment, Fantasy, and the Paranoia of History: Oliver Stone's Docudramas". *History and Theory* 36.4.
- Taylor, Charles. 1985. "Philosophy and its History" en Richard Rorty, J.B. Schneewind, Quentin Skinner, eds. *Philosophy in history : essays on the historiography of philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press
- Thomas, R. S. 2002. "The Banquet". *Residues*. Tarsset : Bloodaxe,
- Tomlinson, Charles. 1997. "Siena in Sixty-Eight", *Selected poems, 1955-1997*. Oxford: Oxford University Press.
- Tonkiss, Fran. 2005. *Space, the City and Social Theory: Social Relations and Urban Forms*. Cambridge: Polity Press.
- Tonner, Philip. 2010. *Heiddegger, Metaphysics and the Univocity of Being*. Londres: Continuum.
- Tozzi, Verónica. 2012. "The Epistemic and Moral Role of Testimony". *History and Theory* 51.1.
- Trilling, Renée Rebeca. 2009. *The Aesthetics of Nostalgia: Historical Representations in Old English Verse*. Toronto: University of Toronto.
- Trompf, G. W. 1979. *The Idea of Historical Recurrence in Western Thought: From Antiquity to the Reformation*. Berkeley: University of California Press.
- Tucker, Aviezer. 2004. *Our Knowledge of the Past. A Philosophy of Historiography*. Cambridge: Cambridge U. P.
- Twain, Mark. 1980. "The Refuge of the Derelicts", *The Devil's Race-Track: Mark Twain's "Great Dark" Writings*. Berkeley: University of California Press.
- Unamuno, Miguel de. 1983. *En torno al casticismo*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Van Domelen, John E. 1990. "It's About Time: Time Out of Mind, Mind Out of Time in the Poetry of John Heath-Stubbs". *Christianity and Literature* 39.2: 161-180
- Vasicek, Zdenek. 2009. "Philosophy of History". Ed. Aviezer Tucker. *A Companion to the Philosophy of History and Historiography*. Chichester: Blackwell.
- Vélez López, Germán Darío. 2014. *Vida y Filosofía: La genesis de la vida filosófica en Heidegger*. Medellín: Universidad EAFIT.
- Veres Cortés, Luis. 2010. "Fragmentarismo y escritura: de la vanguardia a la metaliteratura". *Sphera Pública* 10. 103-122.
- Vernon, Jim. 2012. "Hegel, Edward Sanders, and Emancipatory History". *Clio* 41.2.

- Vidal, Hernán. 1996. "Crítica literaria y derechos humanos: un fundamento posible para la recanonización literaria en épocas de crisis institucional". Saúl Sosnowski, ed. *Lectura crítica de la literatura americana: Inventarios, invenciones y revisiones*, vol. 1 (Caracas: Ayacucho), 296-328.
- Vilar, Pierre. 2004. *Memoria, historia e historiadores*. Tra. Arón Cohen. Granada: Universidad de Granada
- Walton, Roberto J. 2012. "Fenomenología y reflexión sobre el tiempo, la historia, la generatividad y la intersubjetividad". En *Acta fenomenológica latinoamericana*, vol. IV, editado por Rosemary Rizo-Patrón y Antonio Zirió Quijano, 319-348. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Waterman, Andrew. 1990. "Christmas 1989", *In the planetarium*. Manchester: Carcanet.
- Watts, Michael. 2014. *The Philosophy of Heidegger*. Abingdon: Routledge.
- Wendte, Martin. 2012. "To Develop Relational Autonomy: On Hegel's View of People with Disabilities", *Disability in the Christian Tradition: A Reader*, eds. Brian Brock y John Swinton. Grand Rapids: Wm. B. Eerdmans Publishing Co. 251-285
- West, Sonja R. 2006. "The Story of Me: The Underprotection of Autobiographical Speech". *Washington University Law Review* 84: 4.
- White, Hayden. 1973. *Metahistory*. Baltimore y Londres: The John Hopkins U. P.
- . 1987. *The Content of Form*. Londres y Baltimore: The John Hopkins U. P.
- Wicks, Susan. 1994. "Hitler and His Mother". *Open Diagnosis*. Londres: Faber and Faber.
- Williams, Robert R. 1992. *Recognition: Fichte and Hegel on the Other*. Albany: State University of New York.
- Wilmer, Clive. 1995. "Three Brueghel Paintings". *Selected Poems: 1965-1993*. Manchester: Carcanet.
- . 1995. "To Haydn and Mozart". *Selected Poems: 1965-1993*. Manchester: Carcanet.
- Wolosky, Shira. 2001. *The Art of Poetry*. Oxford: Oxford U. P.
- Xolocotzi Yáñez, Ángel. 2008. "Dos décadas de una atormentada relación: Martin Heidegger y Edmund Husserl, 1909-1929". *Contribuciones desde Coatepec* 15: 11-37.
- Zagorin, Perez. 2005. *Thucydides. An Introduction for the Common Reader*. Princeton: Princeton U. P.
- Zambrano, María. 2001. *Filosofía y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Zammito, John. 2005. "Ankersmit and Historical Representation". *History and Theory* 44: 155-181.
- Zarucchi, Jeanne Morgan. 2012. "The Literary Tradition of *Ruins of Rome* and a New Consideration of Piranesi's Staffage Figures". *Journal for Eighteenth-Century Studies* 35 (3): 359-380.
- Zermeño, Guillermo. 2011. "Historia/Historia en Nueva España/México (1750-1850)". *Historia Mexicana* LX, 3: 1733-1806.