

SIGNA



REVISTA DE LA ASOCIACIÓN
ESPAÑOLA DE SEMIÓTICA

2011

20

CENTRO DE INVESTIGACIÓN DE SEMIÓTICA LITERARIA,
TEATRAL Y NUEVAS TECNOLOGÍAS.
DEPARTAMENTOS DE LITERATURA ESPAÑOLA
Y TEORÍA DE LA LITERATURA Y FILOLOGÍA FRANCESA

UNED



DE LA VANGUARDIA A LA VISIÓN: IMÁGENES Y MODOS DE REPRESENTACIÓN EN LA POESÍA DE H.D.¹

FROM VANGUARD TO VISION: IMAGES AND REPRESENTING MODES IN H.D.'S POETRY

Natalia CARBAJOSA PALMERO

Universidad Politécnica de Cartagena
natalia.carbajosa@rec.upct.es

Resumen: El arte de vanguardia de principios del siglo XX se caracteriza por su ruptura con el lenguaje como modo de narración de una imagen. Por su parte, la poesía modernista, coetánea de las vanguardias pictóricas, incorpora elementos visuales a sus creaciones buscando ante todo el impacto de una imagen sobre el lector. El presente trabajo ahonda en la obra de la poeta modernista norteamericana H.D. para explorar la relación de su discurso con el mundo de las imágenes, partiendo de la vanguardia más acusada en su juventud y evolucionando, ya en la madurez, hacia una espiritualidad basada en la visión.

¹ Este artículo forma parte de un proyecto de investigación de la Junta de Castilla y León, ref. SA012A10-1. *This study is part of a larger research Project funded by the Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León* (reference number SA012A10-1).

Abstract: Early 20th century avant-garde art is characterized by its split with language as an image-narrating mode. In its turn, modernist poetry, contemporary of pictorial vanguardism, incorporates visual elements to its creations, seeking above all the impact of an image upon the reader. This article focuses on American modernist poet H.D.'s works, so as to explore the relation of her discourse with the world of images, starting from her highest adherence to vanguardism in her youth and evolving, at an older age, towards a vision-based spirituality.

Palabras clave: Poesía. Hilda Doolittle (H.D.). Poeta norteamericana. Modernismo. Vanguardia. Imaginismo-vorticismo. Espiritualidad. Visión.

Key Words: Poetry. Hilda Doolittle (H.D.). North American poet. Modernism. Vanguard. Imagism-vorticism. Spirituality. Vision.

Rescatada del olvido a partir de los años sesenta del siglo xx por parte de la crítica feminista, la poeta modernista norteamericana H.D.² ha sido objeto de atención, en las últimas décadas, no sólo por parte de los Departamentos de Literatura en las Universidades anglosajonas, sino también en nuestro país, donde algunas de sus obras más importantes poco a poco van siendo traducidas y estudiadas. El interés de la poesía de H.D. (e igualmente de la prosa, que no es objeto de estudio directo de este trabajo) reside, por una parte, en su adscripción a las corrientes creativas más experimentales de su época (lo que nos deja una poesía originalísima, aun cuando enmarcada, lógicamente, en una tradición concreta); y por otra, en su búsqueda de modos propios de expresión, alejados del discurso patriarcal imperante y sus correspondientes herramientas de representación de lo femenino (lo que la empuja constantemente a la búsqueda de imágenes inéditas que ofrecer como alternativa a las ya sancionadas).

El presente artículo viene a unirse a este corpus crítico sobre la autora, desde un enfoque semiótico, ya que pretende abordar la evolución de la

² Iniciales que corresponden a Hilda Doolittle, nacida en Pensilvania, EE.UU., en 1886, y muerta en Zurich, Suiza, en 1961. En su producción poética destacan obras como *Sea Garden* (1916), *Hymen* (1921), *Heliodora* (1924), *Red Roses for Bronze* (1931), *Trilogy* (1944-1946), *Helen in Egypt* (1961), etc. También fue autora de obras de corte autobiográfico en prosa, así como de traducciones y versiones de obras clásicas (fundamentalmente de Safo y Eurípides). En 1960 se le concedió la Medalla de Oro de la Academia Americana de las Artes y las Letras.

poesía de H.D. a partir de su cambiante relación con la imagen. H.D. fue una poeta capaz de una asombrosa plasticidad, y muy consciente de la fuerza expresiva de dicho recurso en una obra poética, que, más allá de los fognazos estéticos iniciales, buscaba ante todo llegar a la verdad de la expresión del ser.

Tras una breve introducción en el arte de vanguardia, el artículo repasa los comienzos de H.D. como poeta imaginista y vorticista (movimientos ambos muy breves que evolucionaron dentro del contexto más general del modernismo), pasando por su innegable adscripción al helenismo, para llegar a la visión profética que caracteriza a su poesía de madurez. La pertinencia de los poemas analizados es la que les confiere su valor representacional, esto es, su capacidad para constituir una imagen en sí misma y no una narración de dicha imagen; algo que la autora asimiló ya desde sus inicios como poeta modernista y/o de vanguardia y que se mantuvo invariable en su obra, aun cuando el resto de los elementos de su poesía fueran modificándose conforme a su propio desarrollo humano y a las circunstancias de su vida.

Para evitar futuras confusiones, es preciso realizar aquí una breve aclaración respecto al concepto y la cronología, siempre problemáticos, del Modernismo, así como respecto a su asimilación de las vanguardias pictóricas. Es sabido que en el contexto de la literatura española e hispanoamericana el Modernismo como movimiento literario de reacción al Romanticismo y realismo inmediatamente anteriores nace en torno a 1880 y dura hasta el segundo decenio del siglo XX (Franco, 2006: 133-179). El nacimiento del Modernismo literario norteamericano, por el contrario, se asocia con la gran exposición cubista y postimpresionista que tuvo lugar en Nueva York en 1913, y se prolonga en el tiempo hasta los años 30 del mismo siglo (García Lozano, 2005: 29-33). Aunque comparte con el Modernismo español la vocación internacionalista y la ruptura con los parámetros estéticos anteriores, entre otros elementos definitorios, su identificación con los movimientos de vanguardia en las artes plásticas es notablemente más acusada que en el caso de este último. De ahí, que, muy a menudo (y siempre dentro de los límites difusos que toda etiqueta comporta), términos como Modernismo y Vanguardia, tratándose de los poetas norteamericanos de esta época, aparezcan juntos e incluso en contextos intercambiables³.

³ Para una mayor profundización en los conceptos «Modernismo» y «Vanguardia» en el contexto cultural norteamericano, véase Friedman (2001: 493-513).

1. EL DISCURSO EN EL ARTE DE LAS VANGUARDIAS

El fructífero periodo de vanguardias pictóricas que eclosiona en Occidente, entre las postrimerías del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, presenta una característica inherente a su abandono del figurativismo imperante hasta el momento; a saber, la ausencia de correlación entre la imagen expuesta y su narración en palabras; o, dicho de otro modo, la ruptura de la imagen en el lienzo con el mundo exterior, objetivo, susceptible de ser verbalizado, en aras de la exploración de múltiples mundos interiores difícilmente traducibles a un código lingüístico al uso. La situación, en efecto, ha cambiado considerablemente desde que el arte renacentista fundara la metáfora del *ut pictura poesis* y explorara sus posibilidades en una doble dirección, de la imagen a la palabra y viceversa, en una época en la que el discurso constituía un elemento central de la vida artística e intelectual (Carbajosa, 2003: 587-601; 2009: 54-68), mucho más que en cualquier época posterior.

Lo que permanece inmutable desde entonces, no obstante, es esa relación de ida y vuelta entre imagen y palabra (aunque ambas ya no discurren por un mismo sendero conceptual) que muestra cómo siguen siendo deudoras la una de la otra en cuanto al papel, diferente en cada periodo de la historia humana, que les ha sido asignado por parte del público receptor. Así lo reconoce el pensador George Steiner en un ensayo, en el que argumenta, precisamente, sobre el progresivo abandono de la palabra en las sociedades contemporáneas de masas y su relación con las artes visuales:

El abandono de la autoridad y del alcance del lenguaje verbal desempeña un papel decisivo en la historia y el carácter del arte moderno. En la pintura y la escultura, el realismo, en su sentido más amplio — la representación de lo que percibimos como imitación de la realidad—, corresponde a ese periodo en el que el lenguaje está en el centro de la vida intelectual y sensible. [...] Precisamente contra esa equivalencia o concordancia verbal se rebeló el arte moderno (Steiner, 2003: 38-39).

Basta con abrir cualquier catálogo de los grandes templos del arte contemporáneo para comprobar hasta qué punto las palabras de Steiner siguen estando vigentes. En el catálogo oficial de la Tate Modern de Londres de 2006, por ejemplo, se argumenta cómo el arte ha dejado de ser el resultado de sucesivas escuelas, basadas, a su vez, en los valores externos imperantes, de modo que una persona medianamente culta podía, según la época, extraer significado verbal de las versiones que en los museos se exhibían de

asuntos religiosos, mitológicos, bélicos, de entornos burgueses u otros. En el arte contemporáneo, la ruptura con todos esos asideros es tal que, literalmente, nos faltan las palabras para describirlo: «We lack the words» (Marr, 2006: 13).

Con todo, reconocer la ausencia de marcos de referencia, lingüísticos o de otra índole (¿no es así también en el vasto universo, tal y como nos enseñó Einstein?), en el arte, no fue anunciado, en sus primeros compases, como una fuente de angustia, sino más bien al contrario, de liberación y exploración de nuevos caminos. No todo en él, ni mucho menos, remite a la inconexión y la deserción absoluta de motivos o valores. Según sus principales teóricos, que tuvieron que enfrentarse a hordas de detractores abiertamente hostiles hacia la nueva mirada sobre las cosas, el arte de vanguardia aporta nada menos que la llave de la puerta que abre multiplicidad de mundos interiores, subjetivos, cuya vastedad ignota ha de ser objeto de toda una vida de investigación para un pintor. Este descubrimiento, a pesar de la incomprensión y el sufrimiento que acarrea, se convierte con frecuencia en motivo de celebración y de júbilo. Al nuevo arte se refiere Kandinsky, uno de los artistas que mejor supo teorizar sobre la abstracción desde sus mismos comienzos, como «el otro arte», por oposición al que seguía dependiendo de modelos dados y que, por eso mismo, carecía de toda proyección:

Este arte, que no encierra ninguna potencia del futuro, que es sólo hijo de un tiempo [...], es un arte castrado. [...] El otro arte, capaz de evolución, radica también en su periodo espiritual, pero no sólo es eco y reflejo de él sino que posee una fuerza profética vivificadora (Kandinsky, 2005: 25).

Hoy sabemos que Kandinsky escribía desde la «fuerza profética vivificadora» que le confería, probablemente, su cercanía a la teosofía, tan en boga a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. En cualquier caso, su capacidad para *verbalizar* lo indescriptible abre el camino hacia nuevos modos de comprensión lingüística, aun cuando desde la elucubración y la falta de certezas narrativas, de ese nuevo mundo de las artes plásticas del cual todavía bebemos en las primeras décadas del siglo XXI. Curiosamente, la escritora que es objeto de este estudio, H.D., parte de un supuesto similar (en su poema *Trilogy*, que se abordará más adelante, también la suya es «fuerza profética vivificadora» e igualmente influida por la espiritualidad circundante) para visualizar, mediante la poesía, aquello que aún no ha sido puesto en imágenes.

2. H.D. Y LA POESÍA DE VANGUARDIA

2.1. Los comienzos: Imaginismo y Vorticismo

Dentro del ámbito de la poesía modernista (coetánea, como se ha dicho, del arte de vanguardia, y representada en el ámbito cultural anglosajón por el magisterio de T. S. Eliot, Ezra Pound y otros expatriados norteamericanos que recalaron en París y en Londres a principios del siglo XX), surgieron escritoras y pensadoras como la propia H.D., Bryher, Gertrude Stein, Djuna Barnes, Mina Loy y otras muchas. Todas ellas contribuyeron a un desarrollo artístico e intelectual sin precedentes (Piñero, 2004: 25-45) al adoptar modos de expresión tan experimentales como los que se empezaban a ensayar en las artes visuales: muy cercanos, en suma, por el uso de la propia subjetividad y el abandono de los sistemas de significación habituales, a la pintura de vanguardia. Paradigma de ello sería el movimiento poético del Imaginismo, creado por Ezra Pound, que define el poema como una construcción breve e intensa, centrada en una metáfora primaria y una yuxtaposición de imágenes. Se incide en la concisión, la exactitud y el equilibrio, y muy especialmente en la imagen: cada palabra tiene que ser una imagen que se vea.

Antiguo amante y mentor de la entonces aún llamada Hilda Doolittle cuando llega a Londres procedente de su Pensilvania natal en 1911, Pound la rebautiza como «H.D.: Imagiste», provocando con ello varios efectos de ambivalentes consecuencias. El primero y más aparente, el uso de las iniciales como una especie de *nom de plume*, al que la autora se mantuvo fiel desde entonces; decisión que favorecería la ambigüedad sexual del sujeto poético en sus obras, en aras, como veremos más adelante, de un ideal de totalidad o fusión entre lo masculino y lo femenino que siempre persiguió. El segundo, obviamente, la asignación de la etiqueta de «imaginista», que le abriría la puerta a publicaciones de vanguardia como la revista *Poetry*, así como a contactos con autores en boga en la época, como D.H. Lawrence, Amy Lowell, W.C. Williams, Marianne Moore, el que fuera por un tiempo su marido, Richard Aldington, y otros muchos. Pero al mismo tiempo, consolidaría un cliché al que la crítica se ha aferrado, en ocasiones, para dejar de explorar el desarrollo posterior de su poesía, en el que desempeña un papel extraordinario su cambiante relación con el mundo de las imágenes. De hecho, es su constante preocupación por lo visual la que la lleva incluso, en momentos posteriores de su carrera, a participar en proyectos de cine experimental y publicaciones relacionadas, como la revista *Close-up*. Es

posible rastrear la huella de dichos proyectos en sus escritos de la misma época (a partir de 1920), tanto en verso como en prosa (Mandel, 1983: 36-45).

Uno de los antólogos de H.D., L. L. Martz, sostiene en la introducción a su edición que, en esos estadios iniciales de su carrera poética, H.D. es ante todo vorticista, según la definición del propio Gaudier-Brzeska del término «vortex»: «Plastic soul is intensity of life bursting the plane» (Martz, 1997: vii). No por casualidad los propios Eliot y Pound participaron en la fundación de la revista *Blast*, la cara visible de tan efímero pero intenso movimiento. Y el mismo Pound, de nuevo, publicó en *Blast*, en 1914, dos años después de haberle otorgado el título de imaginista, el poema de H.D. titulado «Oread» («Oréade»)⁴, convirtiéndolo así en paradigma de la nueva expresión poética:

*Whirl up, sea-
whirl your pointed pines,
splash your great pines
on our rocks,
hurl your green over us,
cover us with your pools of fir.*

*Arremolínate, mar:
haz girar a tus pinos afilados,
salpica con tus inmensos pinos
nuestras rocas,
arroja tu verdor sobre nosotras,
cúbrenos con tus charcos de abeto.*

El poema cumple con creces las expectativas del vorticism: breve, directo, objetivo, pleno de acción (adviértase el movimiento inherente a los imperativos «arremolínate», «haz girar», «salpica», «arroja», «cúbrenos»), construido sobre una sucesión o vórtice de imágenes que constituyen una fusión de ideas, cargado de energía. El yo poético, la oréade de los bosques, fiel al concepto del correlato objetivo de Eliot que arraigó en el nuevo arte poético, omite toda descripción de una emoción para transferirla, a través de los elementos que constituyen su entidad (los pinos, las rocas, los abetos), a un agente externo, en este caso el mar al que se invoca.

A esta transferencia de referencias propias a los elementos externos se le ha llamado también «expansión de la consciencia» (Burnett, 1989: 56); de tal modo que las imágenes desgranadas, más que simples acumulaciones de factura imaginista, adquieren vida propia al ser interpeladas por una voz, que, además, habla por boca de otras («nuestras», «cúbrenos»), esto es, de una identidad plural formada por esos bellos y misteriosos seres de los bosques. No en vano, los poetas cercanos a H.D. llegaron a definirla como una

⁴ La traducción es mía. El poema apareció en el número 10 de la revista *Ágora* (H.D., 2006: 98).

dríade, y cierto es que, en los bosques y acantilados de sus primeros poemas, el yo poético no se limita a nombrar lo que ve, sino que lo visto llega a *habitar* en él, esto es: lo interno y lo externo se funden en un mismo espíritu inherente a la naturaleza.

2.2. La evolución: jardines y helenismo

Tras estos comienzos netamente modernistas, H.D. publica en 1916 su primer libro de poemas, *Sea Garden (Jardín junto al mar)*, donde el imagi-nismo-vorticismo *sensu stricto* han dado paso ya a una plasticidad profundamente personal, no inscrita en ningún «ismo» reconocible, con ciertas señas de identidad propias, a pesar de las reminiscencias de vanguardia. Dichas señas serían, sobre todo: un yo poético deliberadamente ambiguo, amparado en esas iniciales ya aludidas que la empujarían a buscar, en la vida y en la obra (quien conozca su biografía sabrá de su bisexualidad) una permanente fusión de contrarios; unas imágenes deliberadamente antirrománticas, donde lo bello se asocia a lo duro, lo áspero, lo escarpado, aquello que escapa al orden y al control humanos; y un paisaje que oscila entre las referencias clásicas que nunca abandonaría (H.D. fue una reputada helenista) y la escarpada costa donde se hallaban sus orígenes, en el noreste de los Estados Unidos. Algunos de los rasgos aludidos pueden apreciarse en el poema con que da comienzo la colección, «Sea Rose» («Rosa Marina»)⁵:

*Rose, harsh rose,
marred and with stint of petals,
meagre flower, thin,
sparse of leaf,*

*more precious
than a wet rose
single on a stem-
you are caught in the drift.*

*Stunted, with small leaf,
you are flung on the sand,
you are lifted
in the crisp sand
that drives in the wind.*

*Rosa, áspera rosa,
ajada, desnuda de pétalos,
escasa flor delgada
desprovista de hojas,*

*más preciosa
que una rosa húmeda
sola en un tallo-
arrastrada, vas a la deriva.*

*Atrofiada, con tu hoja pequeña,
has sido arrojada en la arena,
levantada
en la arena crujiente
que corre con el viento.*

⁵ Traducción de Alison Bartolo y Alfredo Martínez para la edición bilingüe de la obra, publicada en Igitur en 2001.

*Can the spice-rose
drip such acrid fragrance
hardened in a leaf?*

*¿Puede destilar la rosa especiada
un perfume tan acre,
endurecido en la hoja?*

Liberada de la sentimentalidad que suele acompañar a la imagen de la rosa (la de H.D. precede a las de Pound, Williams y Stein: cómo no recordar la famosa proposición de esta última, «a rose is a rose is a rose»), la rosa salvaje del poema propone una nueva aventura imaginativa desde la cual juzgar la cualidad de lo bello, sin arrastrar las convenciones de antaño. Sigue pesando la yuxtaposición y amalgama de imágenes, así como la objetivación de la emoción, la energía, el movimiento y el resto de cualidades vorticistas. Pero, paradójicamente, permanecer fiel a ese credo estético hubiera supuesto, a la postre, un estancamiento de las cualidades creativas de la poeta; la cual, como se puede comprobar en la profusión de escritos en prosa en los que ficcionalizaba su propia biografía, jamás cesó de abrir límites a su capacidad de evolución humana y artística. *Jardín junto al mar* supone, desde este punto de vista, un primer paso hacia la expansión y la independencia.

La evolución posterior de H.D. la aleja definitivamente de la aventura imaginista (de la que, por otra parte, también Pound, Eliot y el resto de compañeros de aventura poética se fueron distanciando para tomar diversos derroteros), no así de su voluntad constante de experimentación, que se produjo sobre todo, en singular amalgama de vida y obra, en varios frentes relacionados entre sí: el psicoanálisis al que se sometió con el propio Freud, con el fin de vislumbrar los confines de su creatividad (véase H.D., 1974); la exploración de su bisexualidad, sobre todo a raíz de su duradera relación con la intelectual y mecenas norteamericana Bryher (seudónimo de Winifred Ellerman); la traducción y revisión de los mitos clásicos por la que, fundamentalmente, dota de una voz propia, abiertamente femenina, a personajes como Helena de Troya, Eurídice, Leda y muchas otras, al tiempo que proporciona nuevos matices y visibilidad a la obra de autores como Safo y Eurípides; y, no menos importante, la cualidad visionaria de su poesía, en la cual ella misma confiaba plenamente. Pero antes de entrar en este último punto, consideremos, como ejemplo del uso particular de referencias griegas, uno de sus poemas más conocidos, «Helen» («Helena»)⁶:

⁶ La traducción es mía (véase nota 4).

*All Greece hates
the still eyes in the white face,
the lustre as of olives
where she stands,
and the white hands.*

*All Greece reviles
the wan face when she smiles,
hating it deeper still
when it grows wan and white,
remembering past enchantments
and past ills.*

*Greece sees unmoved,
God's daughter, born of love,
the beauty of cold feet
and slenderest knees,
could love indeed the maid,
only if she were laid,
white ash amid funereal cypresses.*

*Grecia entera odia
los ojos calmos en el blanco rostro,
el brillo aceitinado
de su pedestal,
y las blancas manos.*

*Grecia entera vilipendia
la pálida faz cuando sonrío,
la odia más incluso
cuanto más blanca y pálida se torna,
al recordar encantamientos pasados
y pasados infortunios.*

*Grecia contempla impasible
a la hija de Dios, nacida del amor,
la belleza de sus pies helados
y esbeltas rodillas,
podría incluso amar a la doncella
si tan solo yaciera,
blanca ceniza entre cipreses funerarios.*

En el poema, Helena de Troya aparece enfocada bajo el odio de «Grecia entera», que adopta una posición de público y obsceno vilipendio. Según Friedman (1981: 233), lo que el poema sugiere es una progresiva transformación, a través del odio, de la Helena de carne y hueso a una estatua de mármol, esto es, de la Helena viva, real, a la que todos desean ver muerta y convertida en leyenda (único modo de aceptar, paradójicamente, su existencia). De ahí que se le niegue la facultad de hablar y que se presente envuelta en símbolos que contrastan entre ellos (la oliva, símbolo de vida, frente a la ceniza y el ciprés funerarios) y visiones de blancura y helor, fácilmente identificables tanto con el mármol como con la dureza de corazón que «Grecia entera» confiere a esta diosa no oficial en su azaroso elenco.

Tres décadas después de la publicación del poema, que tuvo lugar en 1928, H.D. escribiría su monumental obra *Helen in Egypt* (*Helena en Egipto*), publicada en español, en edición bilingüe, en 2007. Se trata de un poema de dimensiones épicas, en el que, tomando de Estesícoro una versión poco frecuente de la guerra de Troya, la autora muestra cómo el arquetipo erótico en que la cultura patriarcal griega convirtió a Helena no era sino una ilusión, una especie de fantasma por el que griegos y troyanos se prestaron a un tiempo a derramar sangre (Ostriker, 1986: 223). Dicha con-

dición ilusoria en uno de los más célebres iconos de la cultura griega, si no el mayor, está presente ya en este poema de juventud.

Lo que el poema evidencia, por otra parte, es la importancia de la escultura en la poesía de H.D. La escritora, inmersa ya de un modo consciente en el legado cultural occidental, y no sólo en sus últimas manifestaciones, incluye en este y en otros muchos poemas posteriores la presencia de otras artes, sobre todo la escultura y la pintura, no con la intención de construir poemas a modo de *ekphrasis* erudita (lo cual parece acoplarse mejor a aquellos tiempos de correspondencia fehaciente entre verbo e imagen), sino tomando ambas como lenguajes de partida, formales y simbólicos, de sus propias creaciones (Camboni, 2003: 35-62). No se trata, pues, de la consabida traducción o transferencia de lo visual hacia lo lingüístico, sino de una operación semiótica mucho más delicada de solapamiento de códigos diferentes, un poco a la manera en que la oréade rogaba al mar que le arrojara lo que ella misma había lanzado sobre él por el mero efecto de la invocación por la palabra.

3. H.D. Y LA VISIÓN

3.1. Fundamentos de la cualidad visionaria

Es la capacidad para la visión la que alinea a H.D. con otros visionarios célebres como Blake o Ginsberg (Trigilio, 2000), y la que nos permite explorar los nuevos matices, en los poemas de madurez, con que H.D. transforma en palabras todo aquello que visualiza. Para poder entender la importancia de la visión en la poesía de H.D., es preciso remontarse a su educación, sus escritos en prosa, y la conmoción que supuso para ella, residente entonces en Londres, la experiencia de la segunda guerra mundial; esto es, la desintegración del mundo exterior, que corrió paralela a la de su propio mundo (separación de su marido, muerte de su padre y hermano, embarazo, enfermedad y pobreza, derrumbamiento emocional).

H.D. había nacido en el seno de la comunidad de los moravos, secta protestante de carácter místico y matriarcal caracterizada por la sensibilidad artística, el ritual y una aguda percepción de lo oculto. Curiosamente, H.D. relata estas vivencias de la infancia en su prosa autobiográfica *The Gift*, escrita entre 1941 y 1944, la elocuente traducción de cuyo título es «El

don»; y la escribe al mismo tiempo que *Trilogy (Trilogía)*⁷, el poema épico-místico en el que nos centraremos en la siguiente sección, mientras las bombas de la aviación alemana caían a su alrededor. No se debe olvidar, por otra parte, la conexión de H.D., durante esos años de madurez, con la teosofía y el gnosticismo, que acaso reavivara el recuerdo de la religión de sus primeros días. Arguye la estudiosa de la autora, Susan Stanford Friedman (1990a: 351), que ambas obras, *The Gift* y *Trilogía*, responden a una idéntica necesidad de ejercer, en medio de la devastación, el poder regenerativo del arte, la una desde el relato privado y la otra desde el recurso a toda la civilización occidental.

Para entender la cualidad visionaria de H.D., no obstante, es preciso aludir también a su breve tratado titulado *Notes on Thought and Vision*, de 1919, donde desvela su versión del despertar de la consciencia, paso previo para la aparición de la visión. Utiliza para ello un término, «Overmind», que podría traducirse por «mente superior», y que inevitablemente nos conduce hacia pensadores como Nietzsche, Emerson o Jung. Lo interesante, en este caso, es la plasticidad con la que explica dicho concepto: escoge para ello la imagen de una medusa o una anémona, a través de la cual los pensamientos fluyen de modo visible, como peces bajo el agua (H.D., 1982: 18). A pesar de lo que dicha declaración parezca tener de elitista o de ajeno a la realidad material (reproche que se le ha hecho en ocasiones a la poeta), estudiando sus testimonios con cuidado advertimos que en H.D. el intelecto y el alma del artista siempre están ligados al cuerpo y a la realidad material. La imagen de la medusa, de hecho, aparece ligada a un entorno amniótico que entra en relación directa con la propia condición de la autora, en esos años, de madre de una niña.

Existe, en la concepción de la visión de H.D., una indudable semejanza con las epifanías de Joyce y los momentos del ser de Virginia Woolf, aunque en cierto modo mucho más apegado a la materialidad del cuerpo y a sus necesidades. Acuña para ello un término altamente elocuente en *Trilogía*: «realismo espiritual», y lo desarrolla en un estadio avanzado del poema, siempre desde la concreción de imágenes que le ofrece el mundo natural:

*No poetic fantasy
but a biological reality,*

*No soy fantasía poética
sino una realidad biológica,*

⁷ A partir de ahora me referiré siempre a esta obra con el título en español, en referencia a la edición bilingüe inglés-español de dicha obra, publicada en 2008. Los versos citados, en versión original y en mi traducción, pertenecen a esa misma edición.

<i>a fact: I am an entity like bird, insect, plant</i>	<i>un hecho: una entidad como ave, insecto o planta</i>
<i>or sea-plant cell; I live; I am alive;</i>	<i>o célula de un alga; vivo; estoy viva;</i>
<i>take care, do not know me, deny me, do not recognise me,</i>	<i>cuidado: ignorarme, negadme, no me reconoczáis,</i>
<i>shun me; for this reality is infectious — ecstasy.</i>	<i>evitadme; porque esta realidad — éxtasis— es contagiosa.</i>

(«La Floración de la vara», [9]).

A su manera, H.D. se siente una especie de *iniciada* en los misterios de Eleusis (H.D., 1982: 29), puesto que es capaz de atravesar las tres dimensiones que, según este ritual femenino, exigen ser vividas e integradas: la pasión del cuerpo, el distanciamiento del intelecto y el misterio del espíritu. A su vez, la verbalización de las visiones le permite recorrer caminos simultáneos en dos frentes principales: hacia la reintegración del yo, entendido como entidad humana, femenina y artística; y hacia una suerte de espiritualidad universal, transmitida con un lenguaje nuevo que sigue estando, en cierto modo, al servicio de las imágenes, pero de manera muy diferente al preconizado, décadas atrás, por el credo imaginista.

3.2. *Trilogía*

Como su propio título indica, *Trilogía* es un poema en tres partes (*No caen las murallas*, *Tributo a los ángeles* y *La floración de la vara*), de idéntica extensión (43 poemas cada uno), compuesto en Londres en plena guerra, cuando la autora ya contaba con 58 años. En él (corroborando el argumento de Eliot en su ensayo *Tradition and the individual talent*, de 1922, donde se sostiene que el sentido histórico y la presencia del pasado en la literatura del presente es lo que hace más contemporáneos a los escritores), H.D. bucea en las representaciones de los mitos egipcios, grecolatinos y judeocristianos; esto es, en las verdades e imágenes tantas veces sancionadas que ellos despiertan en la colectividad. Su voluntad no es otra que exponer dichas representaciones y contrastarlas con nuevos códigos de regeneración, en los que el ser humano pueda reconocerse y superar la terrible experiencia de la guerra.

A pesar de tratarse de obras muy distintas en su concepción y desarrollo, en la elección del género (épica moderna), la intención principal (lla-

*and fixed indigestible matter
such as shell, pearl; imagery
done to death; deshechas;*

*y de materia dura e indigesta
como perlas y conchas; imágenes*

(«No caen las murallas», [32]).

Incluso de falta de originalidad:

*This search for historical parallels, research into psychic affinities,
has been done to death before,
will be done again;* *Este ahondar en la semejanza histórica,
esta búsqueda de afinidades psíquicas,
ya se ha hecho hasta la saciedad,
seguirá haciéndose;*

(«No caen las murallas», [32]).

Donde, además, las imágenes se muestran deliberadamente equívocas:

*Sirius:
what mystery is this?
where heat breaks and cracks
the sand-waste,
you are a mist
of show: white, little flowers.*

*Sirio:
¿qué misterio es éste?
donde el calor quiebra y agrieta
el desierto de arena,
tú eres una neblina
de nieve: blancas, diminutas flores.*

(«No caen las murallas», [41]).

Se inventan etimologías nuevas, especialmente para personajes femeninos a los que las civilizaciones patriarcales han investido, a lo largo de los siglos, de connotaciones negativas:

*and Venus as desire
is venereous, lascivious,*

*y Venus, el deseo,
es venéreo, lascivo,*

(«Tributo a los ángeles», [11]).

*return, O holiest one,
Venus whose name is kin
to venerate,
venerator.*

*vuelve, Oh Santísima,
Venus cuyo nombre se emparenta
con venerar,
Venerador.*

(«Tributo a los ángeles», [12]).

Y se atribuyen descripciones de las escrituras a personajes para los que no estaban pensadas, como en el siguiente fragmento, en el que los elemen-

tos de la transfiguración de Cristo, del Evangelio de Marcos, son transferidos a la misteriosa Señora que constituye la visión central de «Tributo a los ángeles»:

<i>For I can say truthfully, her veils were white as snow,</i>	<i>Y en verdad puedo decir, sus velos eran blancos como la nieve,</i>
<i>so as no fuller on earth can white them; I can say</i>	<i>como ningún batanero en la tierra podría blanquearlos; puedo decir</i>
<i>she looked beautiful, she looked lovely, she was clothed with a garment</i>	<i>que era bella, que era armoniosa, que iba vestida con una</i>
<i>down to the foot, but it was not girt about with a golden girdle,</i>	<i>larga túnica, aunque no ceñida con un cinturón de oro,</i>

(«Tributo a los ángeles», [32]).

Son estos solo algunos de los muchos recursos de los que la poeta se sirve para subrayar la ambigüedad y/o la polivalencia de sus imágenes, de modo que no quede lugar para correspondencias fáciles ni simbologías de cliché, y sí para leer los tres libros como un texto-río en el que lo conocido fluye y se funde, en delicada operación alquímica (metáfora también recurrente en el poema), para escribir «the blank pages / of the unwritten volume of the new» («las páginas blancas / del volumen no escrito de lo nuevo»).

A continuación, veamos con más detenimiento la naturaleza de las principales visiones en cada libro.

3.3. Las visiones centrales en «No caen las murallas», «Tributo a los ángeles» y «La floración de la vara»

La peripecia narrativa de los tres libros de *Trilogía* es escasa, ya que el texto avanza antes de la mano de la imagen que de los acontecimientos: se convoca a los poetas en «No caen las murallas» para que respondan con su palabra a la violencia imperante; se acude a los ángeles como fuerzas mediadoras para llegar a la visualización de la Señora en «Tributo a los ángeles»; y se concede la voz a dos personajes, un Mago y una tal María, que protagonizan un relato de regeneración en «La floración de la vara». El impacto visual, sin embargo, es poderoso desde el primer poema del primer

libro, donde el nexo entre el presente y el pasado (Londres/Karnak) favorece toda clase de encadenamientos e identificaciones que se prolongarán en los siguientes libros: poeta-escriba-mago, palabra-mirra, Isis-Venus-Señora-Psique-María-mirra, cruz Tau-Caduceo-vara-semilla-árbol, Thot-Hermes-Mercurio, Ra-Osiris-Amén-Cristo, concha-perla, oruga-mariposa. Imágenes de gestación, de transformación, de asimilación de distintas mitologías y elementos naturales se unen para formar un relato inédito.

En «No caen las murallas» (título que evoca a la vez la resistencia de las murallas de Troya y la nostalgia de las de la Jerusalén celeste) destacan sobre todo dos tipos de encadenamientos visuales: los que subrayan la necesidad de la metamorfosis (la concha y la oruga) y los que describen la visión del Dios patriarcal de herencia protestante (Ra-Osiris-Amén-Cristo). Respecto a la concha y la oruga (poemas [4] y [6] respectivamente), aparte de la carga simbólica, bíblica en el caso de la oruga, llama la atención la ausencia de género, marcada por la utilización, en inglés, del pronombre «it», y que por desgracia en español se pierde por completo. Ante la traumática experiencia de la guerra, el yo poético se vuelve un ser latente, en estado de gestación, asexuado, pero dispuesto a resistir:

*There is a spell, for instance,
in every sea-shell:*

*continuos, the sea thrust
is powerless against coral,*

*bone, stone, marble
hewn from within by that craftsman,*

the shell-fish:

*Alberga un hechizo, por ejemplo,
cada concha de mar:*

*constante, el embate del agua
nada puede contra el coral,*

*el hueso, la piedra, el mármol
labrados desde dentro por ese artesano,*

el habitante de la concha.

(«No caen las murallas», [4]).

*In me (the worm) clearly
is no righteousness, but this-*

persistence; I escaped the spider-snare,

bird-claw, scavenger bird-beak,

*clung to glass-blade,
the back of a leaf*

*when storm-wind
tore it from its stem;*

*En mí (la oruga), sin duda,
no hay otra virtud que ésta:*

*la constancia; escapé de la tela de
arena,*

la garra del ave, el pico rapaz,

*me aferré a una brizna de hierba,
al envés de una hoja*

mientras el vendaval

la arrancaba de su tallo;

(«No caen las murallas», [6]).

Contraria a las imágenes de la concha y la oruga, la visualización del Dios padre, claramente masculina, aparece enmarcada en el sueño (la visión) y es deudora del puritanismo americano, fusionado con el gnosticismo al que nos remite el término «eón» y la apariencia física poco común, antes cercana a la de un coloso egipcio que a la del Dios de la escuela dominical:

<i>Ra, Osiris, Amen appeared in a spacious, bare meeting-house;</i>	<i>Ra, Osiris, Amén se apareció en un gran templo vacío;</i>
<i>he is the world-father, father of past aeons,</i>	<i>él es el padre-del-mundo, padre de los eones pasados,</i>
<i>present and future equally; beardless, not at all like Jehovah,</i>	<i>presente y futuro a la vez; imberbe, distinto de Jehová,</i>
<i>he was upright, slender, impressive as the Memnon monolith,</i>	<i>esbelta y altiva figura, imponente como el monolito de Memnón,</i>

(«No caen las murallas», [16]).

La imagen del Dios padre opera por claro contraste con la de la Señora de «Tributo a los ángeles», visualizada igualmente a través del sueño. La preparación para la entrada en escena de esa Señora nos la brindan los siete ángeles convocados y, antes que ellos, la operación alquímica de la palabra:

<i>Now polish the crucible and in the bowl distil</i>	<i>Ve, lustra el crisol y en el cuenco destila</i>
<i>a word most bitter, marah, a word bitter still, mar,</i>	<i>una palabra bien amarga, marah, otra más amarga aún, mar,</i>
[...]	[...]
<i>under, till marah-mar are melted, fuse and join</i>	<i>debajo, hasta que marah-mar se mezclen y confundan</i>
<i>and change and alter, mer, mère, mere, mater, Maia, Mary,</i>	<i>y cambien y se alteren: mer, mère, mere, mater, Maia, María,</i>
<i>Star of the Sea, Mother.</i>	<i>Estrella del Mar, Madre.</i>

(«Tributo a los ángeles», [8]).

Hemos pasado, pues, del Dios padre, a una Diosa madre, ante quien la autora se detiene explícitamente para mostrar lo que no es: y aquí entran en escena las *Madonnas* del Renacimiento (Nuestra Señora del Jilguero, Nuestra Señora de los Candelabros y otras que evocan, sobre todo, a la pintura de Rafael), en cuyas hermosas descripciones el yo poético se recrea largamente, bien que para negarlas: «But none of these, none of these / suggest her as I saw her» («Ni una sola entre estas, ni una / la muestra como yo la vi») («Tributo a los ángeles», [31]). La Señora de la Visión viste de blanco, no con los colores vivos de los lienzos renacentistas; no lleva un niño al pecho ni en el regazo (esto es: no basa su existencia en la procreación de otro, de un Salvador), sino un libro en blanco, aún por escribir; se asemeja a la Diosa Blanca de la antigüedad (Graves, 1999) y ha de vencer el doble estereotipo Virgen María / Eva o Lilith para ser reconocida como la verdadera portadora de la nueva sabiduría. Aquella oruga de «No caen las murallas», despreciada por todos, ha completado la transformación:

*she is the Vestal
from the days of Numa,*

*she carries over the cult
of the Bona Dea,*

[...]

*she is Psyche, the butterfly,
out of the cocoon.*

*ella es la Vestal
del tiempo de Numa,*

*perpetúa el culto
de la Bona Dea,*

[...]

*ella es la Psique, la mariposa,
ha salido del capullo.*

(«Tributo a los ángeles», [38]).

Si en «No caen las murallas» la visión es masculina y en «Tributo a los ángeles» femenina, en «La floración de la vara» lo masculino y lo femenino, por fin, confluyen. El yo poético se hace a un lado para conceder la voz a dos personajes hasta cierto punto (nunca del todo) identificables con María Magdalena y el Mago Gaspar. El suyo es un relato de regeneración, anticipado, en esta ocasión, por el vuelo de las ocas que emigran del Ártico a los estados norteamericanos del sur para invernar, al tiempo que, en un plano mítico, se dirigen a las Islas de los Bienaventurados (el anhelado Jardín de las Hespérides). Su vuelo evoca las antítesis que, llegados a este punto, habrán de resolverse con la ayuda no del conocimiento racional, sino de la visión que la presencia de María evocará en el Mago:

*Blue-geese, white-geese, you may say, Ocas azules, ocas blancas, diréis,
yes, I know this duality, this double sí, conozco esta dualidad, esta
[nostalgia; [doble*

<i>I know the insatiable longing in winter, for palm-shadow</i>	<i>conozco el anhelo insaciable de la sombra-de-palma en el invierno</i>
<i>and sand and burnt sea-drift; but in the summer, as I watch</i>	<i>y arena y hogueras en la orilla; y en el verano, si observo</i>
<i>the wave till its edge of foam touches the hot sand</i>	<i>la ola hasta tocar su cresta de espuma la arena caliente</i>
[...]	[...]
<i>then I remember delicate enduring [frost and its mid-winter dawn-pattern;</i>	<i>recuerdo entonces el hielo delicado, [perdurable, su molde de alba en mitad del [invierno.</i>

(«La floración de la vara», [4]).

De María (¿Magdalena?) se exalta la perplejidad y turbación que su presencia causa entre los personajes masculinos por su comportamiento *indecoroso*, esto es, por seguir con insistencia (de nuevo la «constancia» de la oruga) su propósito y no renunciar, a pesar del rechazo que provoca en los demás, a tomar parte en los asuntos públicos. El misterioso personaje remite a los evangelios apócrifos (donde, por cierto, también su identidad fluctúa) al tiempo que reivindica una espiritualidad basada en la introspección y el crecimiento interior, en contraposición a la pompa externa de la iglesia institucional. El punto álgido de su participación en el relato lo representa la sensualidad atribuida al cabello, al desprenderse del velo que lo cubre ante Gaspar:

<i>there was hardly any light from [the window but there seemed to be light [somewhere,</i>	<i>apenas se filtraba por la ventana [luz y emanaba, no obstante, luz de [algún lugar,</i>
<i>as of moon-light on a lost river or a sunken stream, seen in a dream</i>	<i>como luz de luna sobre un río perdido o un arroyo subterráneo, soñado</i>
<i>by a parched, dying man, lost in the [desert... or a mirage... it was her hair.</i>	<i>por un hombre agonizando de sed [en el desierto... o como un espejismo... era el cabello.</i>

(«La floración de la vara», [17]).

La luz que emana del cabello de la mujer (semejante, si queremos, al aura de la santidad) permite al mago superar la senda limitada del conoci-

miento puramente racional y las coordenadas espaciotemporales para adentrarse en otra dimensión cognoscitiva, libre ya de los prejuicios terrenales con los que ha juzgado a esa mujer portadora de un encargo divino, relativo a un vaso de mirra. Y he aquí que su visión entronca, como nunca antes en la poesía de H.D. (ni siquiera en sus principios modernistas), con la cualidad, igualmente pre-racional y emotiva, del arte de vanguardia. Gaspar, lo mismo que un espectador que se enfrentase por primera vez a un cuadro abstracto, habiendo sido su gusto educado en las coordenadas seguras y reconocibles del figurativismo mental, acaba apartando de sí todo bagaje intelectual acumulado a lo largo de la vida, incluidos sus prejuicios hacia las mujeres, con el fin de adentrarse en territorio ignoto. La visión aún no interpretada, la página aún no escrita, por tanto, están imbuidas del mismo espíritu que el cuadro aún no verbalizado, narrado, convenientemente acotado.

4. CONCLUSIONES

Dada la complejidad de la obra, la profusión de referencias que en ella se manejan y la ambición de intenciones de su creadora, *Trilogía* nos deja, tras este repaso por sus visiones principales, una sensación de obra ingente y, en muchos sentidos, contradictoria, al menos en apariencia. Revisemos, a continuación, algunas de estas contradicciones que nos acercan, de modo ambivalente, a la espiritualidad y la cualidad vanguardista de la obra; a su universalidad y su raíz profundamente americana; así como a su feminismo y su búsqueda de la fusión de contrarios; consideremos, también, la plasmación de todo ello con el lenguaje poético como única herramienta.

En el prólogo a la edición bilingüe inglés-español de *Trilogía*, se puede leer lo siguiente:

Consciente del poder de su subconsciente y de la herramienta que la conduce en este viaje no planificado, la palabra, H.D. opta por un estilo sencillo, apoyado en versos casi siempre breves, de ritmos y rimas internos, a menudo inesperados. No hay en Trilogía rastro del registro solemne, ordenadamente contenido en pies y estrofas, que caracteriza a las obras en las que el poeta se atreve a hablar a la humanidad en nombre de los dioses. [...] A efectos de la traducción, la mayor dificultad surge de la voluntad de la autora de crear un lenguaje nuevo: prefijos y sufijos que se separan, suscitando asociaciones insólitas, y ensamblaje de grupos nominales inéditos mediante guiones [...] Al igual que el aroma de la mirra filtrándose por el

vaso de alabastro, a pesar de estar herméticamente sellado, H.D. consigue desprender las palabras de su envoltura instrumental, tan celosamente adherida a lo largo de los siglos (Carbajosa, 2008: 19).

Desde los primeros compases de «No caen las murallas», H.D. reclama que la figura del poeta, como un nuevo Samuel, anteceda a la del escriba ante el faraón: si el profeta es, según la etimología griega, el que habla por boca de otro (en el contexto religioso, por los dioses), la poeta de *Trilogía* se atribuye desde el primer momento tan ardua tarea. Incluso reconoce, en una carta a su amigo y editor Norman Holmes Pearson (1973: v-xii), su ambición de fundar una nueva religión universal a la que corresponde, claro está, un nuevo modo de expresión.

El anhelo de H.D., su búsqueda de ese paraíso al que vuelan las ocas de «La floración de la vara» sorteando la destrucción real, está perfectamente imbricado en la tradición bíblica y adánica que marca el comienzo de la literatura norteamericana *per se*, cuando los primeros colonos desembarcaron en la costa este con el fin de construir el reino de Dios en la tierra (Patea, 2001: 16-43), en claro contraste con la creciente sofisticación de costumbres y el descreimiento europeos. H.D. se revela, de este modo, como una expatriada cosmopolita, enraizada en la cultura occidental, aspirante a la propagación de un mensaje universal y, sin embargo, *profundamente* americana en la misma raíz de la tarea abordada.

Pero ésta es sólo la primera paradoja que queda al descubierto en la evolución de su obra. La otra, la que mejor concuerda con los objetivos del presente trabajo, es la que se ha venido esbozando en los compases finales del mismo: cuanto más se aparta H.D. del modernismo inicial en sus distintas manifestaciones (imaginismo o vorticismo) y se acerca a la visión mística, más se hace patente su necesidad de buscar un lenguaje acorde con unas imágenes para las que no existen referentes ni recursos posibles del intelecto. Espiritualidad y vanguardia se dan la mano, como preconizara Kandinsky, ya no para satisfacer los deseos estéticos de Pound o cualquier otro mentor poético, sino al servicio de una verdad más alta. La literatura vuelve a concebirse así como una tarea moral: acaso la única que pueda devolver la dignidad al hombre, traer la victoria de la palabra («word») sobre la espada («s/word»). Y a quienes no estén dispuestos a reconocerlo así, H.D. les lanza la siguiente advertencia:

*poets are useless,
more than that,
we, authentic relic,*

*los poetas somos inservibles,
más que eso:
nosotros, auténticas reliquias,*

<i>bearers of the secret wisdom,</i>	<i>portadores del saber secreto,</i>
[...]	[...]
<i>are not only 'non-utilitarian',</i> <i>we are 'pathetic':</i>	<i>no sólo somos «in-útiles»,</i> <i>somos «patéticos»:</i>
<i>this is the new heresy;</i> <i>but if you do not even understand</i> <i>[what words say,</i>	<i>ésta es la nueva herejía;</i> <i>pero si ni siquiera entendéis lo que</i> <i>[las palabras dicen,</i>
<i>how can you expect to pass judgement</i> <i>on what words conceal?</i>	<i>¿cómo os atrevéis a juzgar</i> <i>lo que las palabras callan?</i>

(«No caen las murallas», [8]).

Lo que las palabras callan, esto es, lo que las imágenes no traducen. Estuches preciosos que han de abrirse con nuevas llaves, nuevos modos de expresión, que sólo el conocimiento de lo que nos ha precedido y su transformación en el lenguaje de lo que vendrá pueden fabricar.

La crítica feminista arguye que detrás de estas aparentes contradicciones y superposiciones que jalonan no sólo *Trilogía*, sino toda la obra de la autora, subyace la conciencia de H.D. de no poder expresarse abiertamente y al uso en una cultura en la que las imágenes aceptadas de lo femenino son las que se ofrecen desde la perspectiva masculina (Gubar, 1978: 196-218). Ello es especialmente palpable, en *Trilogía*, en la visión de la Señora de «Tributo a los ángeles», a medida que se va despojando de los atributos tradicionalmente otorgados por el cristianismo para tomar otros mucho más antiguos. De tales atributos hemos tenido noticias en el libro anterior, «No caen las murallas», merced a la invocación de varias diosas (Isis, Astarté, Venus) que han compartido protagonismo con el Ra-Osiris-Amén de la primera visión.

A la Señora de «Tributo a los ángeles» podrían aplicársele sin reservas las palabras de la poeta y pensadora Adrienne Rich sobre la hipotética existencia de una sociedad matriarcal, en tiempos remotos, organizada en torno al culto a una Diosa Madre. Adviértase que Rich toma como modelos lo que podrían ser ciertas figuras de antiguas civilizaciones africanas o precolumbinas que también los artistas de vanguardia (Picasso el primero) se encargaron de *redescubrir* ante la mirada occidental:

Es hermosa en formas que ya casi hemos olvidado, o que se han llegado a definir como fealdad. Su cuerpo posee volumen, profundidad interior, asiento y equilibrio. No sonrío; su expresión está vuelta hacia dentro o en

arobo [...] Si, como ocurre a menudo, lleva a un niño al pecho o en el regazo, no se halla absorta contemplándolo [...] No es particularmente joven o, mejor dicho, carece por completo de edad. [...] Imaginemos por un momento qué sentido de sí misma daría a una mujer encontrarse en presencia de tales imágenes. Si no hacían otra cosa por ella, debían validarla espiritualmente (cosa que no hacen nuestras imágenes contemporáneas), devolverle aspectos de sí misma ni insípidos ni triviales, investirla con un sentido de participación en los misterios esenciales. Ninguna Pietà podría hacer esto (Rich, 1995: 93-94)⁸.

Imaginismo y visión, espiritualidad universal y americanismo, feminismo y fusión de contrarios. Ciertamente, toda la obra de H.D., tanto en verso como en prosa, se mueve en estas coordenadas de interpretación hasta cierto punto inasibles, que ella misma explotó con la fructífera metáfora del palimpsesto, título de una de sus prosas autobiográficas de 1923. Ciertamente también, cuando hablamos de una H.D. imaginista, expatriada, americana, feminista o visionaria, estamos tan sólo dando visiones parciales de un corpus creativo infinitamente variado y en perenne estado de evolución.

Mas en los tiempos de la postmodernidad, si algo debíamos haber aprendido, es a aceptar como un rasgo inherente a la literatura y al arte en general la ausencia absoluta de códigos fijos, así como la ruptura de los esquemas de pensamiento de tipo binario que conducen a identificaciones fáciles, cerradas, reconocibles al ser representadas en imágenes o palabras que simplemente nos devuelven el eco de aquello que ya esperamos. Y a asumir, como contrapartida, la *hibridación*⁹ como un concepto más preciso, dentro de su propia imprecisión, para valorar los significados no fijos, inabarcables en su expansión semántica y simbólica por su misma cualidad de fluyentes, que nos brinda ese «otro arte» al que hacía referencia Kandinsky.

En el caso de H.D., no cabe duda de que la imagen, ya sea desde la vanguardia, ya desde la visión, constituye un elemento fundacional en su poesía, y no un mero adorno. Y que las múltiples derivaciones de esta fructífera y novedosa presencia de la imagen en el lenguaje poético son propias, en efecto, de un pensamiento híbrido, con capacidad de ir un paso más allá y

⁸ La traducción es mía.

⁹ Se entiende por hibridación, en el pensamiento postmoderno, aquel elemento emergente en la vida cultural que, en los sistemas binarios, no corresponde ni a una cosa ni a otra, y trae consigo un «tercer espacio» que ocupar. Los significados y símbolos de una cultura concreta quedan, por efecto de este tercer espacio, sujetos a una revisión y reapropiación que los vuelve fluidos, no fijos ni unívocos (Bhabha, 2001).

expandir, como la fragancia que emana del manojito de mirra con que concluye *Trilogía*, «una fuerza profética vivificadora».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BHABHA, K. (2001). «The Commitment to Theory». En *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, V. B. Leitch (ed.), 2.379-2.397. New York: W.W. Norton & Company.
- BROWN, J. (2006). «Los múltiples aspectos del modernismo». En su obra, *Historia de la literatura norteamericana*, 133-179. Barcelona: Ariel.
- BURNETT, G. (1989). «The Identity of 'H': Imagism and H.D.'s *Sea Garden*». *Sagetrieb* 8.3, 55-75.
- CAMBONI, M. (2003). «Between Painting and Writing: Figures of Identity in H.D.'s Early Poetry». En *H.D.'s Poetry: «The Meanings that Words Hide»*, M. Camboni (ed.), 35-62. New York: AMS Press.
- CARBAJOSA, N. (2003). «*Ut pictura poesis*: Reflexiones desde el teatro de Shakespeare». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 12, 587-601 (también en <http://cervantesvirtual.com/hemero-teca/signa>).
- (2006). «H.D. (Hilda Doolittle, 1886-1961)». *Ágora* 10, 96-100.
- (2008). «Prólogo». En *H.D.: Trilogía*, 9-20. Barcelona: Lumen.
- (2009). «El teatro isabelino». En su obra, *Shakespeare y el lenguaje de la comedia: teoría, crítica y análisis*, 54-68. Madrid: Verbum.
- ELIOT, T. S. (2001). «Tradition and the Individual Talent». En *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, V. B. Leitch (ed.), 1.092-1.098. New York: W.W. Norton & Company.
- FRIEDMAN, S. S. (1981). *Psyche Reborn: The Emergence of H.D.* Bloomington: Indiana University Press.
- (1990a). *Penelope's Web: Gender, Modernity, H.D.'s Fiction*. New York: Cambridge University Press.
- (1990b). «When a «Long» Poem is a «Big» Poem: Self-Authorizing Strategies in Women's Twentieth-Century «Long Poems»». *Literature Interpretation Theory* 2:1, 9-25.

- (2001). «Definitional Excursions: The Meanings of Modern / Modernity / Modernism». *Modernism/Modernity* 8:3, 493-513.
- GARCÍA LOZANO, M. M. (2005). «Literary modernism(s) in America». En su obra, *American Literature After 1900*, 29-33. Madrid: UNED.
- GRAVES, R. (1999). *The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth*. London: Faber & Faber.
- GUBAR, S. (1978). «The Echoing Spell of H.D.'s *Trilogy*». *Contemporary Literature* 19, 196-218.
- H.D. (1974). *Tribute to Freud*. New York: New Directions.
- (1982a). *The Gift*. New York: New Directions.
- (1982b). *Notes on Thought and Vision*. San Francisco: City Lights Books.
- (2001). *Jardín junto al mar*. Traducción de Alison Bartolo y Alfredo Martínez. Montblanc: Ígitur.
- (2007). *Helena en Egipto*. Traducción de Alfredo Martínez. Montblanc: Ígitur.
- (2008). *Trilogía*. Traducción de Natalia Carbajosa. Barcelona: Lumen.
- KANDINSKY, V. (1996). *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós.
- MANDEL, C. (1983). «The Redirected Image: Cinematic Dynamics in the Style of H.D.». *Literature/Film Quarterly* 11, 36-45.
- MARR, G. (2006). «The Magic Box». En *Tate Modern: The Handbook*, F. Morris (ed.), 13-18. London: Tate Publishing.
- MARTZ, L. (1988). «Introduction». En *H.D.: Selected Poems*, vii-xxv. Manchester: Carcanet Press.
- OSTRIKER, A. S. (1986). *Stealing the Language: The Emergence of Women's Poetry in America*. Boston: Beacon.
- PATEA, V. (2001). «The Myth of the American Adam: A Reassessment». En *Critical Essays on the Myth of the American Adam*, V. Patea y M. E. Díaz (eds.), 15-43. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- PEARSON, N. H. (1973). «Foreword». En *H.D.: Trilogy*, v-xii. New York: New Directions.
- PIÑERO, E. (2004). «París era una mujer: Gertrude Stein, las expatriadas y la eclosión de las artes». *BELLS* 13, 25-45.

- RICH, A. (1995). «The Primacy of the Mother». En su obra, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, 84-109. New York: W.W. Norton & Company.
- STEINER, G. (2003). «El abandono de la palabra». En su obra, *Lenguaje y silencio: ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, 29-51. Barcelona: Gedisa.
- TRIGILIO, T. (2000). *Strange Prophecies Anew: Rereading Apocalypse in Blake, H.D., and Ginsberg*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press.
- WEISS, T. (1993). «The Long Poem: Sequence or Consequence». *The American Poetry Review* 22:4, 37-47.

Recibido el 20 de mayo de 2010.

Aprobado el 5 de octubre de 2010.