

LA ÉPICA FEMENINA EN LA POESÍA BRITÁNICA DE LOS 80: «WOMAN WITH GREEN EYES» DE VAL WARNER



Michael J. Gronow
Universidad de Sevilla

Given that certain poems possess the degree of density that is characteristic of the novel form, there would seem to be a justification for the limited analysis which is made here of a single poetic composition, «Woman with Green Eyes» by Val Warner, which belongs to her collection of richly interwoven pieces entitled *Before Lunch* (1986). Following some brief comments which aim at contextualizing this poem within a trend identifiable as “female epic”, the analysis itself attempts to show how the dimensionalized space of the female is beyond structure since its multi-facetedness reaches a degree of saturation whereby structural limits are forced outward in all directions until a boundless function is created. This anti-space, it is argued, is the female zone not only of self-exploration, but also of love. Thus, the conclusion is reached that Warner’s poem, as “female epic”, also contributes to the changes wrought in love discourse during the 80s in British poetry.

La composición que aquí nos concierne puede contextualizarse dentro del proceso de consolidación de la “voz” femenina en la poesía británica durante los años 80, formando parte, además, de una tendencia creativa que se manifiesta por medio de un tipo de poema que pudiera denominarse “épica femenina”. Se caracteriza por su exploración de las múltiples facetas del “yo” femenino, siendo ejemplos de la misma «From the Third Storey» de U.A.Fanthorpe y «House of Changes» de Jeni Couzyn, publicados por primera vez a finales de los 70 y principios de los 80, respectivamente (McEwen 1988, 40; 1985, 220-22). Ambas composiciones constituyen una galería de tipos femeninos, mientras que individualmente resultan ser una versión emancipada del “yo”, alumbrándose a sí mismo por medio de todos los demás. El mismo tipo de anti-estructura de «A Clear Note» de Carol Ann Duffy se entiende en función del modo en que se interrelacionan tres generaciones de mujeres (1985, 27-31) y, en este mismo sentido, se podría citar «Christmas Shopping» de Ruth Silcock (1987, 47-9) protagonizado por gemelas que se transforman en madres la una de la otra dentro de un discurso que, una vez más, tiene como modelo el embarazo, caracterizado por el anti-alumbramiento.

En el sentido ya indicado, podrían destacarse también poemas como «Self-Portraits» de Elma Mitchell (1983, 27-8), «The Virgin Sally» de Anne Blonstein (Feinstein 1988, 12-13) y la secuencia titulada «Dreams of Power» de Alison Brackenbury (1981, 67-103). En última instancia, las mujeres (“la Mujer”) que componen estos poemas llegan a ser creadoras de sí mismas, mientras que el espacio de cada una de ellas (y de todas ellas en conjunto) constituye una exploración profunda del concepto de amor, al igual que en el caso de «Woman with Green Eyes».

El tema del amor resulta ser el eje de la composición de Warner y se explora por medio de sentimientos diversos. La estructura de la misma o, mejor dicho, su anti-estructura como espacio de auto-exploración se basa en la compleja relación entre varios discursos que conforman el “yo” del poema.

Las múltiples facetas de la personalidad de este “yo”, cada una compuesta a su vez por otras facetas, quedan reflejadas en los distintos discursos que se simultanean a lo largo de la composición. El discurso de la narradora de esta composición consiste en un ensueño (*rêverie*) acerca de la protagonista de un cuadro, el retrato titulado «Woman with Green Eyes.» como si ésta fuera una mujer real. Sin embargo, de modo simultáneo, el discurso de la narradora está compuesto de su propio soliloquio, o monólogo dramático, que también incluye un ensueño acerca de sí misma por medio de la tercera persona del verbo.

Este entrecruzamiento de discursos puede ejemplificarse a través de un análisis de los primeros siete versos de la estrofa inicial:

That early morning mist that clings on through
the day, the year...high summer blinds her with:
before the grass is dying, green to dun,
she'll fall down on it. Dusty answers pall.
Rounding the square: why does she still believe in love?
Why don't you see it for mirage? Only home traffic's blowing in the wind.

(1986, 53)

Desde el primer momento, el adjetivo determinativo antepuesto a «early morning mist» sugiere un discurso directo en primera persona que se refleja también en la repetición del artículo determinado antes de «day» y «year» y en la repetición de «that,» a pesar de la distinta función sintáctica que pudiera tener este último determinante: «That early morning mist[. T]hat clings on through[!]». La repetición da énfasis al hastío que padece la persona que pronuncia las palabras.

Esta misma naturaleza dramática del discurso queda señalada por la pausa, cargada de valor audiovisual que aparece en el segundo verso, mientras que también permite al lector experimentar la transición entre la voz en primera y tercera persona. Al mismo tiempo, la narración de los sentimientos de la protagonista coincide con la proyección de los sentimientos en los términos dramáticos ya mencionados. Esta complejidad se refleja en el hipérbaton que caracteriza los primeros dos versos, de modo que la exclamación inicial queda empotrada en una oración que tiene «high summer» como sujeto: «[H]igh summer blinds her with[t]hat early morning mist that clings on through / the day, the year...»

En términos léxicos, la resonancia de dicho sintagma lo dota de un valor simbólico además de formar parte de una metáfora: «[H]igh summer blinds her...» Esta misma resonancia convierte «high» en significant, en vez de en significado, gracias a sus múltiples acepciones que pueden entenderse en función de sus ejes tanto diacrónico como sincrónico. En términos semánticos, «high summer» tiene tintes arcaicos, ya que evoca la época eduardiana y la poesía social y pastoril de Betjeman o de Hardy y, a la vez, se relaciona léxicamente con otras frases semejantes - “high tea”, “high society”. Dicha frase se actualiza más si la vemos inserta en el mundo de las drogas blandas de la generación del *surfing* de los años 60. Tanto «high» como el verbo «blind» pertenecen a la jerga asociada con la toma de alucinógenos.

De este modo, «high summer» constituye un ejemplo de personificación y, dados los vínculos simbólicos de «summer» con la pasión amorosa, la influencia de la filosofía del “free love” de los años sesenta se señala como algo que había influido en la narradora en cierto momento de su vida y que dicha influencia romántica-nostálgica sigue ejerciéndose. Esta situación se indica en la síntesis temporal que se advierte en la repetición del artículo antes de «day» y «year». Se descubre que la narradora, y por tanto la protagonista, vive el aniversario permanente de una relación amorosa.

Así pues, la narradora se perfila como una mujer de mediana edad en los años 80, joven en los 60, que imagina la vida de la protagonista del cuadro, una anciana que habría sido joven en la segunda década de este siglo. La narradora proyecta su propio fracaso amoroso en el de la anciana, convirtiéndose así también en protagonista. De modo simultáneo, como narradora, su figura está compuesta de la faceta artística de la autora implícita del poema y también de la faceta humana de ésta como mujer. Se deduce, pues, que la narradora y la anciana han sido protagonistas, respectivamente, de una relación amorosa con un hombre específico.

Si de hombres se tratase, «high summer» puede referirse no solamente a un Adonis de las playas californianas de la década de los sesenta, sino también a un caballero de buenos modales de la época eduardiana, de quien se enamoró la protagonista en un verano caluroso como los de antes de la Primera Guerra Mundial en Inglaterra. Además, el registro visionario del verbo «blinds» contribuye al endiosamiento del individuo que es el sujeto de la personificación, haciendo así aún más patente su capacidad de atracción y, a la vez, su soberbia, como indica el calificativo «high» en una de sus acepciones. Esta idea de endiosamiento que emana del sintagma «high summer» vincula la personificación con el Amor mismo— algo propio del discurso amoroso tradicional. Dicho valor personificador contribuye a la confluencia de las dos dimensiones temporales pertenecientes a las vidas de la narradora y de la protagonista y, por extensión, de la autora implícita.

Al adquirir tintes humanos, el hombre personificado por «high summer,» puede entenderse desde un punto de vista positivo y desde otro negativo, dada la naturaleza ambigua de «high». En el caso del caballero eduardiano, se perfila como alguien a quien se pudiera admirar, por un lado, y como una persona altiva, por otro. En el caso de «summer,» como personificación de un atractivo joven del mundo del *surfing*, «high» puede llevar la acepción tanto de “dreamy” (“de sueño” o “de película”), refiriéndose a su atractivo, como de irresponsable, es decir, alguien que no tiene los pies en la tierra. El tipo de hombre personificado en «high summer» pertenece simultáneamente a los discursos de dos protagonistas, de edad diferente. La narradora de mediana edad protagoniza la misma experiencia protagonizada por la anciana que aparece en el discurso de aquélla, a modo de ensueño.

En los versos 3 y 4 se advierte cómo la narradora discurre sobre la anciana cuando ésta se acerca a la muerte: «...before the grass is dying, green to dun, / she'll fall down on it. Dusty answers pall.» Estos pensamientos quedan coloreados por la proyección de los propios sentimientos de la narradora. Dado que dichos sentimientos son confusos («mist»), se experimentan simultáneamente con la sensación de derrota ante la muerte, que también se ve acompañada de la desconfianza en los valores tradicionales de la anciana-protagonista como “grass widow” que mantiene lealtad a su hombre hasta el re-encuentro en la muerte. Además, al proyectarse dentro de la condición de la anciana, el complejo discurso de la narradora de mediana edad abarca las distintas acepciones del verbo «fall down on». Una de éstas indicaría la derrota de la “solterona” puesto que supondría la traición a su amor, que sólo puede mantenerse en función del deseo del re-encuentro. Dicho así, su vida habría consistido en un mecanismo de defensa contra el reconocimiento de que este re-encuentro nunca tendrá lugar.

Al mismo tiempo, la narradora reconoce la posibilidad que tiene la anciana de reunirse con su hombre, en cuyo caso «fall down on» adquiere la acepción de acogerse a algo con alegría — lo que se confirma en la transformación subliminal de «pall» en «[Paul]»: «Dusty answers [Paul].» Al hacer hincapié en las posibles transformaciones fonológicas y ortográficas de «pall,» se hace sugerente otra, a través de la cual quedaría «pall» como “pale”, una estaca puntiaguda, que simboliza el falo. «Dusty,» por otro lado, posee un simbolismo sexual femenino por vincularse con la planta llamada “dusty miller” o “basket

flower”. Pertenece a la familia Asteraceae, cuyo pistilo tiene la forma de un cáliz copetudo, que lo relaciona con la vulva femenina. El lenguaje simbólico dentro del sub-discurso sexual, enriquecido por otro sub-discurso biológico, presenta a los amantes en función de su identidad como mujer y hombre. Sin embargo, las acepciones de «[d]usty» y «pall/[pale]» que vinculan simbólicamente dichos vocablos con la muerte, indican que la relación es infértil.

Igualmente, dada la ya mencionada psicología compleja de la figura de la “soltera/solterona”, la muerte de la anciana pudiera considerarse la realización de su existencia como mártir y, en este caso, el nombre implícito «[Paul]» se relacionaría con el asceta bíblico. Los sentimientos contradictorios de la narradora, en parte producto de su faceta feminista, también contemplarían, por medio del verbo «answers,» la actitud vengativa de la protagonista hacia su amante. En este sentido, este mismo verbo implicaría un desafío sexual que adquiere más virulencia si se profundiza en las características de la «dusty miller» ya que, además de su pistilo, como símbolo de la vulva femenina, esta parte de la flor está cubierta por muchos filamentos que, al posar una forma fálica, simbolizarían el ataque de la mujer contra el hombre.

Dentro de los versos 3 y 4, la proyección de los sentimientos de la narradora en tercera persona también incluye interjecciones en primera persona que, por ser protagonista, le confirman cómo su destino será el de la anciana — es decir, una vida de soledad sin amor —. Así que, «green to dun,» como ejemplo de lenguaje telegráfico en forma de cambio de unidad tonal, encarna su pánico ante la idea de vivir una muerte viviente. Al mismo tiempo, se entiende que dicha exclamación forma parte de un verso que, en su conjunto, resulta ser una exclamación alarmista. En este sentido, tiene relevancia la acepción de «dun» como recaudador de deudas. Además, la oración implícita «Dusty answers [Paul]...» abarca la visión de su propio suicidio, a modo de castigo del hombre de quien estuvo enamorada.

Asimismo, dada la jerga asociada con el mundo de la drogadicción advertida en vocablos como «high» y «[d]usty,» la proyección de sí misma en su discurso, por parte de la narradora, implica una visión hipotética de su propia muerte en función de compartir el amor (equivalente de la droga) con «[Paul]». En todo caso, el carácter hipotético de dicha visión es debido a que la narradora habla desde las alturas de su madurez emocional aunque, de modo simultáneo, el verbo «answers» señala que sigue enamorada. Por tanto, tampoco deja de ser una “grass widow”.

El equivalente artístico de las sensaciones de la narradora que se proyecta en la vida de una anciana, joven a principios de siglo, se intuye en la dimensión real del discurso que se manifiesta en el lenguaje típico del “storyboard” de un director de película muda. En su juventud, la anciana estaría acostumbrada a ver películas de tipo melodramático con estrellas como Mary Pickford y Rudolph Valentino.

En el caso de los versos 3 y 4, en su conjunto, las equivalencias entre las unidades del discurso dramático y los que aparecen en dicho “storyboard” pudieran ser las siguientes:

before...dying: heroine realizes her lover is lost.
 green to dun: look of hope turns to look of despair
 she'll...it: changes to fainting posture
 Dusty...Paul: holds arms out to lover (inheaven?)

Se desprende de la presentación melodramática de la escena una visión del idealismo romántico, tanto de la narradora como de la protagonista. Además de este idealismo ensoñador, el discurso dramático refleja la resistencia enfadada de la(s) protagonista(s). Como ya se ha indicado, la escena melodramática del posible re-encuentro enterecedor de

la heroína con su amante muerto llega a ser la escenificación de un inminente momento de venganza por parte de la amada abandonada:

before...dying: heroine realizes has been left to rot
 green to dun: look of innocence becomes look of someone about to exact revenge (dun = recaudador de deudas)
 she'll...it: shows herself prepared to face what is to come
 Dusty...Paul: shakes her fist at lover

Sin entrar en un análisis detallado de los mismos, la síntesis de narración y monólogo dramático continúa en los versos 5 a 7: «Rounding the square: why does she still believe / in love? Why don't you see it for mirage? / Only home traffic's blowing in the wind.» La dimensión cotidiana de la narración, tal como se advierte en «[r]ounding the square.» queda trascendida por su dimensión filosófica. Dicha situación señala un cambio de dirección dentro del soliloquio. Mientras que dicho sintagma se refiere al tradicional problema intelectual de cómo cuadrar el círculo, en el plano sintáctico, como construcción absoluta que equivale a «when all is said and done,» actúa como gesto de clarificación mental dentro de un verso independiente: «[When all is said and done,] why does she still believe...[?]» Dicha construcción aparece más adelante en el poema: «When all's said and done, we're sad animals / who go in two by two and come out three...» (55).

En el sexto verso, el empleo de la segunda persona del verbo, como signo de discurso dialógico dentro del soliloquio, subraya la frustración de la narradora, producto de su desilusión en el amor. Dicha desilusión se expresa, dentro del verso 7, en el sintagma «home traffic,» referencia simbólica al egoísmo y la muerte como las únicas fuerzas que controlan la existencia humana: «[Y]ou in love? Why don't you see it for mirage? / Only home traffic's blowing in the wind.» Al mismo tiempo, el sexto verso, como verso independiente, también da cabida a un diálogo interno de la anciana solterona consigo misma, cuyo tema es su desilusión con la vida, el amor y la religión. En este caso, el séptimo verso sería su respuesta evasiva, a modo de mecanismo de defensa: «[You] in love? Why don't you see it for mirage? / [I would, except that] home traffic's blowing in the wind.» Así que, la parte elíptica de la respuesta convertiría a «[o]nly» en una conjunción condicional, mientras que «home traffic,» como referencia a la realidad urbana que la despierta de su ensueño, constituye la manifestación del ya mencionado mecanismo de defensa.

Tanto el verso 7 como el sintagma «[r]ounding the square» vuelven a complicar la relación narradora-protagonista, ya que indican la intervención de una voz que controla la narración. Puesto que la narradora de mediana edad crea la narración protagonizada por la anciana, aquélla, como artista, es identificable con la narradora del poema. Dentro de la narración de ésta última, aparece como protagonista la narradora, cuyo ensueño estamos leyendo. La identificación narradora-protagonista, dentro de la relación intratextual entre la mujer de mediana edad y la anciana, es coincidente con la misma relación, entendida en términos extratextuales. De esta forma, la narradora extratextual del poema no queda identificada sólo con la narradora intratextual como artista, sino también como mujer. Por este motivo, empleando el término de Sidney, el poema puede considerarse un “cuadro hablante” titulado «Woman with Green Eyes,» es decir, una obra de arte, además de la expresión de una serie de sensaciones.

En la segunda mitad de la primera estrofa, la simultaneidad temporal a que se ha hecho referencia enseña el modo en que se revuelven las conciencias de ambas protagonistas:

She knows that she should be resilient
 to the air's lift across Green Park in June,

should venture praise, unbutton into smiles
 at not so small mercies like life and limb.
 In Oxfam photographs her guilt survives,
 still...life of photogenic friends makes her
 envy their families and futures, both
 approximating ghastly glossy mags
 and colour supplements? (54)

La anciana siente que debería agradecer estar viva, mientras que la mujer de mediana edad procura confirmar su alivio por haber escapado a una vida de drogadicción. Las implicaciones semánticas de «unbutton» también contribuyen a la simultaneidad que caracteriza la condición de ambas protagonistas ya que, en el caso de la anciana, se refiere a la necesidad de ser menos reticente y, en el caso de la mujer de mediana edad, a la de ser menos frígida sexualmente.

La transformación física de elementos léxicos, como ejemplo de la trascendencia del lenguaje cotidiano, también contribuye a la consolidación de la coincidencia de ambas vidas en los versos arriba citados. Aquí «Oxfam» hace referencia a la etapa estudiantil de la mujer de mediana edad, relacionándose — cabe suponer — su culpabilidad con su drogadicción en aquella época. En cuanto a la anciana, dicho sustantivo destaca la vergüenza que siente por su exceso de peso o por sus orígenes humildes en el medio rural.

«[M]ags» sería una versión de “Maggies” y así una alusión irónica a las mujeres que viven en función de la imagen que la sociedad consumista tiene del sexo femenino. «[B]oth,» como elemento dentro de un verso independiente, pone de relieve la relación sentimental estable o el matrimonio que suele acompañar a la tendencia que tiene una mujer de cuidar de su estética: «...life of photogenic friends makes her / envy their families and futures, both...» (54).

El aislamiento de la “soltera-solterona” como mujer solitaria es el tema de otra de las estrofas: «Society incorporates the gay / - widows... the unfulfilled to weep alone» (55). Versos independientes desempeñan aquí un papel que permite recordar cómo la sociedad contemporánea acepta a los homosexuales y a las viudas, mientras que sigue rechazando a las mujeres solitarias. La transformación implícita de «[w]ho,» sensación compartida por el lector/a y la autora implícitos, constituye un mecanismo de defensa empleado por las protagonistas, que consiste en ironizar acerca de la universalidad de la vejez y la soledad: «Who knows the dark recesses of old homes[.]» La ironía, como mecanismo de defensa, también se encuentra en la combinación «we-you-both» en los versos que aparecen a continuación, donde el juego entre versos independientes y encabalgamiento resalta una sátira del matrimonio, por un lado, y una afirmación de la soledad, por otro.

El segundo de los versos siguientes, también independiente, contribuye a retratar los confusos sentimientos de las protagonistas: «Pity the ones who eat alone each night. / Save me the mauled divorcé! And again, society makes her green eyes always smart.» Coinciden aquí la desesperación por encontrar a un hombre y el alivio por no haber sido divorciadas maltratadas.

La envidia que experimentan hacia personas casadas también coincide con el reforzamiento de su espíritu independiente, ya que la faceta feminista de su personalidad está de moda en nuestros días, tal como indica la referencia a «smart». Antes en el poema, el empleo de «green» permite enfocar otro aspecto de su complejidad — una mezcla de envidia y la esperanza de poder encontrar un hombre todavía: «She watches with green eyes / the families of friends, the friends of friends, / their rosy affection and golden days!» (54).

La postura feminista permite profundizar en la sátira del matrimonio urbano moderno:

.....Partners freak out with
 their mortgaged love and pretty... childlike things.
 Pity the ugly cooped up by themselves,
 who only stand and wait, eternally. (55)

Sin embargo, esta faceta feminista llega a ser otro tópico, junto con el de la muerte en vida de la solterona como mártir-mística, subrayada aquí por medio de «[E]ternally». La transformación de este vocablo en figura de anti-personificación pone de relieve cómo su existencia es el equivalente de un estilo adoptado o un *modus vivendi*, sobre todo por tratarse de un adverbio. Otros tópicos aparecen en el poema en cuanto a la identidad de las protagonistas como “solteronas”. Además de su complejo como madres fracasadas, otro emanaría de la suposición, por parte de quienes las rodean sobre todo, de que sólo son identificables en función de su vida laboral y no en términos de su condición como seres humanos. Esta situación confirma la identificación entre la autora implícita, como mujer-poeta y las dos protagonistas: «Now, she’s a faithful work-horse, half a life- / time’s work her own lovelorn identity, / still smiling through. Her colleagues call her kind» (56). De nuevo, «[n]ow» ha llegado a adquirir una dimensión espacial, en vez de temporal, siendo dicho espacio el de la auto-exploración femenina. En la décima estrofa, que no se citará, aparece el tópico de la privación del amor en la niñez.

Otro tópico, el de la fantasía pornográfica que suele asociarse con la figura de la solterona, se destaca por medio de otro ejemplo de una pausa dentro de una cadena léxica. Así, se pone de relieve el modo en que el punto de arranque de la fantasía corresponde simultáneamente a ambas protagonistas: «The violet hour’s... taxi!» (54). En el caso de la anciana, se puede resaltar los vínculos simbólicos de «violet» con la idea de lágrimas o de una actitud reservada ante la vida, mientras que «taxi» con sus orígenes en el verbo latino “trahere”, enlaza la fantasía con el ensueño. En cuanto a la mujer de mediana edad, «violet» y «taxi» pertenecen a la jerga asociada con la drogadicción. Además, se destaca la acepción sexual de «make,» «do,» «shift» y «end» a lo largo del desarrollo de dicha fantasía, simultaneándose, además, con la alusión bíblica que se advierte en el tercer verso:

The violet hour’s... taxi! She’s wanting out
 green and yellow melancholy! Why not
 go out into the highways and dive bars,
 bringing one in, make, do and shift, shiftless
 till all the colours fade, dim eyes highlight
 lyric momentarily lapsed past all belief?
 And so before begun, his end is in
 ...the mist, seeped in the spaces in between.

Como indican los últimos dos versos, donde «mist» recuerda el comienzo del poema, la fantasía no es duradera, como tampoco lo era la relación amorosa que vivieron las protagonistas.

La narración del abandono de las protagonistas, por parte de sus respectivos amantes, se encuentra en la cuarta estrofa:

Stood up by her high pane, Saturday dawned
 light on the window-box, the page, *The Times*
 - they are a-changing, still... she lacks the nerve
 for life. (54)

Mientras que «high» trae a la memoria de «high summer,» en estos versos «pane» constituye otra referencia al hombre perdido, siendo su acepción básica “a piece of cloth”.

Así, dicho sustantivo queda dotado de un valor metonímico. Estos versos también reflejan la trascendencia del discurso cotidiano en «*The Times*» y «stood up,» mientras que el título de la canción de protesta norteamericana encajado entre el segundo y el tercer verso vuelve a establecer la identificación entre la condición de las protagonistas y la de la autora implícita, reforzada además por el adverbio «still». La interrupción que sigue a dicho adverbio también subraya que la identificación se basa en la complejidad de los estados psicológico-emocionales de las protagonistas: la esperanza, todavía viva, de encontrar el amor y la falta de confianza en sí mismas, a consecuencia de haberlo perdido.

«[P]ane» también aparece como un punto de referencia recurrente a lo largo del poema y llega a ser un significante que encierra la misma complejidad que caracteriza a las protagonistas. También señala, de modo implícito, el modo en que las vidas de las protagonistas han sido cuando jóvenes un sacrificio en nombre del amor perdido, quedando así como “grass widows”. En los dos últimos versos de la composición, los aspectos sexuales y creativos de la metáfora final permiten entender el poema como una alegoría de la relación entre la mujer-poeta y la Tradición poética: «Her pane is frosted with acceptance, forced / she'll plough her furrow to the bitter end» (56). La identificación de “pane” con la Tradición masculina también se expresa en términos alegóricos en una estrofa ya citada anteriormente:

.....Faltering before her still
borne possibility, she's bleeding for
orphans and all objects of charity,
identifying with... nose on the pane. (56)

El sintagma «nose on the pane» vincula la figura de la autora implícita, a través de las protagonistas, con la niña que busca un padre.

Sin embargo, la ironía que caracteriza los dos últimos versos se basa en cómo la Tradición no sólo ha envejecido, como señala «frosted,» sino que también ha madurado, dada la inevitabilidad de reconocer la contribución que le ha aportado la mujer-poeta. En este sentido, «Woman with Green Eyes» de Val Warner constituye un poema de nuestros días, ya que refleja la consolidación de un espacio para la mujer-poeta y para la exploración de su propia complejidad — una forma de amor a sí misma.

WORKS CITED

- Brackenbury, Alison 1981. *Dreams of Power and Other Poems*. Manchester: Carcanet.
- Couzyn, Jeni, ed. 1985. *The Bloodaxe Book of Contemporary Women Poets: Eleven British Writers*. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe Books.
- Duffy, Carol Ann 1985. *Standing Female Nude*. London: Anvil Press.
- Feinstein, Elaine, ed. 1988. *P.E.N.: New Poetry II*. London: Quartet Books.
- McEwen, Christian, ed. 1988. *Naming the Waves: Contemporary Lesbian Poetry*. London: Virago Press.
- Mitchell, Elma 1983. *Furnished Rooms*. Calstock: Peterloo Poets.
- Silcock, Ruth 1987. *Mrs. Carmichael*. London: Anvil Press.
- Warner, Val 1986. *Before Lunch*. Manchester: Carcanet.

