



Universidad de Valladolid

# Descripción prosódica de la poesía de Adrienne Rich: 1951-1999

María Isabel Mansilla Blanco

## Tesis de Doctorado

**Facultad:** Filosofía y Letras

**Director:** Dra. Pilar Abad García

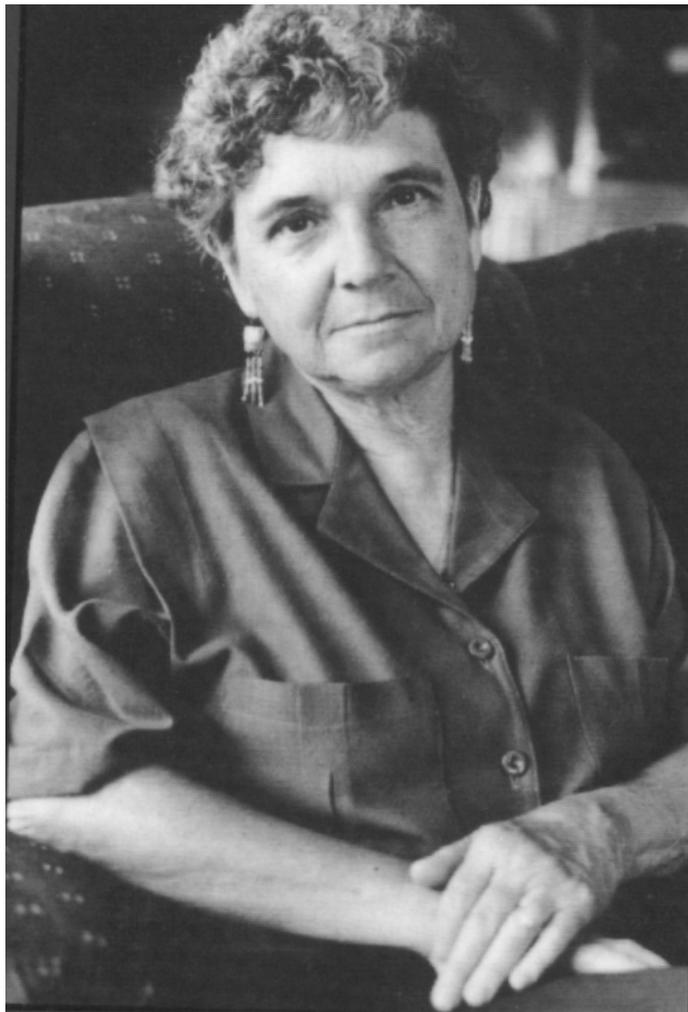
2001

**UNIVERSIDAD DE VALLADOLID**  
**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**  
**DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA INGLESA**



**DESCRIPCIÓN PROSÓDICA DE LA POESÍA  
DE ADRIENNE RICH: 1951-1999.**

Tesis Doctoral realizada por: **M<sup>a</sup> ISABEL MANSILLA BLANCO**  
Bajo la dirección de: **DRA. PILAR ABAD GARCÍA**  
**Julio 2001**



A L  
S

Adrienne Rich (1993)

**A José Juan,**

*“... eye to eye  
measuring each other’s spirit, each other’s  
limitless desire,*

*a whole new poetry beginning here.”*  
(Rich,A.1977:“Transcendental Etude”,vv.143-46)

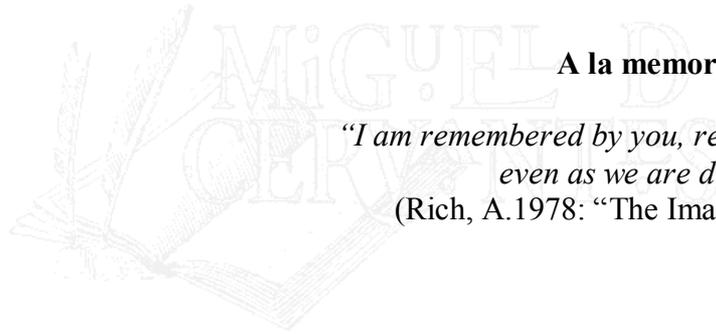
BIBLIOTECA VIRTUAL

**A mis padres.**

**A la memoria de Mª José,**

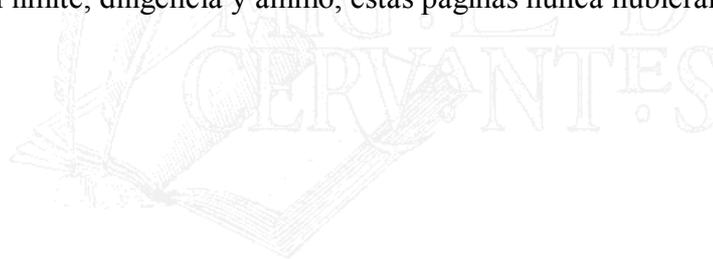
*“I am remembered by you, remember you  
even as we are dismembered”*

(Rich, A.1978: “The Images”,vv.91-92)



## AGRADECIMIENTOS

Una de las mayores satisfacciones que produce la finalización de un trabajo de estas características es la posibilidad de poder agradecer a todas las personas que han contribuido de formas diversas a que este trabajo vea la luz. En primer lugar, a toda mi familia. Gracias a su apoyo he podido dedicarme con intensidad a mi labor investigadora. Además, agradezco la colaboración de instituciones y personas sin cuya ayuda mi labor habría resultado imposible: quiero expresar mi sincero agradecimiento a William G. Rich y Lela Faye Rich por haberme apoyado en este proyecto desde el principio, así como a Terri Kirchen y resto del personal de la biblioteca de Elon College (Carolina del Norte, EE.UU) por su valiosísima labor de búsqueda de fuentes y material bibliográfico. También quiero agradecer el aliento de mis compañeros en el Departamento de Filología Inglesa de la Universidad de Valladolid y, en especial, al director, el Dr. D. José Mª Ruiz Ruiz. Pero mi más profunda gratitud personal y profesional se la debo a la directora de esta tesis doctoral, la Dra. Pilar Abad García, sin cuya paciencia sin límite, diligencia y ánimo, estas páginas nunca hubieran sido escritas.



### Abreviaturas:

Las citas de las obras de Adrienne Rich aparecen directamente en el texto, seguidas del número de página. En el caso de poemas de los seis primeros volúmenes marcados con un asterisco, aparece la página de la recopilación publicada en 1993 sobre su primera poesía. He utilizado las abreviaturas y ediciones que detallo a continuación:

**CEP** *Collected Early Poems 1950-70*, New York: W.W. Norton & Co.1993 incluye:

- \* **CW** *A Change of World*, New Haven, Yale University Press,1951.
- \* **DC** *The Diamond Cutters and Other Poems*, New York, Harper and Brothers, 1955.
- \* **SDL** *Snapshots of a Daughter in-Law: Poems 1955-1962*, New York: W.W. Norton & Co.1963.
- \* **NL** *Necessities of Life: Poems 1962-65*, New York, New York: W.W. Norton & Co.1966.
- \* **LF** *Leaflets:Poems 1965-68*, New York: W.W. Norton & Co.1969.
- \* **WCH** *The Will to Change: Poems 1968-70*, New York: W.W. Norton & Co.1971.

**DW** *Diving into the Wreck: Poems 1971-2*, New York: W.W. Norton & Co. 1973.

**DCL** *The Dream of a Common Language: Poems 1974-1977*, New York: W.W.Norton & Co. 1978.

**WP** *A Wild Patience Has Taken Me This Far: Poems 1978-81*, New York: W.W. Norton & Co.1981.

**YNL** *Your Native Land Your Life, Poems*, New York: W.W. Norton & Co. 1986.

**TP** *Time's Power: Poems 1985-1988*, New York: W.W. Norton & Co.,1989.

**ADW** *An Atlas of a Difficult World: Poems 1988-91*,New York: W.W. Norton & Co.1991.

**DFR** *Dark Fields of the Republic*, New York: W.W. Norton & Co.1995.

**MS** *Midnight Salvage*, New York: W.W. Norton & Co.,1999.

### • Prosa:

**BBP** *Blood, Bread, and Poetry: Selected Prose 1979-1985*,New York: Virago Press Limited. 1986

**OLSS** *On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose 1966-1978*, New York: W.W. Norton & Co, 1979

**WFTH** *What is Found There: Notebooks on Poetry and Politics*, New York: W.W. Norton & Co.1993.

## ÍNDICE GENERAL

i.-Abreviaturas.....	pág. 5
ii.-Sinopsis biográfico-literaria.....	pág. 10
<b>I.- INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>pág. 16</b>
<b>II.- CONTEXTUALIZACIÓN CRÍTICA DE LA OBRA DE ADRIENNE RICH.....</b>	<b>pág. 26</b>
II.1.-Cauces de difusión de su obra poética: Evolución editorial.....	pág. 29
<b>III.- ESTADO DE LA CUESTIÓN: ADRIENNE RICH Y LA CRÍTICA LITERARIA.....</b>	<b>pág. 33</b>
III.1.- Crítica no feminista.....	pág. 35
III.2.-Aproximaciones feministas.....	pág. 45
<b>IV.- EL PENSAMIENTO PROSÓDICO DE ADRIENNE RICH.....</b>	<b>pág. 75</b>
<b>V.- DELIMITACIÓN DEL MATERIAL PRIMARIO.....</b>	<b>pág. 82</b>
V.1.-Producción poética.....	pág. 83
V.2.-Producción en prosa.....	pág. 85
<b>VI.- METODOLOGÍA PROSÓDICA.....</b>	<b>pág. 87</b>
VI.1.-Delimitación de un método.....	pág. 88
VI.1.i.- <u>Fundamentos prosódico-metodológicos</u> .....	pág. 97
VI.1.ii.- <u>Los estudios prosódicos en el siglo XX</u> .....	pág.102
VI.1.ii.a.- <i>Prosodia tradicional</i> .....	pág.112
VI.1.ii.b.- <i>Prosodias de campo abierto</i> .....	pág.116
VI.1.ii.c.- <i>Verso libre frente a verso liberado: las propuestas prosódicas de W.C. Williams y Charles Olson</i> .....	pág.119
VI.1.ii.d.- <i>Métrica Lingüística</i> .....	pág.133
1.ii.d.1.-El Formalismo Ruso.....	pág.134
1.ii.d.2.-Función poética Jakobsoniana.....	pág.142
1.ii.d.3.-Naturalización.....	pág.147

1.ii.d.4.-Escala móvil (“Sliding Scale”) y Esquema doble (“Double Pattern”).....	pág.150
1.ii.d.5.-Levin y la “matriz convencional” (“Conventional Matrix”) o eje prosódico.....	pág.154
1.ii.d.6.-Funcionalismo prosódico: Halliday y Haynes.....	pág.159
1.ii.d.7.-Métrica sintagmática: (“Grammetrics”).....	pág.164

## **VI.2.-Sistematización del método: Parámetros de Definición Prosódica.....** **pág.173**

### VI.2.i.-Primera Etapa:

VI.2.i.a.- <i>Fundamento teórico: Esquema doble (Double Pattern) y escala móvil (Sliding Scale)</i> .....	pág.174
VI.2.i.b.- <i>Parámetros de descripción prosódica</i> .....	pág.175
2.i.b.1.- Formas cerradas y abiertas.....	pág.175
1.a.-La rima como elemento definitorio de la primera etapa	
2.i.b.2.- La matriz convencional (“Conventional Matrix”).....	pág.176

### VI.2.ii.-Segunda Etapa:

VI.2.ii.a.- <i>Fundamento teórico: Prosodias de campo abierto</i> .....	pág.179
VI.2.ii.b.- <i>Parámetros de descripción prosódica:</i>	
2.ii.b.1.-Ritmo psicológico-prosódico.....	pág.179
2.ii.b.2.-Descripción tipográfica del poema.....	pág.179
2.ii.b.3.-Técnica Cinematográfica.....	pág.181

### VI.2.iii.-Tercera Etapa:

VI.2.iii.a.- <i>Parámetro de descripción prosódica: Métrica sintagmática (“Grammetrics”)</i> .....	pág.183
2.iii.a.1.-Descripción Sintáctica.....	pág.183
2.iii.a.2.-Descripción Prosódica.....	pág.183
2.iii.a.3.-Intersección sintáctico-prosódica.....	pág.184
2.iii.a.4.-Macro-sintaxis: La Secuencia y el Poema libro.....	pág.184

## **VII.-APLICACIÓN METODOLÓGICO-PROSÓDICA:**

### **VII.1.-Introducción: Periodización de la obra de Rich.....** **pág.186**

### **VII.2.-Etapas de la descripción prosódica.....** **pág.194**

#### VII.2.i.-Primera etapa: 1951-1963: Época Formalista..... **pág.197**

VI.2.i.a.- <i>Fundamento teórico: Esquema doble (Double Pattern) y escala móvil (Sliding Scale)</i> .....	pág.201
---	---------

VII.2.i.b.- <i>Parámetro de descripción prosódica: Formas cerradas y abiertas</i> .....	pág.204
---	---------

b.1.i.-La rima como elemento definitorio de la primera etapa.....	pág.207
---	---------

1.i.a.-Estrofas con rima final	
a.- <i>Terza Rima</i> .....	pág.209
b.- <i>Sestina</i> .....	pág.214
c.- <i>Ottava Rima y Octava</i> .....	pág.222
d.- <i>Décima</i> .....	pág.232
e.- <i>Formas Poéticas Misceláneas</i> .....	pág.235
1.i.b.-Verso Blanco.....	pág.241
1.i.c.-Verso Libre.....	pág.251
a.- <i>Secuencia</i> .....	pág.252
b.- <i>Verso libre en grupos versales</i> .....	pág.257
c.- <i>Verso Libre estíquico</i> .....	pág.258
VII.2.1.c.- <i>Parámetro de descripción prosódica: Levin y la “matriz convencional” (“Conventional Matrix”)</i> .....	pág.261
2.1.c.1.-Emparejamientos (“Couplings”) fonológico-prosódicos.....	pág.263
2.1.c.2.-Emparejamientos (“Couplings”) semántico-prosódicos.....	pág.266
VII.2.ii- <u>Segunda etapa: 1963-1981: Época de ruptura</u> .....	pág.272
VII.2.ii.a.- <i>Fundamento Teórico: la prosodia de campo abierto</i> .....	pág.275
VII.2.ii.b.- <i>Parámetro de descripción prosódica: ritmo psicológico y prosódico</i> .....	pág.282
VII.2.ii.c.- <i>Parámetro de descripción prosódica: Disposición tipográfica del poema</i> .....	pág.290
2.ii.c.1.-Coincidencia o no de la línea versal con los periodos sintácticos.....	pág.292
2.ii.c.2.-Poemas híbridos.....	pág.304
2.ii.c.3.-Grupos versales y verso estíquico.....	pág.309
2.ii.c.4.-Manipulación de la puntuación.....	pág.320
VII.2.ii.d.- <i>Parámetro de descripción prosódica: Técnica cinematográfica</i> .....	pág.327
VII.2.iii.- <u>Tercera etapa: 1981-1999: Madurez prosódica</u> .....	pág.339
VII.2.iii.a.- <i>Parámetro de descripción prosódica: La Métrica Sintagmática</i> .....	pág.343
2.iii.a.1.-“Sources”.....	pág.347
2.iii.a.2.-“New York”.....	pág.351
2.iii.a.4.-Macro-sintaxis: La Secuencia y el Poema libro en A.Rich.....	pág.357
<b>VIII.- EVOLUCIÓN DE LA PROSODIA DE ADRIENNE RICH: DOS EJEMPLOS DE SU COMPORTAMIENTO PROSÓDICO</b> .....	pág.364

<b>VIII.1.- Adrienne Rich y el Soneto: Treinta años de evolución.....</b>	<b>pág.365</b>
VIII.1.i.- <u>El soneto en la etapa formalista: formas híbridas.....</u>	pág. 369
VIII.1.i.1.- <i>Modificaciones del soneto: nivel estrófico.....</i>	pág.372
VIII.1.i.a.- Reducción del número de versos.....	pág.373
VIII.1.i.b.- Aumento del número de versos.....	pág.375
VIII.1.i.c.- Divisiones estróficas no convencionales.....	pág.379
1.i.c.1.-Con rima: Quintetos y Cuartetos.....	pág.379
1.i.c.2.-Sin rima: Grupos versales.....	pág.381
VIII.1.i.2.- <i>Modificaciones del soneto: nivel métrico.....</i>	pág.384
VIII.1.i.3.- <i>Modificaciones del esquema de rima final.....</i>	pág.387
VIII.1.ii.- <u>El soneto y su asimilación: la secuencia.....</u>	pág.390
<b>VIII.2.-El ghazal: De una prosodia autóctona a una prosodia foránea.....</b>	<b>pág.406</b>
VIII.2.i.- <u>El pareado en la tradición inglesa: Antecedentes.....</u>	pág.406
VIII.2.ii.- <u>Fundamento de la evolución: El pareado en la poesía de Rich antes de sus primeros ghazales.....</u>	pág.409
VIII.2.iii.- <u>El ghazal como forma abierta: Contradicciones.....</u>	pág.422
VIII.2.iv.- <u>Asimilación de la forma estrófica ghazal por parte de Adrienne Rich.....</u>	pag.427
<b>IX.- CONCLUSIONES.....</b>	<b>pág.438</b>
<b>X.- BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>pág.455</b>
<b>X.1.-Fondos Bibliográficos.....</b>	<b>pág.456</b>
<b>X.2.- Obra original de Adrienne Rich</b>	
X.2.i.- <u>Poesía.....</u>	pág.458
X.2.ii.- <u>Antologías.....</u>	pág.459
X.2.iii.- <u>Prosa.....</u>	pág.460
X.3.iv.- <u>Entrevistas.....</u>	pág.463
<b>X.3.- Estudios críticos sobre Adrienne Rich</b>	
X.3.i.- <u>Monografías.....</u>	pág.464
X.3.ii.- <u>Capítulos de libros.....</u>	pág.465
X.3.iii.- <u>Artículos en revistas especializadas.....</u>	pág.468
<b>X.4.- Estudios críticos sobre cuestiones prosódicas</b>	
X.4.i.- <u>Monografías.....</u>	pág.469
X.4.ii.- <u>Capítulos de libros.....</u>	pág.476
X.4.iii.- <u>Artículos en revistas especializadas.....</u>	pág.480
<b>X.5.- Material Secundario.....</b>	<b>pág.481</b>
<b>XI.- ANEXOS.....</b>	<b>pág.489</b>
<b>XII.- ÍNDICE DE TABLAS Y GRÁFICAS.....</b>	<b>pág.496</b>



**ii.- SINOPSIS BIOGRÁFICO-LITERARIA**

## iii.- SINOPSIS BIOGRÁFICO-LITERARIA

BIOGRAFÍA	OBRA LITERARIA	DISTINCIONES
1929: Adrienne Cecile Rich viene al mundo el 16 de Mayo . Primogénita del matrimonio compuesto por Arnold Rich y Helen Jones Rich	Desde muy joven se habituó a la lectura en la biblioteca de su padre.  -Comienza a escribir poesía alentada por su padre.	
1951: “Bachelor of Arts” en Radcliffe College	1951: Publicación de su primer libro de poemas <i>A Change of World</i>	1951: Recibe el “Yale Younger Poets Award”
		1952-53: Obtiene una beca Guggenheim para viajar por el continente europeo y el Reino Unido
1953: Se casa con el economista y profesor en Harvard Alfred H. Conrad trasladando su residencia a Cambridge, Massachusetts		
1955: Nacimiento de su primer hijo David Conrad.	1955: Publicación de <i>The Diamond Cutters and Other Poems-</i>	1955: Obtiene el premio “Ridgely Torrence Memorial Award” concedido por la Sociedad de Poesía de América.
1957: Nacimiento de su segundo hijo Paul Conrad		
1959: Nacimiento de su tercer hijo Jacob Conrad		
		Recibe el premio de poesía del “National Institute of Arts and Letters
1961-62: Reside con su familia en los Países Bajos	Realiza traducciones de poesía neerlandesa. Parte de esta labor aparece incluida en <i>Necessities of Life</i> (1966)	1961-62: Consigue una beca Guggenheim para trasladarse a los Países Bajos
		1962-63: Consigue la beca “Amy Lowell Travelling Fellowship”
	1963: Publicación de su tercer volumen de poesía <i>Snapshots of a Daughter-in-Law 1954-1962</i>	Recibe el premio “Bess Hokin” de poesía otorgado por la revista <i>Poetry</i>

<b>BIOGRAFÍA</b>	<b>OBRA LITERARIA</b>	<b>DISTINCIONES</b>
1966: Se traslada con su familia a Nueva York. Toma conciencia política y participa activamente en las protestas contra la guerra de Vietnam	1966: Publicación de <i>Necessities of Life: Poems 1962-65</i>	
	1967: Se publica el volumen <i>Selected Poems</i> en Gran Bretaña	1967: Doctora Honoris Causa por Wheaton College
1967-69: Lecturer en Swarthmore College y “Associate Professor of Creative Writing” en Columbia University School of Arts		
1968: Participa en el programa SEEK del City College de Nueva York durante los cursos académicos de 1968 a 1972 y de 1974-75  -Muere su padre Arnold Rich		1968: Recibe el premio “Eunice Tietens Memorial” de la revista <i>Poetry</i>
	1969: Publicación de <i>Leaflets: Poems 1965-68</i>	
1970: Separación matrimonial seguida del suicidio de su marido Alfred Conrad	1970: Edición inglesa de <i>Snapshots of a Daughter-in-Law</i>	
1971: Identificación progresiva con el movimiento feminista.	1971: <i>The Will to Change: Poems 1968-1970</i>	1971: Recibe el premio “Shelley Memorial Award” de la Sociedad de Poesía de América
1972-73: “Hurst Visiting Professor of Creative Writing” en Brandeis University	1972: Edición inglesa de <i>Leaflets</i>	
	1973: <i>Diving Into the Wreck: Poems 1971-72</i>  -Edición Inglesa de: <i>The Will to Change</i>	
		1974: Recibe el “National Book Award” compartido con Allen Ginsberg

BIOGRAFÍA	OBRA LITERARIA	DISTINCIONES
	<p>1975: Aparece la primera antología crítica de la obra de Rich editada por Barbara Charlesworth Gelpi y Albert Gelpi titulada: <i>Adrienne Rich's Poetry</i></p> <p>-Publicación de <i>Poems Selected and New</i></p>	1975: Es nombrada "Lucy Martin Donnelley Fellow" por Bryn Mawr College
1976: Comienza su vida en común con Michelle Cliff	<p>1976: Edición de su primera obra en prosa consecuencia de su compromiso feminista: <i>Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution</i></p> <p>-Edita <i>Twenty-One Love Poems</i></p>	
1976-79: English Professor en Douglass College, Rutgers University		
1979: Establece su residencia en Montague, Massachussetts		1979: Doctorado Honoris Causa por Smith College
1981-87: "A.D.White Professor at Large" en Cornell University	<p>1981-83: Coedita la revista feminista <i>Sinister Wisdom</i></p> <p>-Aparece <i>A Wild Patience Has Taken Me This Far: Poems 1978-81</i></p>	1981: Recibe el premio "Fund for Human Dignity Award" de la National Gay Task Force
1983-84: "Visiting Professor" en Scripps College	1983: Edita <i>Sources</i>	
1984: Traslada su residencia a Santa Cruz, California	1984: <i>The Fact of a Doorframe: Poems Selected and New 1950-84</i>	
1984-86: "Distinguished Visiting Professor" en San José State University, California		
1986-1993: "English Professor" en Stanford University	<p>1986: <i>Your Native Land Your Life: Poems</i></p> <p>-<i>Blood, Bread and Poetry: Selected Prose 1979-85</i></p> <p>-<i>Of Woman Born</i> (edición 10º aniversario)</p>	1987: Doctorados Honoris Causa y medalla de las Artes Creativas por la Universidad de Brandeis, y Doctorado Honoris Causa por Wooster College, Ohio

<b>BIOGRAFÍA</b>	<b>OBRA LITERARIA</b>	<b>DISTINCIONES</b>
	1989: <i>Time's Power: Poems 1985-88</i>	1989: Es nombrada "Marjorie Kovler Fellow de la Universidad de Chicago  -Premio de la Asociación Nacional de Poesía  -Premio Elmer Jones Bobst en Artes y Letras de la Universidad de Nueva York
1990: Entra a formar parte del Departamento de Literatura de la "American Academy of Arts and Sciences"	1990: Miembro del comité editorial de <i>Bridges: A Journal for Jewish Feminists and Our Friends</i>	1990: Otros dos doctorados honoríficos por las Universidades de Harvard, City College of New York así como el Premio de Poesía de los "Bay Area Reviewers"
1991: Es elegida miembro de la "American Academy of Arts and Sciences"	1991: <i>An Atlas of the Difficult World: Poems 1988-91</i>	Premio de poesía de la American Academy of Arts and Sciences así como el "Common Wealth Award" en literatura.
1992: Nacen sus nietos: Julia Arden Conrad y Charles Reddington Conrad		1992: Doctorado Honoris Causa por Swarthmore College. Medalla de Plata Robert Frost de la "Poetry Society of America" "William Whitehead Award of the Publishing Triangle" concedido por los logros de toda una vida dedicada a las letras. <i>An Atlas of the Difficult World</i> recibe sendos premios de poesía "Los Angeles Times Book Award" y "Lenore Marshall/Nation Award"
	1993: <i>Collected Early Poems: 1950-1970</i>  <i>What is Found There: Notebooks on Poetry and Politics</i> (prosa)	1993: Su libro de poemas <i>An Atlas of the Difficult World</i> recibe el "Poet's Prize"

BIOGRAFÍA	OBRA LITERARIA	DISTINCIONES
	1993: Reedición con nuevo material de la antología publicada por primera vez en 1975 por el matrimonio Gelpi titulada <i>Adrienne Rich's Poetry and Prose</i>	
		1994: MacArthur fellowship
	1995: Aparece <i>Dark Fields of the Republic: Poems 1993-1995</i>	
		1997: El presidente de los EE.UU. Bill Clinton concede a Rich la Medalla Nacional de las Artes que la poeta rechaza públicamente. (Ver nota de prensa en los Anexos de este trabajo)
	1999: Se publica <i>Midnight Salvage: 1995-1999</i>	1999: Es elegida Chancellor of the Academy of Arts and Letters
2001: Reside en California donde continúa escribiendo poesía	2001 (30 de Abril): Publica <i>Arts of the Possible: Poems 1999-2000</i>	



## I.- INTRODUCCIÓN

## I.- INTRODUCCIÓN

La presente tesis doctoral aspira a cubrir una laguna importante en los estudios dedicados a la obra poética de Adrienne Rich (1929- ). Nuestra primera toma de contacto con la obra poética de la autora tuvo lugar en el año 1995, cuando tras leer la extensa producción de la autora, (a la que tuvimos acceso en un primer momento como texto, y en 1997 a las grabaciones de las lecturas que realizó Rich y que la biblioteca de Elon College (NC, EE.UU) atesora), nos llamó poderosamente la atención la escasez de estudios formales sobre el corpus poético richeano.

Más concretamente, nuestra atención empezó a dirigirse hacia los aspectos prosódicos de la obra de Rich que se nos ofrecían de una riqueza inusitada. Nuestra sorpresa iba en aumento al constatar la gran transcendencia literaria de la autora y el escaso interés crítico por las cuestiones formales y/o prosódicas de su poesía, frente a una ingente cantidad de estudios preocupados por cuestiones extratextuales (temáticas, históricas, políticas, etc.), como veremos posteriormente.

Tras la sorpresa inicial entendimos que esta labor estaba por hacer, y, con la ilusión de seguir una línea de investigación poco transitada, emprendimos la labor cuya culminación es esta tesis doctoral. Por lo tanto, el objetivo principal de este trabajo es la descripción de la dimensión prosódica de la obra poética de Adrienne Rich desde 1951 hasta 1999. Dimensión entendida como esencial para volcar en ella la experiencia inicialmente caótica por poetas de todos los tiempos<sup>1</sup>.

En este sentido, Rich no es una excepción:

“There is a happiness in creation that is not without its own pain and struggle, ...New questions, new problems -of shape, of strategy, of materials, and, yes, of purpose- unfold even as you unlock present difficulties. There is a happiness in what will work simultaneously with the discovery of what it works for, which

---

<sup>1</sup> “ Form is poetry’s destiny and freedom. Only through the poise of form can a poem resist and contain the turbulence of experience.”Morgan, R.1993: *Good Measure: Essays, Interviews and Notes on Poetry*, Baton Rouge & London: Louisiana University Press:19.

has often been reduced to separate issues of “form” and “content”.(Rich WFTH,1993:49)

Por otra parte, pretendemos aportar resultados que puedan calificarse como válidos para la clasificación y descripción de los rasgos prosódicos específicos de la obra poética de Adrienne Rich. Para conseguir este objetivo hemos organizado nuestro trabajo en varios apartados.

### a) CONTEXTUALIZACIÓN

Iniciaremos nuestra labor con una contextualización crítica de la obra poética de Adrienne Rich en la que incluiremos a la autora en el contexto literario actual como una poeta que, a pesar de su identificación con el movimiento feminista y su compromiso político, se incluye dentro del “mainstream” de la poesía norteamericana, tras un breve recorrido por los logros académicos y los reconocimientos y distinciones a su obra poética. Para completar esta contextualización incluiremos la trayectoria editorial de la autora.

### b) ESTADO DE LA CUESTIÓN

Tras esta cuestión contextual, atenderemos al **estado de la cuestión** con relación a la autora y su obra y articularemos las aportaciones críticas en dos grandes tendencias: una feminista, alentada por la autora desde su identificación personal con dicho movimiento, otra donde incluiremos crítica miscelánea cuyo único rasgo unificador será la no-pertenencia al Feminismo, por lo que denominaremos esta tendencia “crítica no feminista”. La cronología marcará el desarrollo de este apartado por lo que empezaremos por la crítica “no feminista” que se inicia con la publicación del primer volumen de poemas de Adrienne Rich.

Dentro de la crítica “feminista” distinguiremos varias tendencias que se desarrollan a partir de la década de los setenta, y que inciden en los elementos

psicológicos o bien se agrupan teniendo en cuenta los esfuerzos de los críticos por integrar a Rich en una línea determinada: poesía lesbiana, poética feminista, intelectuales radicales, etc.

El “estado de la cuestión” nos servirá para constatar la ausencia de estudios de naturaleza prosódica sobre la poesía de Adrienne Rich, por lo que continuaremos con las cuestiones específicas sobre prosodia richeana, objeto de nuestro estudio.

### c) MATERIAL PRIMARIO

Nuestro siguiente paso consistirá en la selección del **material primario** de nuestro trabajo en el que incluiremos la producción poética de Adrienne Rich entre los años 1951 y 1999, siempre y cuando los poemas hayan aparecido publicados en volúmenes de poesía original. De este modo, eliminaremos los poemas sueltos publicados en revistas especializadas, etc., así como el nuevo material que Rich incluye en reediciones de su obra completa. Nuestro estudio excluirá asimismo el último volumen poético de Rich, *Arts of the Possible: Poems 1999-2000* (2001), dado lo reciente de su publicación (30 Abril,2001).

En cuanto al material primario prótico, únicamente incluiremos aquellos volúmenes en prosa que contienen las reflexiones de la autora respecto a cuestiones prosódico-formales en poesía.

### d) FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

Una vez delimitado el material primario iniciaremos un importante apartado cuyo objetivo será la **fundamentación teórica** para luego desarrollar un método de análisis que aplicaremos posteriormente al material primario seleccionado. Para conseguir nuestro objetivo, comenzaremos estableciendo unos fundamentos prosódico-

metodológicos de índole terminológica adecuados para describir los fenómenos prosódicos que describiremos en la parte aplicada de nuestro trabajo.

Nuestro interés por la prosodia de la poesía richeana se debe a la importancia de dicho elemento dentro de las cuestiones formales del estudio poético. Si atendemos al hecho comunicativo que es la literatura podemos admitir que los esquemas métrico-rítmicos constituyen una especie de códigos<sup>2</sup>, y, desde esta perspectiva, la forma métrica debería tener un protagonismo semejante por ejemplo al de los géneros literarios. Todo lector de poesía sabe que cualquier afirmación, por su mera inserción en un texto poético, adquiere una significación específica que no tiene la lengua hablada debido a la “forma” en que se presenta ante nuestros ojos.

Es relativamente sencillo, tanto para el lector como para el crítico leer poesía modo que los rasgos más representativos sean aquellos que contribuyen a la síntesis temática siempre entendida en términos del mundo externo, de la realidad, en definitiva. Esta aproximación al hecho poético da prioridad a la información sobre el artificio poético, lo que significa que los rasgos formales de la poesía no se estudian porque lo que se asume como dominante es la temática.

Tal premisa falsifica, a nuestro juicio, nuestra experiencia de la poesía destruyendo su especificidad, no teniendo en cuenta los elementos que componen la comunicación poética. La aproximación temática requiere menor esfuerzo intelectual y por este motivo resulta más asequible, sin embargo las consecuencias para la poesía son muy negativas<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Domínguez Caparrós, J. 1988: *Métrica y Poética: Bases para la fundamentación de la métrica en la teoría literaria moderna*, Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia : 9.

<sup>3</sup> Verónica Forrest Thompson observa las siguientes consecuencias negativas:

“It makes extended meaning the locus of poetic experimentation and poets are expected to explore a new range of extreme external experiences (often with disastrous consequences) in order to earn the title of creative poet. Sylvia Plath and Anne Sexton are praised for opening up new depths of psychological insight; writers with techniques as disparate as Ted Hughes, Charles Olson, Allen Ginsberg, and Robert Lowell are held to combine such insight with a special vision of contemporary society. Whatever technical innovation they display is swiftly taken up and smothered by a critical reading anxious to convert all verbal organisation into extended meaning- to transform pattern into theme.” Forrest-Thompson, V. 1978: *Poetic Artifice: A Theory of XX Century Poetry*, New York: St. Martin’s Press: ix-x

Justificaremos nuestra aproximación inicial al hecho prosódico con nuestro interés en encontrar parámetros de descripción acordes con las diferentes técnicas prosódicas utilizadas por Rich a lo largo de su dilatada carrera literaria.

Por este motivo, empezaremos por efectuar una breve contextualización histórica de los estudios prosódicos, para pasar, posteriormente, a prestar atención a las aportaciones más significativas del siglo XX, centrandó nuestro estudio fundamentalmente en las aportaciones de la métrica lingüística. No aspiraremos a reproducir una historia exhaustiva del desarrollo de la ciencia prosódica, por lo que nuestro interés se centrará únicamente en las aportaciones que resulten más relevantes para nuestro estudio, a partir de las cuales elaboraremos nuestro propio método analítico.

La interesante métrica lingüística aglutina las relaciones de la poesía con las aportaciones de la lingüística, como, por ejemplo, el Formalismo ruso, el Estructuralismo de Jakobson, o la contribución de Samuel R. Levin.

Asimismo atenderemos a otros aspectos que la lingüística ofrece a la prosodia en el siglo XX, como la obra de M.A.K. Halliday, representante del Funcionalismo, que incide, aunque de forma tangencial, en aspectos prosódicos; o de J. Haynes, dentro de la misma tendencia, quien se centra más en cuestiones prosódicas y plantea una interesante reflexión sobre las funciones del metro.

Por último haremos referencia a la *métrica sintagmática* o “gramétrica” (Grammetrics), utilizando el neologismo creado por el defensor de este modelo de análisis prosódico, Donald Wesling.

## e) MÉTODO

Una vez definido el material primario así como el soporte teórico para nuestro análisis prosódico de la obra poética de Adrienne Rich, procederemos a la **sistematización de un método** descriptivo que conformaremos a partir de varios

parámetros de descripción prosódica en función de la heterogénea naturaleza de la prosodia richeana.

En la primera etapa basaremos nuestro fundamento teórico en los conceptos. *esquema doble* (Double Pattern) y la *escala móvil* (Sliding Scale) para situar la producción de la primera etapa dentro de una prosodia tradicional identificada con la utilización por parte de Rich de la rima final, elemento definitorio del material poético incluido en esta etapa. De esta forma los parámetros de descripción prosódica que aplicaremos en la primera etapa serán:

- Formas cerradas/abiertas
- Matriz convencional leviniana

En la segunda etapa, a partir del fundamento teórico de las prosodias de campo abierto aplicaremos los parámetros:

- Ritmo psicológico y prosódico
- Disposición tipográfica del texto
- Técnica cinematográfica

Por último, en la tercera etapa, el parámetro de descripción prosódica que aplicaremos será:

- Métrica sintagmática

## **f) APLICACIÓN METODOLÓGICO-PROSÓDICA**

A continuación procederemos a la **aplicación metodológico-prosódica** de nuestro modelo que dividiremos dos subapartados:

- (a) etapas literarias en las que podemos dividir el material primario

- (b) aplicación los parámetros de descripción prosódica a los rasgos prosódicos de cada etapa.

Al inicio de cada etapa incluiremos unas fichas técnicas que describirán el material primario que analizaremos en cada etapa. De esta forma, en la primera etapa que definimos como “época formalista” iniciaremos nuestro análisis a partir de un fundamento teórico que permitirá considerar la heterogénea producción de la misma. Por otra parte, aplicaremos los parámetros de descripción prosódica pertinentes para identificar tanto formas estróficas empleadas por Rich (Terza Rima, Sextina, Ottava Rima) etc., como para describir las modificaciones a las que somete Rich a esas estrofas tradicionales. Otros subapartados importantes estarán dedicados al verso blanco, forma con la que Rich avanza hacia el verso libre que, a su vez, aparecerá descrito en función de su organización variable en secuencias, grupos versales o verso estíquico.

Concluiremos nuestra descripción prosódica de la primera etapa utilizando como parámetro de descripción prosódica el concepto leviniano de “matriz convencional”, analizando los casos de emparejamiento o “coupling” en los niveles fonológico-prosódico y semántico-prosódico.

Continuaremos nuestra descripción prosódica en la segunda etapa, (que denominamos “Época de ruptura”) donde la fundamentación teórica se centra en la *prosodia de campo abierto* atenta a aspectos tipográficos del verso por lo que nuestra atención se centra en la disposición tipográfica del poema, ausencia de puntuación, etc. Esta aplicación se efectuará sobre un material poético que combina verso y prosa y ofrece rasgos más propios de la comunicación visual (técnica cinematográfica) que textual.

Nuestra descripción culminará en la tercera etapa richeana, etapa de madurez autorial en cuanto a la utilización de los recursos prosódicos. En ella, el verso libre sigue siendo el material primario. El parámetro de descripción que utilizaremos será la *métrica sintagmática* o “gramétrica” que permite considerar la intersección entre la sintaxis (representada por el material lingüístico del que se compone el poema) y la prosodia (representada en las convenciones prosódicas).

### g) EVOLUCIÓN PROSÓDICA: SONETO Y GHAZAL

Finalizada la descripción prosódica de las tres etapas de la obra poética de Rich podríamos dar por terminado nuestro trabajo. Sin embargo, nuestro afán por agrupar en etapas significativas la producción poética de Rich, hace que perdamos cierta la visión de conjunto, de ahí que consideremos necesario incluir un nuevo apartado en el que daremos cuenta de la **evolución de la prosodia**<sup>4</sup> de Adrienne Rich en el que consideraremos dos ejemplos de su comportamiento prosódico en cincuenta años de praxis poética.

Con este objetivo, hemos seleccionado dos formas poéticas muy significativas en la producción richeana: el soneto y el ghazal.

En relación con el **soneto**, forma estrófica por excelencia de las letras inglesas y de otras muchas tradiciones literarias, atenderemos a la asimilación por parte de Rich de esta forma poética; asimilación que, como veremos, conlleva no poca manipulación y experimentación, que culminan en su secuencia titulada “Twenty-One Love Poems” (TDCL,1978:25-39) donde recupera el tema amoroso del soneto tradicional con interesantes modificaciones formales.

La segunda forma estrófica que hemos seleccionado para ilustrar la evolución prosódica de Rich, es el **ghazal**, típico de la tradición urdu, forma que la autora emplea a partir de su traducción de la obra poética de Mirza Ghalib. La observación de este nuevo caso de evolución prosódica richeana hará necesario que nos remontemos a la

---

<sup>4</sup> La evolución prosódica es una constante no sólo en la obra de un autor individual sino a lo largo de una tradición: “Eventfulness is notably a value in poetry between Shakespeare and, say, A.Rich, with notably

utilización por parte de Rich del pareado como estrofa mínima, elemento prosódico esencial de la estructura del ghazal. Por otro lado, el pareado tiene una larga tradición en las letras inglesas, a la que Rich no es ajena, por lo que deberemos puntualizar los aspectos convergentes y divergentes que el pareado richeano muestra con respecto a la estrofa bimembre inglesa.

Tras describir desde el punto de vista prosódico, e incluso temático, así como el elemento a partir del cual surgen los ghazales, observaremos la adaptación que Rich hace de los mismos a lo largo de su producción poética.

Con nuestra consideración de la evolución prosódica richeana ejemplificada con dos formas representativas, una de la tradición (soneto), y otra de la innovación (ghazal), daremos por concluida la descripción prosódica de la obra poética de Adrienne Rich correspondiente a los años delimitados (1951-1999).

Nuestra descripción prosódica de las distintas etapas así como de la evolución de las formas soneto y el ghazal, se cerrará con tablas y gráficas ilustrativas que resultan instrumento eficaz para la síntesis de resultados obtenidos a partir del material descrito.

En los anexos incluimos otros materiales richeanos tales como las portadas de los volúmenes en los que la autora seleccionó las fotografías así como teletipos aparecidos en los periódicos sobre su rechazo a los honores ofrecidos por el estado norteamericano.

Por último, deseamos expresar nuestra confianza en el cumplimiento de los objetivos propuestos.

---

strong preferences for surprise-effects in modernism.” (Wesling,D.1996: *The Scissors of Meter: Grammetric and Reading*, Ann Arbor: The University of Michigan Press:72)



## **II.-CONTEXTUALIZACIÓN CRÍTICA DE LA OBRA DE ADRIENNE RICH**

## II.- CONTEXTUALIZACIÓN CRÍTICA DE LA OBRA DE ADRIENNE RICH

La contextualización de la obra poética richeana implica en primer lugar la constatación de que su poesía no pertenece a un reducto ajeno a la cultura general o “mainstream”, aunque en ocasiones la crítica feminista parte de esta premisa. Su reconocimiento es constatable y este hecho aparece reconocido por algunas críticas:

“Rich occupies a place of public prominence and serious recognition that is much more expansive than Stein’s position in her society” (Dickey, 1997: 6)<sup>5</sup>

El reconocimiento público de la poeta se constata no sólo en su impresionante currículum autorial, sino, en que su obra es leída por lectores que no habituales de poesía:

“That Rich is one of the most public of our poets is demonstrated by the fact that her poetry is read by those who do not otherwise consider themselves readers of poetry.” (MacCorkle, 1989: 89)<sup>6</sup>

La presencia pública de Rich resulta evidente desde el inicio de su carrera tanto como personaje público, cada vez más comprometido con la causa feminista y posteriormente lesbiana, como en su calidad de poeta. A pesar de que como personaje público se identifica con una tendencia minoritaria y fuera del “mainstream”, su trayectoria académica y el reconocimiento público de la figura y la obra de Rich ha sido ampliamente constatado.

Los Doctorados Honoris Causa se suceden, por instituciones tan prestigiosas como Harvard. Su reconocimiento público culmina con la concesión de la Medalla de

---

<sup>5</sup> Dickie, M. 1997: *Stein, Dickinson and Rich: Lyrics of Love, War and Place*, Chapel Hill (NC): The U. of North Carolina Press.

<sup>6</sup> MacCorkle, J. 1989: “Fiery Iconography”: Language and Interconnection in the Poetry of Adrienne Rich” en *The Still Performance: Writing, Self, and Interconnection in Five Postmodern American Poets*, Charlottesville (VA): U.P. of Virginia

oro de las Artes y las Letras concedida por el gobierno del país y que ella rechazó en el año 1997<sup>7</sup>.

La crítica richeana en modo alguno permanece ajena al éxito de la poeta. De hecho, encontramos críticos aislados que son conscientes de la paradoja que suscita la posición marginal de la poesía feminista richeana cuando Rich se ha convertido ya en una poeta canónica, aunque sea a su pesar. Peter Erikson afirma que la segunda etapa de la carrera de Rich se caracteriza por la incomodidad de la autora al constatar su acceso al canon:

“At the very moment that Rich reaches the point where she can announce the supreme counter-canonical act in *The Dream of a Common Language* –“a whole new poetry beginning here”- Rich has paradoxically become a canonical figure herself.” (Erikson,1995:117)<sup>8</sup>

Quizá a partir de este aserto podamos entender la actitud desprendida de Rich en cuanto a honores durante los noventa<sup>9</sup> y que se inició en 1974 cuando su libro *Diving Into the Wreck* ganó el National Book Award, que Rich rechazó como individuo pero lo aceptó presentando un escrito conjunto con Alice Walker y Audre Lorde en el que afirman recibir dicho premio:

“...in the name of all women whose voices have gone and still go unheard in a patriarchal world” (Gelpi (eds) 1975:204)<sup>10</sup>

Por otro lado, su relación con el mundo académico es extensa y ha impartido docencia en instituciones como el City College of New York donde formó parte del innovador proyecto educativo SEEK y en el que compartió docencia con poetas afroamericanas como Gwendolyn Brooks, Audre Lorde y Alice Walker. En la década de

---

<sup>7</sup> En las páginas 10-15 de este trabajo aparece una *Sinopsis biográfico-literaria* en la que hay un subapartado dedicado a premios y distinciones donde se da cuenta detallada de todos ellos.

<sup>8</sup> Erikson, P. 1995: “Singing America: From Walt Whitman to Adrienne Rich”, *The Kenyon Review*, vol.17, Iss.1, (Winter 1995):103-19.

<sup>9</sup> Ver pág. 497 correspondiente a los anexos de este trabajo en el que se observa cómo la prensa se hace eco de los constantes desplantes al gobierno estadounidense que reconoce la labor poética de Rich.

<sup>10</sup> Gelpi, A., & Ch. Gelpi, B. (eds),1975: *Adrienne Rich's Poetry, A Norton Critical Edition: Texts of the Poems, the Poet on Her Work, Reviews and Criticism*, New York: W.W. Norton & Co.

los ochenta su impresionante currículum docente se extiende a otras instituciones como Cornell University o Stanford University durante los noventa.

Esta visión panorámica no estaría completa sin un breve recorrido por el devenir editorial de Rich. No podemos plasmar los múltiples proyectos editoriales en los que se ha embarcado Rich, por el contrario, y sin perder de vista nuestro objetivo en esta tesis doctoral, buscaremos una explicación al exceso de crítica de signo feminista estimulada por la poesía de Rich. Por este motivo nos detendremos primero en la evolución editorial de Rich para arrojar nueva luz sobre la cuestión.



## II.1.-Cauces de difusión de su obra poética: evolución editorial

Si tenemos presente el breve repaso efectuado la impresionante currículum académico y honorífico de Rich parece complicado apoyar posturas de críticos que presentan a Rich como una poeta de minorías con una audiencia restringida y una temática tan centrada en la cuestión femenina que su obra carece de repercusión general. La autora parece seleccionar sus cauces editoriales desde el inicio de su carrera, estableciéndose así un interesante paralelismo entre el devenir editorial de Rich y la respuesta crítica que han tenido sus obras. Los poemas de Rich aparecieron durante veinte más de veinte años en las revistas especializadas generales o de corriente dominante “mainstream” así como en publicaciones de la talla de: *American Poetry Review*, *Antaeus*, *The New York Review of Books*, la *Saturday Review*, *Partisan Review*, etc.

El año 1974 marca un punto de inflexión en la trayectoria autorial de Rich pues deja de publicar con Norton & Norton para empezar a publicar su obra proyectos editoriales feministas como *Amazon Quarterly*, donde manifestó por primera vez su lesbianismo, y otras como *Heresies*, *13<sup>th</sup> Moon*, y *Sinister Wisdom*, una revista de inspiración lesbiana en la que compartió las labores de edición con su pareja Michelle Cliff entre 1981 y 1983<sup>11</sup>. De hecho, y como concluye una de sus críticas y traductoras, Myriam Díaz-Diocaretz, con la publicación en el año 1971 de *The Will to Change* se inicia un proceso en el que Rich sitúa su obra en comunión con otras escritoras y pensadoras feministas. Para Díaz-Diocaretz (1984:17)<sup>12</sup> uno de los logros más importantes de lo que denomina “poética feminista de Rich” se corresponde con su atención a un público lector exclusivamente feminista.

---

<sup>11</sup> Ver “Notes for a Magazine”, *Sinister Wisdom*, no.17 (Summer 1981):4-5 donde Rich comenta sus expectativas sobre esta publicación y “Notes for a Magazine”, *Sinister Wisdom*, no.24 (Fall 1983):3-5, donde tanto Rich como Cliff comentan los dos años y medio de edición de la revista.

<sup>12</sup> Díaz-Diocaretz, M.1984: *The Transforming Power of Language: The Poetry of Adrienne Rich*, Utrecht(Nederlands): HES Publishers

Sin embargo es necesario puntualizar que los libros que incluyen la producción poética de Adrienne Rich de un determinado período, siempre se han publicado en Norton y solamente poemas sueltos o algunas secuencias de poemas que no llegan a alcanzar la extensión de un libro (me refiero a *Sources* y *Twenty-One Love Poems*) han aparecido publicadas en las editoriales mencionadas líneas más arriba. En cuanto a la producción en prosa de Rich, sus publicaciones en dichos ámbitos editoriales, es más abundante que las de material poético, y en buena medida son ensayos relacionados con cuestiones feministas.

A mediados de los ochenta, Rich revisa su postura editorial y vuelve otra vez a publicar en las editoriales acreditadas. Esta decisión coincide con el interés que muestra en su trabajo de la última década, cuando la reivindicación de la diferencia queda subsumida en una idea de integración. Esta vuelta al “mainstream” no implica la abdicación de su feminismo y lesbianismo, y, como ejemplo, en 1990 funda la publicación titulada *Bridges: A Journal for Jewish Feminists and Our Friends*. Este nuevo giro que coincide con su actividad en la Universidad de Stanford que se desarrolla en dos áreas a las que Rich nunca ha permanecido ajena: literatura, y estudios feministas. Aunque continúan sus colaboraciones con publicaciones feministas como *Sojourner* o la editorial Heyeck Press donde apareció publicado *Sources*, vuelve a publicar sus poemas en publicaciones más reconocidas como la *Boston Review* o *Parnassus*.

Hecha esta precisión sobre la evolución editorial de la obra de Rich pasamos a considerar los estudios más importantes sobre su obra. La recepción crítica de la obra de Rich sigue, como veremos, fundamentalmente dos líneas de desarrollo que hemos categorizado en: crítica no feminista y crítica feminista. En el caso de esta segunda tendencia la terminología está clara pero en el primer caso aclararemos que no seguimos la denominación acuñada por críticos de la obra richeana, (Werner,1988)<sup>13</sup> que denominan “tendencia académica” a la crítica iniciada por Auden que plantea una postura cercana al formalismo modernista. Nosotros optamos por una nomenclatura más abierta que nos permitirá incluir a críticos que comparten el rasgo común con Auden de

---

<sup>13</sup> WERNER,C.1988: *Adrienne Rich. The Poet and Her Critics*, Chicago & London: American Library Association.

no partir de una base feminista en su análisis, por lo que nos resulta más satisfactoria la denominación crítica no feminista.





### **III.- ESTADO DE LA CUESTIÓN: ADRIENNE RICH Y LA CRÍTICA LITERARIA**

### III.- ESTADO DE LA CUESTIÓN: ADRIENNE RICH Y LA CRÍTICA LITERARIA

A pesar de que Adrienne Rich se autodefine como: “a writer, a teacher, an editor-publisher, a pamphleteer, a lecturer, a sometimes-activist. Before and throughout, I have been a poet” (Rich,1986 BBP:vii), la atención crítica hacia su obra se halla centrada fundamentalmente en su activismo político. Además, y a pesar del énfasis de Rich en su identificación con la poesía por encima de cualquier otra consideración, los aspectos intrínsecamente poéticos de su obra han pasado casi desapercibidos por la crítica. Como ejemplo del enfoque feminista, tan abundante con relación a la obra de Rich, veamos las palabras de Alice Templeton que ya en los noventa afirma:

“To read the poems without acknowledging the force of feminist thinking in them is to miss their complexity and, most likely, to read from an aesthetic formalist perspective that poems simply reject.” (Templeton, 1994:35)<sup>14</sup>

La propia Adrienne Rich es consciente del fundamento ideológico del fenómeno:

“Feminist criticism began not as a school of literary criticism but as a politically motivated act of looking at literature, both by men and by women, in terms of sexual politics, as Kate Millet named her landmark book in 1970.” (Rich, 1986, BBP: 86)

Este fundamento ideológico atestigua dicha ausencia de análisis descriptivos centrados tanto en aspectos prosódicos como estrictamente formales de la obra de Rich. La temática richeana despierta el interés de la crítica feminista que evita el enfoque descriptivo por considerar que falsifica la experiencia poética.

Por este motivo hemos encontrado un tremendo vacío crítico que no hace justicia a la atención que la autora siempre manifiesta con respecto a la “forma” de sus poemas. Veronica Forrest-Thompson pone el dedo en la llaga cuando afirma:

---

<sup>14</sup> Templeton, A. 1994: *The Dream and the Dialogue: Adrienne Rich's Feminist Poetics*, Knoxville(TN): University of Tennessee Press

“It is easy to treat poetry as if it were engaged in the language-game of giving information and thus to assume that what is important about a poem is what it tells us about the external world.” (Forrest-Thompson, 1978:x)

La crítica feminista se caracteriza por la priorización del contenido frente al “arte” poético, lo que quedará patente, como veremos, en nuestra consideración de los críticos más representativos que se han ocupado la obra de Adrienne Rich.

Hecha esta generalización inicial, procedemos a observar con más detalle las aproximaciones críticas que han aportado análisis interesantes desde otras perspectivas no feministas. Aunque, como hemos dicho, la crítica feminista ha definido a este tipo de crítica como académica por considerar que parte de ámbitos universitarios, vamos a prescindir de esta nomenclatura porque, a nuestro juicio, puede inducir a error, al existir ya un enfoque crítico-poético con esa denominación. Por este motivo englobaremos a los distintos autores que han analizado la obra de Rich desde otras perspectivas, como “crítica no feminista”. Posteriormente, nos ocuparemos de las distintas tendencias dentro de la crítica feminista que se han acercado a la obra de Rich.

En nuestro proceso de revisión de la crítica richeana respetaremos el orden cronológico por lo que iniciamos nuestro repaso por aquellas aportaciones que no se identifican con la tendencia feminista, ya que se ocupan de los primeros libros de Rich que se publicaron en la década de los cincuenta, fecha en que el movimiento feminista carecía prácticamente de entidad en los Estados Unidos. En el caso de la crítica feminista, hemos agrupado los estudios más significativos en varias tendencias generales.

### III.1.- Crítica no feminista

Esta corriente se inicia con la introducción que Auden escribe para la publicación de *A Change of World* (1951) primer libro de poemas de Rich seleccionado por Auden como ganador de la Yale Young Poets Series en la que afirma:

“So long as the way in which we regard the world and feel about our existence remains in all essentials the same as that of our predecessors we must follow in their tradition; it would be just as dishonest for us to pretend that their style is inadequate to our needs as it would have been for them to be content with the style of the Victorians.” (Auden, 1951 en Cooper, 1984:210)<sup>15</sup>

Auden refleja la necesidad de utilizar nuevas formas estilísticas cuando el poeta expresa experiencias igualmente nuevas. Esta postura se complica en la etapa inmediatamente posterior al Modernismo dado que el grado de experimentación alcanzado por los maestros modernistas parecía indicar que ningún cambio en la experiencia sería lo suficientemente significativo como para proseguir con el mismo nivel de experimentación formal.

Por su parte, Randall Jarrell mantiene el cliché de Rich como joven poeta revelación en su crítica del segundo volumen de Rich, *The Diamond Cutters* (1955):

“Adrienne Cecile Rich is an enchanting poet; everybody seems to admit it; and this seems only right. Everybody thinks young things young, Sleeping Beauty beautiful- and the poet whom we see behind the clarity and gravity of Miss Rich’s poems cannot help seeming to us a sort of princess in a fairy tale” (Jarrell, 1955 en Gelpi (eds) 1975:127)

Donald Hall<sup>16</sup> también escribe una reseña sobre el segundo volumen de Rich en la que distingue dos tipos de poetas jóvenes de talento:

a) aquellos con ciertas dificultades en cuanto a la técnica utilizada, que resulta sobre todo en una retórica poco ajustada a su contenido, lentitud, imágenes manidas o pies métricos sobrantes.

---

<sup>15</sup> Cooper, J. R. 1984: *Reading Adrienne Rich, Review and Re-Vision, 1951-1981*, Ann Arbor: The University of Michigan Press.

<sup>16</sup> Reseña publicada por primera vez en *Poetry* 87, February, 1956.

b) jóvenes con una técnica casi perfecta pero sin una voz propia. Hall incluye a Rich en el segundo tipo:

“...they are gifted with easy competence and are plagued by not always sounding quite like themselves. Adrienne Cecile Rich falls into the second category, but she does not fall far.” (Hall,1956 en Cooper (ed) 1984:212)

Las críticas a los primeros volúmenes de poesía de Adrienne Rich se pueden agrupar bajo una característica común: todas fueron positivas y reconocen la maestría formal de la joven autora. Sin embargo, los críticos relacionados con la crítica feminista cuestionan las aportaciones de los primeros críticos de Rich que no intentan entroncar la obra de la joven con una tradición femenina:

“From the hindsight of the 1980s, Auden’s and Jarrell’s need to keep Rich at the margins of an all-male tradition betrays a telling sexism.” (Kalaidjian<sup>17</sup>,1989:145)

A pesar de que el tercer volumen de Rich, *Snapshots of a Daughter-in-Law* (1963) recibió críticas negativas por la paulatina identificación de Rich con una temática feminista, todavía encontramos ejemplos como la reseña que Philip Booth<sup>18</sup> hace de este volumen. En él, Booth destaca, una vez más, la maestría formal de Rich aun cuando la poeta emplea una prosodia liberada de los convencionalismos métricos de sus dos volúmenes más tempranos:

“Newly freed from metrical conventions of her earlier books, Adrienne Rich has lost none of her perfect pitch for the tones of language itself; and her rhythms, if flatter than before, are still modulated with the most subtlety...” (Booth 1963, en Cooper (ed) 1984:215)

El poeta John Ashbery<sup>19</sup> critica el volumen de Rich *Necessities of Life* (1966) y destaca la relación de Rich con la tradición a pesar de su ausencia de convencionalismos:

---

<sup>17</sup> Kalaidjian, D. 1989: *Languages of Liberation: The Social Text on Contemporary American Poetry*, New York: Columbia University Press.

<sup>18</sup> Publicada por primera vez en el *Christian Science Monitor*, January 3,1963.

<sup>19</sup> Reseña aparecida en el *New York Herald Tribune Book Week*, September 4,1966.

“Adrienne Rich is a traditional poet, but not a conventional one. She has made progress since those schoolgirlish days when she would come home from a Bach concert worried that “A too-compassionate art is half an art.” (Ashbery 1966, en Gelpi(eds),1993:279)<sup>20</sup>

Ashbery observa asimismo la evolución poético-emocional de Rich y da su aprobación a los resultados obtenidos, y además es sensible a la técnica poética utilizada por la autora:

“She speaks in dense short lines that suggest the laconic exchanges of a couple who have outlived more elaborate forms of communication, and she emerges as a kind of Emily Dickinson of the suburbs, bleakly eyeing the pullulation and pollution around her, sometimes being shocked into passionate speech....Miss Rich is...a metaphysical poet.” (Ashbery en Gelpi (eds),1993:279)

Ashbery justifica en su comentario la relación de Rich con la tradición en la figura de Emily Dickinson, a la que podríamos definir de igual forma que a Rich, tradicional pero no convencional. La brevedad y profundidad de sus versos llama la atención de Ashbery quien concluye estableciendo la relación no sólo con Dickinson sino también con la Poesía Metafísica.

Denis Donoghue<sup>21</sup> hace la reseña de *Leaflets: Poems 1965-1968* y en sus comentarios observamos ya la crítica abiertamente negativa de la obra richiana. Donoghue centra su atención en los ghazales que Rich incluye en *Leaflets* para concluir que dicha forma estrófica no cumple todas sus expectativas:

“It is useless to read the couplets as if they were aphorisms, luminous and final. Many of them are tedious, if taken with a presumption of concentration and force; they work best when they are received like images in a symbolist poem, one image stretching across vacancy to the next.” (Donoghue, 1970 en Cooper (ed) 1984: 219-20).

El comentario crítico no feminista, entra digamos, en declive a partir de la evolución de Rich hacia públicos más minoritarios. Dicho comentario no llega a desaparecer durante los setenta, década de apogeo del feminismo, pero tampoco se

---

<sup>20</sup> Gelpi, A. & Charlesworth Gelpi, B. (eds),1993: *Adrienne Rich's Poetry and Prose*, New York: W.W. Norton & Co.

<sup>21</sup> Publicado por primera vez en la *New York Review of Books*, May 7,1970.

mantiene mucho más allá con consistencia. La constatación de este hecho nos revela la importancia que tiene el seguimiento de la producción de Rich desde la perspectiva de su evolución editorial<sup>22</sup>.

Otro de los ejemplos más representativos de aproximación no feminista lo encontramos en Helen Vendler quien empezó por considerar el volumen de Rich *Diving Into the Wreck* (1973), y continúa su labor crítica relacionada con Rich hasta la década de los noventa<sup>23</sup>. Vendler recrimina a nuestra autora su radical posicionamiento feminista, y lamenta el sectarismo de algunos de los poemas de Rich a los que achaca el mismo radicalismo del que se le reprochó en su segunda obra en prosa *Of Woman Born* (1977)<sup>24</sup>.

De hecho, muchos críticos fundamentaron sus lecturas de los poemas de Rich en la prosa publicada por la autora en la década de los setenta y que pone de manifiesto su militancia feminista.

Durante la década de los setenta desaparecen las críticas positivas por parte del enfoque no feminista y lo único que encontramos es una cierta incomprensión hacia la obra de Rich. Así encontramos ejemplos en los que la crítica no es tan laudatoria, y se centra no tanto en su dominio poético-formal sino en la autoridad de una voz poética representativa de su época y generación que emite con seguridad sorprendente un mensaje ético. Desde esta óptica actúa Charles Molesworth<sup>25</sup> en su estudio de la poesía norteamericana contemporánea, donde se pregunta qué debe hacer el crítico con la poesía “programática”, según su terminología, es decir, con la poesía de fuerte

<sup>22</sup> Ver páginas 29-31 del presente trabajo.

<sup>23</sup> Vendler, H. 1973: “Ghostlier Demarcations, Keener Sounds”, *Parnassus: Poetry in Review*, 2.1: 5-33  
 1975: “Myths for Mothers”, *New York Review of Books*, (30 Sep.):16-8  
 1981: “All Too Real”, *New York Review of Books*, (17 Dec.):32-6  
 1985: “A Plain-Style Poet”, *The New Republic*, (7-14 Jan.):32-4  
 1991: “Mapping the Air”, *New York Review of Books*, (21 Nov.):50-6

<sup>24</sup> “If Rich were not a good poet, it would be easy to classify her as just another vocal Women’s Libber, substituting polemic for poetry, simplistic messages for complex meanings. But she is a good poet, and her book is not a manifesto though it subsumes manifestoes; nor is it a proclamation, though it makes proclamations. It is instead a book of explorations, of travels. The wreck she is diving into...is the wreck of obsolete myths, particularly myths about men and women.” (Vendler en Gelpi (eds) 1993:280)

<sup>25</sup> Molesworth, Ch. 1979: *The Fierce Embrace: A Study of Contemporary American Poetry*, Columbia & London: U.of Missouri Press.

contenido político o ideológico que parece erigirse en su único elemento digno de mención. Molesworth pone como ejemplo el poema “August”<sup>26</sup> y se pregunta de forma elocuente qué le queda al crítico de sexo masculino:

“The male critic could take refuge behind the observation that the poem is aesthetically integrated, that what begins as some sort of natural description turns into an ideological argument; that the poem doesn’t play fair...But surely the only way to hear the poem’s last line correctly is to read the poem as a straightforward statement of a feminist claim...” (Molesworth, 1979: 199)

Charles Altieri<sup>27</sup> propone una solución a la cuestión planteada por Molesworth: para que el crítico masculino se sienta identificado con las propuestas ideológicas plasmadas en la poesía richiana es necesario establecer un doble nivel de lectura separando las cuestiones femeninas de los temas más generales relacionados con la búsqueda de la identidad:

“If we are to appreciate fully the general import of Rich’s poetry –that is, if we are to let males identify with what they overhear- we must read her explicit themes on two levels: as particular responses to woman’s plight in our time and as instances of general human concerns for identity and community.”(Altieri,1984 en Gelpi (eds)1993:344)

Robert Von Hallberg<sup>28</sup>, ya en la década de los ochenta, reflexiona sobre un poema de Rich incluido en su segundo volumen y titulado “Versailles”(TDC,en CEP:67). A pesar de reconocer que no es uno de los mejores de la autora, es un buen ejemplo para demostrar la confianza que muestra Rich en la plasmación de una temática universalista que utiliza los monumentos como elementos a partir de los cuales surge la reflexión de la poeta<sup>29</sup>.

---

<sup>26</sup> Poema cuyo último verso culmina diciendo: “*where all the fathers are crying: my son is mine!*”(“August”,v.20,en DW:51)

<sup>27</sup> Altieri, Ch.1984: *Self and Sensibility in Contemporary American Poetry*, Cambridge: Cambridge University Press.

<sup>28</sup> Von Hallberg,R. 1985: *American Poetry and Culture: 1945-1980*, Cambridge (MA): & London: Harvard U.P.

<sup>29</sup> “This is an early poem, not one of her best. Still, how confident all these poets are of their mastery of the sight and monuments before them!...Poets using monuments to write parables or extract a lesson are secure in their authority; this way of writing does not easily admit uncertainty or faintness of voice. The monuments are subordinated somehow, as instances of the poets’ general truths.” (Von Hallberg, 1985:75)

M.L. Rosenthal y S.Gall<sup>30</sup> en su obra que estudia la secuencia poética moderna, dedican su atención a uno de los poemas de Rich dentro del capítulo titulado “Continuities: Post-Confessional and Eclectic”. En él, definen a Rich como una poeta de intensidad y sentimiento lírico, poseedora de la autoridad oratoria de intención didáctica, no sólo cuando su temática es política o ideológica sino también en los poemas de mayor carga lírica (Rosenthal & Gall,1983:488). Estos autores analizan la secuencia “The Phenomenology of Anger”(DW:25) como ejemplo representativo de la secuencia poética moderna, y establecen el fundamento de la misma a partir de “unidades afectivas” (“affective units”) que cohesionan aunque no proporcionan continuidad al discurso. La dimensión formal, por tanto, crece a partir de esas unidades que funcionan de forma compleja ya que el poeta trabaja a partir de dichas unidades afectivas que ponen de manifiesto el calado psicológico de la estructura formal de la secuencia y producen, en el caso concreto de Rich, un aumento de los elementos retórico-didácticos<sup>31</sup>.

En la secuencia analizada Rosenthal y Gall observan que la “estructura afectiva” se halla subordinada a un código de significados simbólicos, y concluyen:

“...to a noticeable degree there is a tendentious dimension: the use of inadequate, unmemorable phrasing and rhythms in the hope that the unwritten aspect of the work, its dependence on set emotional and political expectations, will carry the day anyway.” (Rosenthal & Gall,1983: 489)

Las secuencias codificadas desde una perspectiva ética o política, constituyen el triunfo del género poético moderno como medio óptimo para temas épicos o didácticos. De hecho el elemento didáctico en la poesía de Rich, es un rasgo que ha llamado la atención a autores ajenos a perspectivas feministas.

---

<sup>30</sup> Rosenthal & Gall, 1983: “Continuities: Post-Confessional and Eclectic”: 444 - 494.

<sup>31</sup> “Ideally, they create their own subjective direction and reveal the sequence’s complex of psychological pressures driving it toward its final structural dynamics. ....the didactic and rhetorical predominate and diminish the affective purity and authority of the work.” (Rosenthal & Gall 1983: 494)

W. Spiegelman<sup>32</sup> reconoce los valores intrínsecamente literarios de la obra richiana y parte de la premisa de que desde el Modernismo, el elemento didáctico se ha erigido en un factor determinante de la obra literaria y afirma que la poesía Norteamericana contemporánea ha recuperado este rasgo a pesar del aparente rechazo al didactismo poético en la actualidad (Spiegelman 1989:3). Spiegelman<sup>33</sup> rechaza la idea de que la poesía lírica se centra únicamente en el sujeto y defiende, partiendo de ejemplos de la obra de Rich, que la poesía lírica también puede ser didáctica.

El didactismo de la poesía de Rich ha sido apreciado por distintos críticos aunque no todos coinciden en elogiar dicho aspecto. Rosemary Tonks denuncia la escasa presencia del sujeto en los poemas más didácticos:

“It is the clean diction used by all good reporters...and it is insidious because of its invisibility. The subjective factor, with all of its distortions, appears to have been edited out.”<sup>34</sup>

Tonks en su crítica a *Diving into the Wreck* (1973) destaca la ausencia de subjetividad poética y el exceso de narración que demuestra la voluntad didáctica de Rich, quien muchas veces sacrifica la autoexpresión en aras de una mejor comprensión por parte del público-lector.

Cristanne Miller<sup>35</sup> está de acuerdo con Spiegelman en que Rich no ha recibido toda la atención crítica que merece y resalta del análisis de Spiegelman la clasificación que éste hace diferenciando su “peripheral status” teniendo en cuenta su orientación sexual:

“Spiegelman stresses the “assurance” in the voice of several of these poets while foregrounding the “peripheral status” of Hecht, Ginsberg and Pinsky and making central place in his study for three other poets “peripheral” to mainstream culture

---

<sup>32</sup> Spiegelman, W. 1989: “Driving the Limits of the City of Words”: the Poetry of Adrienne Rich”, en *The Didactic Muse: Scenes of Instruction in Contemporary American Poetry*, Princeton (N.J) Princeton University Press: 147-191.

<sup>33</sup> “[Rich] has seldom received the *literary* criticism she most deserves” (Spiegelman, 1989: 147)

<sup>34</sup> Tonks, R. 1975 “Cutting the Marble”, *New York Review of Books*, 20, no.15, October 4, 1975): 8. Incluimos a Tonks como respuesta a un mismo fenómeno, el didactismo de la obra de Rich, pero reconociendo la base feminista a partir de la cual elabora su crítica.

<sup>35</sup> *Modern Philology*, Vol.90, Iss.2, (Nov.1992): 315-9, Chicago (ILL): The U. of Chicago Press.

because of their sexual orientation: Auden as paradigmatic teacher, Rich as primary experimenter within the limits of the lyric poem;" (Miller,1992:318)

La situación periférica de Rich teniendo en cuenta su posición de portavoz del movimiento feminista en su faceta lesbiana, es algo que ha suscitado un gran volumen de crítica pero el crítico que nos ocupa en estos momentos es un autor que sí se ha preocupado, aunque de forma residual de describir la evolución formal de nuestra autora. Albert Gelpi se caracteriza por las críticas que ha hecho de la obra richiana basándose en principios psicoanalíticos tales como el concepto de "ánima" propuesto por la corriente jungiana. Sin embargo también refiere la evolución formal de Rich en la que resalta la evolución que se observa en los sesenta, época en la que Rich abandona la simetría formal de los poemas anteriores para decantarse con claridad por el verso sin metro ni rima.

Gelpi justifica la utilización de formas prosódicas más abiertas desde una perspectiva psicológico-política:

"In the seventies the stresses came to crisis and breakthrough, and Rich's recognition of the oppressive divisions which within patriarchy rive personal and political relationships made her language more knotted and fragmented: violent images in unpunctuated, jagged lines; line breaks and gaps between lines spacing the pieces in arrested juxtaposition and bold confrontation." (Gelpi,1993:297)

Por último, Gelpi se hace eco de la idea del lenguaje común ("The Dream of a Common Language") propuesto por Rich en su poesía y caracteriza este nuevo lenguaje por el aumento de longitud versal así como la utilización de imágenes menos centradas en la cuestión femenina que en la poesía anterior:

" But as the eighties brought increasing clarity and assurance and resilience to her life and her feminist vision, she expressed a less embattled, confrontational sense of self...the poetry has sought more and more to find a common language of direct communicative statement, shared questioning and share assertions, inclusive imagery and pronouns, sustained and cumulative rhythms, longer and more capacious lines." (Gelpi,1993:298)

Gelpi resume con maestría la evolución formal que complementa los cambios temáticos que se suceden en la larga trayectoria poética de Rich y con su comentario

finalizamos el apartado que hemos dedicado a la consideración de la corriente no feminista sobre Rich.

En el siguiente apartado atenderemos al mayor volumen de crítica sobre la obra de Rich. Este superior volumen de aportaciones críticas de índole ideológica y política no nos sorprende porque la propia autora lo estimula abiertamente:

“What does it mean, for example, that my own work can be respectfully quoted and discussed in academic classrooms and in articles without acknowledging that it is the work of a lesbian, where lesbians are never mentioned?”  
(Rich,1986,BBP:92)



### III.2.- Aproximaciones feministas

A pesar de que la obra poética de Adrienne Rich no ha dejado indiferente a la crítica en general, su activismo político y su militancia dentro del movimiento feminista han provocado que la crítica que ha analizado su obra se centre sobre todo en su papel de portavoz del movimiento feminista y representante de una postura radical. Tras la aparición de su tercer volumen de poesía *Snapshots of a Daughter in Law* (1963) en el que la autora manifiesta un cambio de posición, no sólo en relación con su estilo literario sino también a su ideología política; las aportaciones críticas se centran con mayor frecuencia en su giro hacia el movimiento feminista. Esta perspectiva considera que la crítica anterior sobre la producción richeana de los años cincuenta, encasilla a Rich dentro de la tradición modernista, alejándola de una tradición femenina más acorde con su nueva concienciación feminista<sup>36</sup>. Esta concienciación se constata, sobre todo, porque aumenta su producción en prosa influenciada por sus lecturas de escritoras feministas tales como Mary Daly<sup>37</sup> o Susan Griffin<sup>38</sup>. Los títulos de los ensayos que Rich escribe durante la década de los setenta no necesitan ningún tipo de glosa: “When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision” (1971), “Disloyal to Civilization: Feminism, Racism, Gynephobia” (1978), “Compulsory Heterosexuality and the Lesbian Existence”(1980) y por supuesto su controvertido libro *Of Woman Born* (1976), lleno de mensajes antropológico-culturales (gendered).

Pasamos ahora a revisar las aproximaciones feministas más representativas sobre la obra poética de Adrienne Rich agrupándolas en varias tendencias aunque, en ocasiones, se producen solapamientos entre las mismas. Por ejemplo, la búsqueda de una poética feminista es un objetivo compartido por muchas autoras que identifican a

---

<sup>36</sup> “Failing to mention either her themes of women’s experience or her likeness to other American women poets such as Anne Bradstreet and Emily Dickinson, they cast her as the dutiful daughter of the great modernist patriarchs.” (Kaladjian, 1989:145)

<sup>37</sup> Los diálogos que Rich mantiene con Mary Daly aparecen citados en la obra de Daly: *Gyn/Ecology: the Metaethics of Radical Feminism*, Boston, Beacon Press,(1978):322-23.

<sup>38</sup> Ver por ejemplo la reseña que Rich hace del libro de Griffin: *Woman and Nature* (1978) en la *New Women’s Times Feminist Review* (November 1978):5.

Rich con la corriente femenina o lesbiana, sin embargo hemos mantenido las divisiones para lograr una mayor claridad expositiva.



### a) Identificación con una tradición femenina

A partir de la auto-inclusión richeana en el movimiento feminista, surge una estrategia interpretativa basada en la interpretación de sus poemas en sintonía con las reflexiones feministas incluidas en su obra en prosa. Un primer ejemplo de esta estrategia interpretativa lo tenemos en la obra de Suzanne Juhasz titulada: *Naked and Fiery Forms: Modern American Poetry by Women, A New Tradition*<sup>39</sup> donde se hace referencia a las implicaciones políticas de la poesía feminista norteamericana. En el capítulo dedicado a Rich titulado "The Feminist Poet: Alta and Adrienne Rich", la autora utiliza los ensayos en prosa de Rich para identificar los cambios en su obra poética a finales de los sesenta.

El artículo de Diane Wood Middlebrook "Three Mirrors Reflecting Women: The Poetry of Sylvia Plath, Anne Sexton, and Adrienne Rich"<sup>40</sup> traza la evolución feminista de Rich a través de los poemas incluidos en *Snapshots of a Daughter in Law* (1963) utilizando asimismo para su interpretación la producción richeana en prosa donde comenta las circunstancias personales de la autora en el proceso de composición de esos poemas, así como su progresiva toma de conciencia feminista, a pesar de que ésta fue posterior a la producción de tales poemas. Esta estrategia crítica se repite en varios ejemplos<sup>41</sup>.

Pero las interpretaciones feministas de la obra de Rich ofrecen otras perspectivas. Críticas como Rachel Blau Duplessis buscan en ella mitos comunes en la literatura femenina, comparando la obra richeana con la de Denise Levertov y Muriel Rukeyser (Duplessis, 1975: 199-221).

---

<sup>39</sup> Juhasz, S. 1976: *Naked and Fiery Forms: Modern American Poetry by Women, A New Tradition*, New York: Harper-Colophon.

<sup>40</sup> Middlebrook, D.W. 1978: "Three Mirrors Reflecting Women. Poetry of Sylvia Plath, Anne Sexton, and Adrienne Rich", en *Worlds into Words: Understanding Modern Poets*, New York: Norton: 65-95.

<sup>41</sup> Milford, N. 1975: "This Woman's Movement", en Gelpi (eds)1975: *Adrienne Rich's Poetry*, New York: Norton:189-202.

Por otro lado se aprecia la tendencia a estudiar a Rich en relación con otras autoras, así como en estudios comparativos en relación con los poetas masculinos de su generación<sup>42</sup>. Dichos estudios comparativos entre poetas mujeres responden primordialmente al intento de encuadrar a Rich dentro de una tradición femenina que, partiendo de Emily Dickinson, aglutina nombres como Marianne Moore, Denise Levertov o Audre Lorde.

Es curioso observar cómo gran parte de las críticas que han analizado la fundamentación feminista de la obra de Rich son mujeres cercanas a la propia autora con las que coincide en el ámbito académico. Tal es el caso de Judith McDaniel que participó en una conferencia patrocinada por el "Gay Caucus of the Modern Language Association" y la "Women's Comission" en el verano de 1978 junto a Audre Lorde y Adrienne Rich como ponentes. Otro ejemplo es el de Susan Wilson, quien en su obra *Adrienne Rich: The Conscious Rhetorician*<sup>43</sup> fundamenta gran parte de su crítica en entrevistas verbales con la autora.

Volviendo a Judith McDaniel debemos hacer un alto en su ensayo titulado "Reconstituting the World": The Poetry and Vision of Adrienne Rich" que apareció publicado por primera vez en 1978 por la editorial, feminista Spinsters, Ink., y que reaparece, aunque incompleto, en la recopilación de la crítica sobre Rich que los Gelpi publican en 1993. En dicho ensayo McDaniel ofrece uno de los escasísimos ejemplos de análisis prosódicos de la poesía de Rich. Por su innegable valor, cito el comentario completo que McDaniel hace de la prosodia de "Storm Warnings" (aCHW, en CEP:3):

"The controlled iambic rhythm, broken appropriately in the first, fourth and sixth lines by an anapest as the wind strains against the glass, contains the threat of violent weather, just as the imagined room portects the poet. The form of the poem is a device, used exactly as the drawn curtains an the hurricane lanterns, as a "defense against the season;/These are the things that we have learned to do/Who live in troubled regions....Rich herself was unaware of the tensions her poems illustrate" (McDaniel, 1978 en Gelpi (eds)1993:311)

<sup>42</sup> Ver Kalston,D.1977: *Five Temperaments: Elizabeth Bishop, Robert Lowell, James Merrill, Adrienne Rich and John Ahsbery*, New York: Oxford University Press.

<sup>43</sup> Wilson,1988: *Adrienne Rich: The Conscious Rhetorician*, Ann Arbor: UMI Diss.

Es interesante observar cómo McDaniel maneja el concepto de “tensión” que los “New Formalists”<sup>44</sup> establecieron como instrumento para describir el conflicto que se establece entre el metro ideal del poema y el metro real del mismo. Sin embargo, McDaniel utiliza el concepto prosódico de tensión para explicar cómo la temática femenina apunta con timidez y de forma inconsciente en los primeros volúmenes de Rich. La crítica justifica la condescendencia de la joven Rich respecto a las estrategias formalistas en su primera poesía, afirmando que:

“To fill the role of the poet, to win the approval of those whom we imitated, Rich had nearly crafted herself out of feeling.” (McDaniel,1978, en Gelpi (eds)1993:311)

La conclusión de McDaniel parece contraponer la maestría poético-formal con el sentimiento más profundo. Las implicaciones de esta conclusión marcan el trabajo crítico no sólo de McDaniel sino de muchas otras críticas feministas que identifican la elaboración poético-formal con la poesía producida del “establishment”, es decir dentro las instituciones educativas (universidades, centros de investigación, etc.). Un ejemplo de este análisis crítico lo encontramos en Walter Kaladjian, quien diferencia los dos primeros volúmenes richeanos del resto de la producción con el siguiente comentario:

“...the aesthetic formalism of Rich’s first two books serves to distance and repress her emerging feminist vision. Her mature free verse seems a surprising feat when viewed against her poetry of the 1950s.” (Kaladjian,1989:146)

La dicotomía básica establecida a partir de los polos del patriarcado y el margen, no permite captar la complejidad de la producción richeana que por un lado empieza a reconocer una temática feminista, pero por otro, nunca abandona una elaboración formal que va más allá de la simple identificación con el patriarcado.

Por otro lado, los aspectos autobiográficos de la obra de Rich también han pesado mucho en los análisis de su poesía. No se entiende demasiado bien la elección del enfoque autobiográfico cuando la obra de Rich se puede desligar perfectamente de la obra de los autores confesionales, contemporáneos suyos. En un primer momento nos podemos despistar con algunos elementos autobiográficos que la autora utiliza en su

<sup>44</sup> “Tensional Theory of Poetry”, Wimsatt,W.K.: *Hateful Contraries:Studies in Literature and Criticism*:35-48.

obra. La poesía confesional es una poesía de lucha, de intentar establecer una identidad. Sin embargo hay algo que nunca encontraremos en la obra de Rich y que sí es característico de la poesía confesional: el lenguaje de la histeria o de la neurosis ante la imposibilidad de comprender el conflicto expuesto en el poema. Nuestra autora plantea otras soluciones y en ese sentido se desmarca de la poesía confesional descrita por Rosenthal y Gall como:

“One’s own inner intensities and conflicts, as well as the world’s crushing injustices and uncontrollable laws (social and natural), are converted into the language of neurosis, hysteria and breakdown.” (Rosenthal & Gall, 1983:408)

Los peligros que entraña esta práctica poética son claros: el más evidente aparece cuando se subordina el arte poético a algo que podríamos definir como exhibicionismo psicológico eliminando la calidad del poema en aras del drama expuesto. Pero a pesar de todo, el confesionalismo fue una exploración necesaria que proporcionó a los poetas la libertad de descubrir sus límites.

La poesía de Rich surge de su experiencia como ocurre en general en la literatura, sin embargo, la autora se desmarca de una posible adscripción de su trabajo a la tendencia confesional:

“There’s a tendency to treat poems –at least in certain circles- as a sort of documentation on the poet’s life, as perhaps a kind of autobiography and I want to start by addressing that notion. I feel very strongly, with Wallace Stevens that “poetry is the supreme fiction” that a poem is not a slice of the poet’s life, although it obviously emerges from intense places in the poet’s life and consciousness and experience.” (“The Genesis of “Yom Kippur 1984”, en Rich, WFTH, 1993:252)

Rich rechaza de forma contundente la idea de que el poema sea una anécdota biográfica y certifica la naturaleza lingüística del mismo:

“A poem is not a biographical anecdote...., **a poem is a construction of language** that uses, tries to use everything that language can do, to conjure, to summon up something that’s not quite knowable in any other way.” (Rich, WFTH, 1993:253)

A pesar de las afirmaciones de Rich, y como en tantos otros análisis de autores que se incluyen dentro de la corriente feminista, los críticos a menudo confunden

pinceladas biográficas con el autorretrato directo. Un caso concreto lo encontramos en la aportación crítica de Judith McDaniel mencionada en páginas anteriores, que establece la influencia de autoras “confesionales” como Plath en Rich mostrando los aspectos confesionales de la obra de Rich aunque concluye que la identificación de Rich con la poesía confesional no es completa:

“No future/except death” is a recognition by Adrienne Rich of the aesthetics expressed by the “confessional poets”. But Rich’s identification with the confessional poets is not complete.”(McDaniel 1978, en Gelpi, (eds) 1993:316)

Adrian Oktenberg<sup>45</sup> en su artículo sobre la serie de Rich “*Twenty-One Love Poems*” resalta la falta de elementos autobiográficos incluso en esta serie de poemas líricos de tema amoroso. Rich logra externalizar la experiencia personal sin que los poemas se lean como un reflejo de su relación amorosa en la vida real gracias a la inclusión de referencias externas:

“By inserting external references into the fictive world of the poems, Rich seems to be deliberately blurring the formal distinctions between fictive and natural discourse.” (Oktenberg, 1980 en Cooper (ed) 1984:83)

La poesía que mezcla elementos confesionales, ideológicos y meditativos tiene una larga historia a la que podríamos asignar su inicio en la etapa romántica, la continuidad de este tipo de poesía en las poetas feministas es evidente. Otros críticos apuntan a la inexistencia del mensaje poético a menos que exista una experiencia mental del lector que asimila el contenido del poema. Sin negar la importancia de la psicología del lector, hay elementos psicológicos que siempre quedarán fuera del objeto del estudio literario<sup>46</sup>, la obra de arte en concreto. Las teorías psicológicas o de recepción aportan una perspectiva relativa a la obra de arte en su totalidad. La experiencia del poeta plasmada en un poema, como ya han explicado Wellek y Warren puede significar tanto la experiencia del autor en el momento de la creación como las intenciones que el autor quiere plasmar en su obra el problema que surge al llevar a sus últimas consecuencias esta última afirmación, queda claro en el texto de ambos críticos:

---

<sup>45</sup> Oktenberg 1980 ““Disloyal to Civilization” The *Twenty-One Love Poems* of Adrienne Rich”, en Cooper (ed) 1984:72-90.

<sup>46</sup> “The whole psychological approach through states of mind, whether of the reader or the listener, the speaker or the author, raises more problems than it can possible solve.” (Wellek & Warren, 1956:150)

“The view that the genuine poem is to be found in the intentions of an author is widespread even though it is not always explicitly stated.”(Wellek & Warren 1956:148)

Es imposible centrarse en las intenciones del autor ya que pueden no representar un comentario acertado sobre su obra. Quizá el intentar aunar experiencia con obra literaria sea una tendencia representativa en el caso de la creación desde el punto de vista feminista. Sin embargo, y en el caso de Rich, no es acertado proponer esta única perspectiva ya que no se trata simplemente de una obra liberadora en cuanto a contenido y experiencia vivida. Por otro lado encontramos aspectos artísticos que permanecen invisibles en esta aproximación. Por este motivo, no podemos hacer otra cosa más que concluir que un poema no es el resultado de una o más experiencias sino un producto artístico en el que podemos destacar su potencialidad para causar o provocar una serie de experiencias o reflexiones en el lector (Ver Wellek & Warren, 1956:150).

En relación con esta postura Susan Wilson<sup>47</sup>, recoge en su obra la indebida identificación que muchas críticas feministas experimentan en relación con la obra de Rich, quienes realizan una crítica excesivamente subjetiva que relega a un segundo plano las cuestiones literarias más técnicas:

“Such reviews are indicative of a genre of criticism where there is such a strong identification between the poet and the critic that the poem is reiterated or paraphrased instead of being revised through critical “misreading”. (Wilson, 1988:2)

Marianne Whelchel<sup>48</sup> sitúa a Rich dentro de una tradición histórico-literaria feminista. Para lograr su objetivo, Whelchel resalta el interés por la comunidad femenina que se observa en la poesía de Rich, en la que la autora utiliza figuras históricas femeninas. Whelchel cita el último verso del poema titulado “From an Old House in America”<sup>49</sup>: “*Any woman’s death diminishes me*” sobre el que comenta: “[She] asserts her connection with other women in the poem’s final line” sin considerar la reescritura del conocido verso de Donne (“*Any **man**’s death diminishes me.*”

---

<sup>47</sup> Wilson, S. R. 1988 : *Adrienne Rich: The Conscious Rhetorician*, Diss. Ann Arbor, Michigan: UMI.

<sup>48</sup> Whelchel, 1980 “Mining the “Earth-Deposits” Women’s History in Adrienne Rich’s Poetry” , en Cooper (ed)1984: 51-71.

<sup>49</sup> Rich, 1984 *The Fact of a Doorframe*, New York, Norton:222.

Craig Werner<sup>50</sup> es uno de los pocos críticos que parece esforzarse en recopilar la crítica más representativa de Rich para terminar repitiendo muchas de las cuestiones planteadas por la crítica feminista. Por tratarse de una obra más general, aporta una interesante bibliografía aunque ésta no puede considerarse definitiva para el estudioso de la obra de Rich ni tampoco revisa de forma sistemática la historia de la recepción de la obra de Rich. En su obra, Werner se hace eco de distintos debates entre los críticos en torno a la obra de Rich, por ejemplo sobre las distintas perspectivas respecto a la cuestión del lenguaje literal en la poesía de Rich.

Gertrude Reif Hughes<sup>51</sup> hace una reseña de la obra de Werner para concluir que los lectores encontrarán información general en lugar de nuevas perspectivas analíticas (Reif Hughes, 1989:322).

A pesar del desencanto que genera la escasa aportación de la obra de Werner, su aparición a finales de los ochenta dentro de la serie titulada “The Poet and His Critics” resulta significativa. Desde luego, un título de serie poco apropiado para incluir la obra poética de una mujer. Lógicamente la lista de títulos que aparecen antes que el volumen de Rich está dedicada a hombres, entre ellos Dylan Thomas, Langston Hughes o Robert Lowell. Una nueva aproximación partiendo del feminismo angloamericano aparece en la obra de Ratcliffe: *Anglo-American Feminist Challenges to the Rhetorical Traditions: V. Woolf, M. Daly, A. Rich*<sup>52</sup>. que parte de la reivindicación de Rich de pedir una aproximación crítica en la cual la “cuestión femenina” sea más visible<sup>53</sup>. Partiendo de esta premisa, Ratcliffe<sup>54</sup> se plantea dos posturas:

---

<sup>50</sup> Werner, C.1988: *A. Rich: The Poet and her Critics*, Chicago: American Library Association

<sup>51</sup> *American Literature*, Vol. 61, No.2, May 1989:321-2.

<sup>52</sup> Ratcliffe, 1996: “Re-Visioning the Borderlands: Adrienne Rich”, in *Anglo-American Feminist Challenges to the Rhetorical Traditions: V. Woolf, M. Daly, A. Rich*, Carbondale & Edwardsville: Southern Illinois U.P.:107-140.

<sup>53</sup> “We need to support each other in rejecting the limitations of a tradition-a manner of reading, of speaking, of writing, of criticizing-which was never really designed to include us at all.” (“Toward a More Feminist Criticism” en Rich, 1987, BBP:87)

<sup>54</sup> “Because we are born into language we cannot escape the dominant discourse of the symbolic. No space exists in which feminists may stand to begin totally anew, for Aristotle writes us as much as we may write (against) him. But because the dominant discourse is not static, it may be revised.” (Ratcliffe, 1996:5)

- a) las críticas feministas deben situar sus teorías dentro de una tradición retórica ya establecida o bien,
- b) Cuestionan cualquier conexión con dicha tradición y reflexiona sobre el concepto de re-visión que da título al capítulo dedicado a Rich.

Sin embargo la aportación fundamental de este trabajo aparece cuando la autora concluye que Rich es consciente de las funciones del lenguaje: comunicativa, social e imaginativa. Por supuesto el reconocimiento de la función comunicativa es crucial para las mujeres y más en concreto para las feministas, porque la supervivencia de cualquier grupo revolucionario depende de su capacidad de comunicar su mensaje<sup>55</sup>. La función social del lenguaje también es importante ya que incluso la diferenciación sexual se centra en muchas ocasiones en identificaciones lingüísticas. Sin embargo y a pesar de la importancia de las dos funciones mencionadas, el elemento fundamental que Rich reconoce es la función imaginativa de la lengua que, a su juicio, debe romper la retórica patriarcal:

“Rich believes these language functions presume an intellectual freedom”  
(Ratcliffe,1996:114)

Por otro lado, Ratcliffe analiza conceptos manejados por la crítica feminista con asiduidad como el “centro” y el “margen”, tema de muchos poemas de Rich, concluyendo que el margen es la posición de auténtico poder por su accesibilidad tanto a la posición de la lógica, retórica e ideología dominantes como a la marginalización. Para Ratcliffe el centro funciona como un elemento que mantiene el status quo mientras el margen interacciona con el centro creando nuevas posibilidades:

“... the border possesses power too...Thus, by examining the border and its blurrings with the center, we can expose how the powers of the center and the border are constantly shifting” (Ratcliffe,1996:120)

La claridad de la exposición nos lleva a concluir que el análisis de muchas críticas feministas que incluyen a Rich, por su adscripción al movimiento feminista, su

---

<sup>55</sup> Rich se hace eco de esta idea en su ensayo mencionado líneas arriba: “Toward a More Feminist Criticism” (1981) en Rich,1986,BBP:85-99.

condición de lesbiana, etc. en el “margen” (sin tener en cuenta como bien apunta Ratcliffe la interrelación constante entre el “centro” y los “márgenes”), obviando entre otras cosas la “visibilidad” de la obra de Rich y su reconocimiento público por el centro aparentemente contrario a la posición de Rich, resulta un tanto simplista.

Otro de los aciertos de Ratcliffe consiste en la mención de las estrategias textuales que Rich sugiere en su obra. Aunque Rich no hace comentarios específicos sobre estrategias textuales, sí establece cómo las consideraciones contextuales sobre la forma, el contenido y la conciencia autorial se relacionan en sus textos. Ratcliffe ejemplifica esta tendencia, llamando nuestra atención sobre la selección poética de Rich y su relación directa con su conciencia feminista:

“Her poetic choices –for example, breaks between stanzas, spaces in the middle of lines, line endings, first person personae, womanly voices, woman-centered images and metaphors, punctuation and italics, and words- demonstrate this interweaving, emerging as reflections and constructive elements of her feminist consciousness” (Ratcliffe, 1996:134)

Con sus estrategias textuales, Rich intenta demostrar a otras mujeres que escriben el poder del texto, y el reconocimiento de ese poder invoca procesos tanto conscientes como inconscientes. La autora no puede escapar a la lengua ya establecida e identificada con el patriarcado, pero sí puede revisar el concepto patriarcal de arte, identificando patriarcado y capitalismo, para de esta forma establecer una definición feminista del arte no como un objeto de consumo sino “as part of a long conversation with the elders and the future” (Rich, 1986:BBP:187).

En conclusión, la aportación de Ratcliffe, es interesante y se observa la lenta transición de las autoras con preocupaciones feministas hacia cuestiones textuales.

Dentro de la corriente feminista y ya en la década de los ochenta encontramos varias aproximaciones críticas a la obra de Rich que la sitúan en un entorno lesbiano, como consecuencia de la identificación autorial con esta tendencia. El caso más representativo en este sentido es el de Judy Grahn<sup>56</sup>, poeta y lesbiana a su vez. Rich

---

<sup>56</sup> Grahn, 1985: *The Highest Apple: Sappho and the Lesbian Poetic Tradition*, San Francisco: Spinster's Ink.

habla en sus ensayos de su encuentro con Grahn<sup>57</sup> de la que destaca la violencia recogida en sus poemas:

“She read very quietly. I have never heard a poem encompassing so much violence, grief, anger, compassion, read so quietly. There was absolutely no false performance.” (Rich 1993:172)

Grahn se refiere con brevedad a Rich identificándola con el grupo de poetas lesbianas que se caracterizan desde el punto de vista de la autora, por su introspección psicológica (Grahn,1985:116) sin adentrarse en cuestiones formales que establezcan rasgos de estilo específicos de la poesía escrita por lesbianas.



---

<sup>57</sup> La relación con Grahn en los setenta se intensifica cuando Rich escribe la introducción titulada “Power and Danger: Works of a Common Woman” para el libro de Grahn titulado: *The Works of a Common Woman: the Collected Poetry of Judy Grahn*, 1978, Oakland, California: Diana Press.

## b) Poética Feminista

En relación con la obra literaria de Adrienne Rich, el enfoque feminista se ha ocupado fundamentalmente de distinguir una poética feminista basada tanto en aspectos formales como ideológicos. Aunque observamos cierta recurrencia de estrategias retóricas en la literatura hecha por mujeres basar una poética feminista en una distinción entre lenguaje masculino o femenino sería un atraso<sup>58</sup>. A pesar de la dificultad que supone la creación de una poética femenina/feminista, las críticas de esta tendencia insisten en el tema. Jan Montefiore descubre la dificultad esencial en que la forma poética no responde a calificaciones de tipo genérico:

“because experience and language do not coincide, and there is nothing gendered about poetic form” (Montefiore,1987:178)<sup>59</sup>

La consideración de que algunas formas poéticas o estilos lingüísticos son inherentes a una poética femenina o feminista es un error que algunas críticas feministas comienzan a reconocer. A partir de este reconocimiento surgen nuevos estudios que intentan establecer una poética feminista desde un punto de vista ideológico. Entre ellos destaca el trabajo de Alice Templeton<sup>60</sup>.

Templeton reflexiona sobre el tipo de crítica aplicado a la obra de Rich a lo largo de su evolución y afirma que cuando nuestra autora publicó su primer volumen abiertamente feminista (*Diving into the Wreck* 1973), la tendencia general era a considerar la poesía moderna como una extensión del Romanticismo decimonónico. Las teorías eliotianas sobre la impersonalidad del artista y la concepción de los New Critics de la obra como objeto artístico autónomo, se entendieron como una ampliación

---

<sup>58</sup> “Though certain rhetorical strategies have recurred in women’s writing and have carried gendered meaning in specific cultural contexts, basing a feminist poetics on an ahistorical distinction between “feminine” and “masculine” language proves to be counterproductive.” (Felski,1989:1)

Por poner otro ejemplo significativo de la misma idea vemos el caso de Toril Moi que afirma: “the pursuit of sex difference in language is not only a theoretical impossibility, but a political error.”(Moi,1985:3)

<sup>59</sup> Montefiore,J.1987: *Feminism and Poetry: Language, Experience, Identity in Women’s Writing*, London: Pandora.

<sup>60</sup> Templeton,1994: *The Dream and the Dialogue: Adrienne Rich’s Feminist Poetics*, Knoxville(TN): U. of Tennessee Press

de las ideas estéticas de los románticos. Templeton rechaza la práctica establecida por los New Critics de una lectura basada en el texto (“close reading”) alejándose de la contextualización de la obra literaria a partir de apuntes biográficos, históricos etc. Una de las consecuencias directas de estas ideas fue la desconexión de la poesía de la revolución política. La autora rechaza otras aproximaciones a la obra de Rich que no sean feministas y nos avisa del peligro:

“One danger of reading Adrienne Rich’s feminist poetry in the context of the modern romantic tradition is the possibility of neutralizing its antitraditional force and obscuring its critique of romantic suppositions.” (Templeton,1994:10)

Lamentamos no coincidir con la autora, ya que, desde nuestra perspectiva, la fuerza “antitradicional” de la obra de Rich se demuestra desde un punto de vista temático pero no formal. El problema que surge de la postura de Templeton es que la poética feminista se articula desde un punto de vista temático y no funciona desde una perspectiva formal porque Rich, además de su compromiso con la causa feminista, es una poeta integral que utiliza recursos formales tanto tradicionales como innovadores.

La ruptura total que pretenden las críticas feministas no se sustenta de forma tan sencilla cuando analizamos las cuestiones formales de la obra richiana. Quizá este es el auténtico motivo del abandono de este atractivo campo de estudio dentro del corpus poético de Rich.

Las observaciones referidas a rasgos estilísticos son, como suele ser habitual en relación con Rich, escasas y generales:

“Like many later feminist poems, “Shooting Script” is an intent on lucidly analyzing the external world as it is on conveying subjective needs and desires. Stylistically, the poem ends as many of the later feminist poems do, emphasizing verbs and declaring the poet’s intention to act: “to read”, “to know”, “to pull”, “to eat”.” (Templeton 1994:15)

El único rasgo estilístico que menciona Templeton se reduce a la utilización de verbos<sup>61</sup> típica de los poemas feministas. A pesar de que Templeton reconoce que uno de los rasgos que definen la producción feminista de Rich es la experimentación formal,

---

<sup>61</sup> “The use of performative verbs provides a key for understanding why and how Rich responds to the romantic dilemma of connectic the poetic “act of the mind” to political action.” (Templeton,1994:76)

es necesario precisar que la experimentación aparece también en sus primeros poemas. Templeton zanja la cuestión haciendo referencia a una “estrategia interpretativa” que articula la producción feminista de Rich y que se halla ausente de en sus primeras obras.

La confusión entre rasgos estilísticos y las estrategias de interpretación es evidente en el análisis de Templeton:

“Though many of the earlier poems individually experiment with fragmented forms and challenge the confines of interior lyric consciousness, and traditional lyric form, Rich’s poetic project is not consistently directed by a feminist vision until *Diving into the Wreck*. The distinguishing quality in these poems is that a feminist interpretive strategy structures the poet’s analysis of the deadly inadequacy of her culture for the needs and desires of the lyric self.” (Templeton, 1994:33)

Por último, nos referimos a la idea de revisión (re-vision), como uno de los elementos esenciales de la poética feminista que muchas críticas reiteran en sus comentarios sobre la poesía richeana. Rich se hace eco de esta idea en sus ensayos<sup>62</sup>, por lo que la autora aparece incluida en obras que adoptan dicha perspectiva. Como ejemplo de esta tendencia revisionista encontramos la obra de Novy<sup>63</sup> que compila ensayos que describen las revisiones de la obra de Shakespeare hechas por mujeres, entre las que se encuentra Adrienne Rich, cuyo ensayo está firmado por Peter Erikson.

---

<sup>62</sup> Ver Rich (1971) “When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision” en Rich 1979:OLSS:31.

<sup>63</sup> Erikson, P. 1990, “Adrienne Rich’s Re-Vision of Shakespeare” en Novy, 1990 *Women’s Re-Visions of Shakespeare. On the Responses of Dickinson, Woolf, Rich, H.D., George Eliot, and Others*, Urbana & Chicago (IL): U. of Illinois Press: 183-195

### c) Enfoques lingüísticos

El enfoque lingüístico, dentro de la corriente feminista no es tan abundante como los anteriores, sin embargo sí encontramos trabajos que se dedican de forma exclusiva a este aspecto de la obra richeana que la propia autora sugiere a partir de la publicación de su libro de poemas titulado significativamente *The Dream of a Common Language* (1978). Por este motivo el enfoque lingüístico surge a finales de los setenta y principios de los ochenta.

Olga Broumas es la primera crítica que incluimos en este enfoque ya que en su crítica del volumen de poemas mencionado, constata la fragmentación de los poemas que Rich incluye en el mismo para concluir:

“The fragmentation of line is not a stylistic device but a representation of an actual fragmentation.” (Broumas 1978, en Gelpi (eds) 1993:327)

La fragmentación del verso siempre ha sido y será un recurso prosódico, otra cosa es que ese rasgo resulte representativo de una temática igualmente “fracturada”. Broumas no explota en profundidad las posibilidades que ofrece este enfoque.

La obra a nuestro juicio, más decisiva dedicada a la consideración de los aspectos literarios (estilísticos) en la producción poética de Adrienne Rich es *The Aesthetics of Power: A Stylistic Approach to the Poetry of Adrienne Rich*<sup>64</sup> escrita por Claire Keyes. En ella parte de un enfoque feminista, pero Keyes aborda un análisis estilístico en pos de rasgos específicos de lo que Rich anuncia como su “nueva poesía” a partir del volumen *The Dream of a Common Language*(1978).

A juicio de Keyes, el rasgo estilístico más destacable en esta “nueva poesía” es la utilización de la tríada prosódica, aspecto que Keyes desarrolla en su estudio y al que

---

<sup>64</sup> Keyes, C. J.1980: *The Aesthetics of Power: A Stylistic Approach to the Poetry of Adrienne Rich*, Diss. UMI, Michigan. Publicado en 1986: Athens: Georgia University Press

dedicaremos nuestra atención en capítulos posteriores<sup>65</sup> (Keyes, 1980:211). A pesar de este ejemplo, la crítica sobre Rich en general sigue centrada sobre todo en los aspectos ideológicos de las últimas producciones, y no presta una excesiva atención a los aspectos literarios de su obra.

Vivian R.Pollak<sup>66</sup>, en su reseña de la obra de Keyes no subraya la novedosa aportación de la obra crítica de Keyes, un estudio que plasma con sensibilidad las cuestiones formales en los distintos períodos poéticos de la autora. Pollack concluye de forma genérica:

“The chronological study of A.Rich’s literary achievement examines the relationship between her poetic practice and her femininity.”

Por nuestra parte, comentaremos los aspectos más relevantes para nuestra descripción prosódica en los que Keyes centra su atención en capítulos posteriores.

La siguiente aportación crítica todavía de la década de los ochenta, es la de Alicia Ostriker<sup>67</sup>. Esta autora dedica un capítulo a Adrienne Rich en su libro *Writing Like a Woman* en el que comienza con el siguiente aserto:

“Adrienne Rich is a poet of ideas.  
In most poetic circles, it is unfashionable to expose, ideas- except, of course, for ideas about technique”(Ostriker, 1983:102)

Ostriker continúa afirmando que existe una auténtica industria de “técnicos poéticos” que parten de la premisa de que la forma no es más que una extensión del contenido. La crítica de Ostriker al sistema para a partir de ahí realizar un análisis temático de la obra de Rich sin mencionar aspectos formales que rechaza, curiosamente partiendo de la famosa máxima de Olson, autor al que Rich admira y cita con

---

<sup>65</sup> Ver sobre todo págs.309-11 del presente trabajo.

<sup>66</sup> *American Literature*, Vol. 159, No.2, May 1987:298.

<sup>67</sup> Ostriker, A. 1983: “Her Cargo: Adrienne Rich and the Common Language” en *Writing Like a Woman*, Ann Arbor: the U. of Michigan Press:102-125.

insistencia<sup>68</sup>. Ostriker desacredita la mala poesía relacionándola directamente con la forma vacía de contenido:

“A difference between major and minor poetry is that the former announces ideas, the latter fills in the blanks” (Ostriker, 1983:102)

Nada que objetar a la identificación de la buena poesía con ideas, pero la intención de la crítica va más allá y la dicotomía radical que Ostriker pone de manifiesto dividiendo de forma brutal forma y contenido hace que su razonamiento posterior carezca de ningún comentario que intente relacionar ambos aspectos.

La escasez de comentarios sobre cuestiones formales en la poesía de Rich es constante en el decurso del capítulo de Ostriker. Como muestra, un nuevo ejemplo de cómo las feministas discriminan los primeros libros de Rich por considerarlos una copia fácil de autores como Auden o Frost, disociando la forma, representada por el pentámetro, de la emoción que subyace en los poemas:

“Her youthful writing in *A Change of World* (1951) and *The Diamond Cutters* (1955) reflects the ranking styles in postwar literary academe. From Frost and Auden in particular she inherits craftsmanly formalism,...“*We had to take the world as it was given*” she says regretfully in neat pentameter, while an emotion more violent than resignation stirs beneath the surface.” (Ostriker, 1983:104)

El descuido con el que Ostriker etiqueta a autores tan dispares como Frost y Auden dentro de una tendencia académica, la crítica a la afirmación del verso que cita de Rich por su estrechez de miras, mientras lo denomina “neat pentameter” obviando la terminación femenina, que puede ser muchas cosas menos “clásico”, pone de manifiesto la superficialidad del análisis. Por otro lado alude a la tensión entre el tema y la forma tradicional que no tiene por qué ser significativa cuando el ritmo del verso es de lo más típico en la lengua inglesa y Rich no fuerza su dicción para ajustarse a un esquema tradicional definido. La conclusión sobre los primeros volúmenes de Rich es inequívoca:

“...the poetry in this two books is minor because it is polite. It illustrates symptoms but does not probe causes. There is no disputing the ideas of the

---

<sup>68</sup> Ver título de *The Will to Change* (1971) y los versos introductorios extraídos de *The Kingfishers* de Olson (TWCH, en CEP: 358).

predecessors, and Adrienne Rich at this point is a cautious good poet in the sense of being a good girl, a quality noted with approval by her early reviewers.” (Ostriker, 1983:105)

Las ideas de los primeros volúmenes de Rich no coinciden con el credo feminista por lo que desde esta perspectiva, la obra no ofrece ningún interés. El desinterés feminista es directamente proporcional a lo que Ostriker y otras feministas denominan crítica académica, término confuso que incluye a poetas como W.H.Auden o críticas como Helen Vendler.

Sin embargo la valoración que Ostriker hace de *Snapshots of a Daughter-in-Law* (1963) es totalmente diferente dada la presencia de temas de interés feminista. Un volumen que desde el punto de vista formal, es de transición hacia formas más abiertas que aparecen representadas en el poema que da título al libro (“Snapshots of a Daughter-in-Law”) sobre el que Ostriker observa:

“Snapshots” consists of fragmentary and odd-shaped sections instead of stanzas, and has the immediacy and force Rich did not attempt earlier” (Ostriker,1983:107)

Secciones a las que Ostriker se refiere, que en ocasiones cuentan con rima final, con lo que la ruptura formal, tan de acuerdo con la ruptura temática no ocurren en este poema con la intensidad deseada, que pasa de puntillas sobre cuestiones formales que contradicen las aserciones feministas de este poema de transición, en el que se observan rasgos formales tan dependientes de la tradición modernista como los poemas de los dos primeros volúmenes de Rich. Otro ejemplo de una técnica utilizada por Williams entre otros, y denominada “stepped verse” o, literalmente, verso escalonado en el que los versos aumentan o disminuyen su longitud progresivamente, aparece en los versos finales de “Snapshots of a Daughter-in-Law” (SDL en CEP:149) de los que Ostriker se inspira para titular el capítulo dedicado a Rich:

*but her cargo  
no promise then:  
delivered  
palpable  
ours.*

(“Snapshots of a Daughter-in-Law”,10,vv.11-14)

Ostriker explica las dudas de Rich con respecto a su lengua, y su adscripción a una mayoría patriarcal de la que intenta desmarcarse utilizando la denominación que utiliza la francesa Claudine Herrman de “voleuse de langue”. Rich es para Ostriker una ladrona de lengua, un prometeo femenino, ya que las convenciones literarias han evolucionado a partir de experiencias que excluyen al género femenino por lo que no encuentra un lenguaje propio y no agresivo con su nueva conciencia feminista.

Estas dudas lingüísticas surgen a partir de la constatación de la estrecha relación entre el significado y significante lingüísticos buscando un lenguaje literario para expresar la experiencia personal femenina. Ostriker mitifica el análisis de la cuestión lingüística desde un punto de vista feminista, innegable en la obra de Rich como en la de otros muchos autores. Ostriker por ejemplo toma como referencia los últimos versos de la secuencia de sonetos de Auden titulada “In Time of War” para contrastar la musicalidad del poeta masculino con los versos del poema de Rich “The Phenomenology of Anger” en la que el verso libre que la autora utiliza se analiza como “rhymeless and uneven”.

Ostriker<sup>69</sup> continúa su labor en un nuevo volumen a mediados de los ochenta, en el que se plantea la identificación de una tradición de poesía escrita por mujeres entre las que no podía faltar Adrienne Rich:

“I therefore make the assumption that “women’s poetry” exists in much the same sense that “American poetry” exists. It has a history. It has a terrain. Many of its practitioners believe it has something like a language.” (Ostriker,1986:9)

Ostriker incluye la obra richiana dentro de esa “women’s poetry” y además distingue dos tipos de resultados acerca del tema de la “búsqueda de identidad” en la poesía escrita por mujeres. Unos resultados se refieren al aspecto estilístico y otros al aspecto nocional de los poemas que, sumados, conforman lo que Ostriker denomina “poética ginocéntrica” (1986:88). De ella ofrece varios ejemplos partiendo de un estudio

---

<sup>69</sup> Ostriker, A. 1986: *Stealing the Language: The Emergence of Women’s Poetry in America*, Boston: Beacon Press

comparativo de mil versos elegidos de forma aleatoria entre antologías de literatura norteamericana<sup>70</sup> y otras de poesía escrita por mujeres y con los siguientes resultados:

Corpus analizado: 1000 versos	<b>Poesía Autor Masculino</b>		<b>Poesía Autor Femenino</b>	
<b>Referencias a cuerpos humanos o animales</b>	127		263	
<b>Estudio cuantitativo del vocabulario</b>	Sustantivos referidos a órganos internos	Referencias al propio cuerpo	Sustantivos referidos a órganos internos	Referencias al propio cuerpo
	Menor frecuencia	Menor frecuencia	Mayor frecuencia	Mayor frecuencia

En el ámbito español también encontramos estudios que se preocupan por describir la lengua y el género. Mercedes Bengoechea<sup>71</sup>, dedica su atención de forma específica a la obra de Rich y concluye:

“para ella [Rich], la visión de la comunidad femenina ha supuesto la base desde la que sustentar el significado del poder femenino y la posibilidad de trascendencia a través de un nuevo lenguaje poético.” (Bengoechea,1991:427)

Cerrando la década encontramos a James MacCorkle<sup>72</sup>, uno de los pocos críticos varones que encontramos en esta tendencia feminista interesado por Rich. En su obra, MacCorkle admira a Rich en su búsqueda de un lenguaje que el crítico describe como de autodefinición:

<sup>70</sup> Merrill,1969: *Naked Poetry: Recent American Poetry in Open Forms*, Baltimore y Segnitz, B. & Rainey,C.1973: *Psyche*, New York: Dell entre otras.

<sup>71</sup> Bengoechea Bartolomé, M. 1992: *Lengua y género en Adrienne Rich*, Madrid: Editorial de la Universidad Complutense.

<sup>72</sup> MacCorkle,1989: “Fiery Iconography”: Language and Interconnection in the Poetry of Adrienne Rich”, *The Still Performance: Writing,Self, and Interconnection in Five Postmodern American Poets*, Charlottesville (VI): U.P. of Virginia:87-129.

“by seeking a “passionate and lucid” language, Rich breaks with convention, offers ideological dissent, and demonstrates reflective and critical self definition” (MacCorkle, 1989:87)

Para MacCorkle, *Leaflets*(1969) es el volumen de Rich que inicia su proceso de autoanálisis desde una postura feminista, y elogia la universalidad de Rich:

“Though some may argue Rich’s are restricted interests, what Rich atests to are of utmost concern to the culture –feminism is not a narrow theoretical endeavor but a praxis aplicable to the entire community.” (MacCorkle, 1989:88-9)

Otra de las aportaciones de MacCorkle es su reconocimiento de dos voces diferentes en la prosa y en el verso de Rich<sup>73</sup>. Esta aportación de MacCorkle entra en conflicto tanto con la identificación como con la justificación que encuentran muchas críticas entre las obras en prosa y en verso de Rich. Pero el argumento fundamental del capítulo de MacCorkle dedicado a Rich es que la poesía de ésta, al proponer una crítica del lenguaje, consigue evitar el decoro estético para que el lector responda a las consideraciones éticas de su poesía. A partir de esta base inicia su análisis de la obra de Rich y sus comentarios sobre los poemas de los primeros libros se detienen en evidentes cuestiones prosódicas en este comentario sobre el poema “Aunt Jennifer’s Tigers”:

“The highly stressed lines, end rhymes, and alliteration point to poetic traditions that are as domineering and authoritative as “*The massive weigh of uncle’s wedding band*” (MacCorkle1989:90)

Los elementos prosódicos pertenecientes a una poesía tradicional llevan a MacCorkle a concluir que Rich en sus primeros libros revela la creación de un yo privado a partir de un lenguaje convencional por lo que la autora participa en una retórica marcada por la cultura dominante (MacCorkle,1989:91).A juicio de MacCorkle, a partir de aquí Rich inicia el proceso de ruptura del decoro poético y aunque en *Snapshots of a Daughter-in-Law* (1963) todavía utiliza la alusión típica de los poemas modernistas el proceso de ruptura se acelera en las obras posteriores.

---

<sup>73</sup> “Her essays punctuate the overall fabric of her poetry;...the essays nonetheless constitute a wholly different voice and endeavor.” (MacCorkle, 1989:89)

Al principio de la década de los noventa, nos encontramos una reseña anónima<sup>74</sup> que resalta la serenidad poético-autorial que en ocasiones se identifica con la convicción richeana acerca de los beneficios del lenguaje que consigue aplacar la ira que caracterizaba su producción anterior de la misma naturaleza:

“Rich never screams in this collection and seldom raises her voice....Rich seems in this collection to have found a peace that, at times, even approaches resignation –not to political defeat but to mortality. Her faith in the power and durability of words seem to sustain her.” (*The Progressive*, 1990:42)

El enfoque lingüístico es, como hemos podido comprobar, una de las aproximaciones críticas más productivas dentro de la corriente feminista.<sup>4</sup>



---

<sup>74</sup> *The Progressive*, April 1990, Vol. 54, No. 4: 43 anonymous: Review of *Time's Power: Poems 1985-88*

d) Identificación con la corriente de intelectuales radicales

En los años 70 abunda la crítica hostil a la poesía de Adrienne Rich por su creciente vinculación con el movimiento feminista, y, a la vez, por la concienciación política de la autora, sobre todo a raíz de su participación en el movimiento de intelectuales contrarios a la guerra de Vietnam. En este sentido, Robert Boyers en su artículo "On Adrienne Rich: Intelligence and Will", elogia la sinceridad y la tensión que reflejan los poemas incluidos en *Necessities of Life* (1966) pero concluye expresando su preocupación por el cambio que observa en la versátil poeta en su obra *Leaflets* (1969), producto de su compromiso político, y la incluye en el grupo de los intelectuales radicales y vanguardistas<sup>75</sup>. Ante las mismas circunstancias, una autora como Polly N.Chenoy elogia el compromiso político de Rich de oposición a la guerra de Vietnam<sup>76</sup>.

Otro desarrollo del enfoque feminista de la obra de Rich es el de Cary Nelson<sup>77</sup> quien incluye a Rich en la tendencia ideológica que surge en la década de los sesenta hostil a la guerra de Vietnam, como exponente del fracaso del estilo de vida americano y el afán imperialista de su país. Nelson observa que el rechazo a esa guerra, tema común en la poesía norteamericana, se plasma en formas que ella denomina "abiertas" identificables con verso libre fundamentalmente, que se asocia a un juicio negativo de la historia estadounidense. En palabras de Nelson:

"American poets working in open forms have, to be sure, regularly been disillusioned by their immediate political environment and by their perception

---

<sup>75</sup> "Does she hold at not value the fruits of a man's labor when he is able to taste and savor those fruits? I ask such questions not to suggest that the poet has lost her senses...but to suggest how charged she has become with the nauseous propaganda of the advance-guard cultural radicals. Such sentiments as I've quoted from Adrienne Rich's poems are not, I insist, serious expressions of her intelligence but reflections of a will to be contemporary and who therefore can have little sense of the proper gravity of the poetic art." (Boyers, 1973: "Adrienne Rich's Intelligence and Will", en Gelpi (eds) 1975:156)

<sup>76</sup> Chenoy, P. N. 1976: "Writing these Words in the Woods": A Study of the Poetry of Adrienne Rich" en *Studies in American Literature: Essays in Honour of William Mulder*, J. Chander, N.S. Pradhan(eds), Delhi: Oxford University Press:194-211.

<sup>77</sup> Nelson, C.1981 "Meditative Aggressions: Adrienne Rich's Recent Transactions with History", en *Our Last First Poets: Vision and History in Contemporary American Literature*, Urbana, Chicago, London: University of illinois Press:145-75

of the general course and meaning of American history....Thus Galway Kinnell, Robert Duncan, Adrienne Rich and W.S.Merwin,... experienced Vietnam not merely as an unjust war but as a betrayal of a democratic vision of America and as a negative and seemingly irreversible judgement on the whole of American History.” (Nelson,1981:ix)

Para Nelson la estrategia que Rich muestra en sus primeras obras desilusiona progresivamente a la autora<sup>78</sup>. La aproximación de Nelson a una temática específica relacionada con cuestiones históricas abordada por Rich, obliga a Nelson a hacer este tipo de juicios sin demasiado fundamento. Sin embargo, Nelson entiende perfectamente la evolución histórica de Rich en relación con su producción poética y el autoanálisis que nos ofrece en sus obras en prosa, entrevistas etc. Sirva como ejemplo la siguiente cita que se refiere a un poema de su primera etapa del que Rich afirma que sus versos son “some set-piece I’d learned to embroider/ in my woman’s education” a lo que Nelson concluye:

“What Rich finds so troubling in this now is not just the personal clumsiness of her response but the sense that her lines were given to her by the times. A moment that had seemed to express her personality is shown to manifest the most commonplace sort of history.” (Nelson,1981:164)

La conclusión de Nelson expresa la convicción de que la perspectiva histórica de Rich influye de forma decisiva en su evolución como poeta y en su autoanálisis. De vez en cuando, Nelson señala rasgos estilísticos de la autora y es sensible, por ejemplo, a la tendencia de Rich de emplear el paralelismo sintáctico<sup>79</sup> y a la repetición sintáctica para afianzar el avance del poema. En general, la inclusión de Rich en tendencias políticas diversas aparece de forma más clara cuando los críticos reseñan sus volúmenes en prosa<sup>80</sup> en los que la autora se centra en la cuestión política de una forma mucho más precisa que en su poesía.

---

<sup>78</sup> “Like Merwin, Rich in the course of her career has become disenchanted with the bravado of sheer technique.” (Nelson 1981:147)

<sup>79</sup> “Shooting Script”, a two-part sequence totalling fourteen poems, uses a simple structure quite effectively: a series of separate lines linked frequently by repeated phrases and syntactical forms.” (Nelson,1981: 167)

<sup>80</sup> Ver:

Lazarre, J. “Adrienne Rich Comes to Terms with “The Woman in the Mirror”, *Village Voice*, November 8, 1976.

Theroux, A. “Reading the Poverty of Adrienne Rich”, *Boston Magazine*, November, 1976.

Moers, E. “A Poet’s Feminist Prose”, en *The New York Times Book Review*, April 22, 1979.

### e) Enfoques Psicoanalíticos

El cambio que presenta la obra de Rich en la década de los setenta ha suscitado también estudios críticos desde distintas perspectivas analíticas, pero, en general, la perspectiva feminista, alentada por la propia autora resulta dominante. Por este motivo otros aspectos de la obra de Rich han quedado relegados a un segundo plano. Gracias al esfuerzo crítico en clave feminista conocemos las causas que determinaron la evolución de su producción literaria. Se han analizado tanto las causas de índole personal como ideológica.

Sin embargo poca labor crítica se ha dedicado a estudiar las consecuencias literarias de dicha evolución. Algunos intentos surgen en breves artículos como el de Jill Janows (en *Madog*, Wales, (Winter 1979), quien en 1979 analiza las imágenes presentes en poemas pertenecientes a los volúmenes *The Diamond Cutters* (1955), *The Will to Change* (1971) y *The Dream of a Common Language* (1978) en su artículo titulado "Mind-Body Exertions: Imagery in the poems of Adrienne Rich" en el que observa la trayectoria de Rich desde una figura de turista/observador, pasivo, a agente participante así como su creciente convicción en el poder del lenguaje.

El análisis de las imágenes se mantiene constante en la producción richeana posterior, por lo que encontramos ejemplos como el de Jane Vanderbosch<sup>81</sup> que estudia las imágenes de poder que Rich desarrolla en los volúmenes *Diving into the Wreck* (1973), y *The Dream of a Common Language*(1978).

Otro grupo de críticas feministas pueden agruparse teniendo en cuenta su enfoque psicoanalítico. De hecho, este enfoque resulta fundamental para acercarnos a la obra de Rich. La base psicoanalítica aparece en el feminismo francés de forma más acusada que en su vertiente norteamericana.

---

<sup>81</sup> Vanderbosch 1980, "Beginning Again", en Cooper (ed) 1984: 111-139.

Aunque no es algo habitual, nuestra consideración de la crítica richeana nos ofrece algunos ejemplos que intentan relacionar la producción de Rich con el feminismo francés. Solamente durante sus primeros contactos con el movimiento feminista en la década de los sesenta Rich presenta una influencia clara del feminismo francés, sobre todo por la admiración de Rich hacia el pensamiento de Simone de Beauvoir<sup>82</sup> y su obra traducida al inglés y que Rich maneja.

Por ejemplo en la antología de finales de los ochenta *The Thinking Muse: Feminism and Modern French Philosophy*<sup>83</sup>, el capítulo dedicado a Rich aparece firmado por Julien S. Murphy<sup>84</sup>, quien intenta demostrar que la teoría de la mirada sartreana es fundamental en el análisis fenomenológico feminista de la opresión y las estrategias de liberación. Murphy utiliza como punto de partida tres volúmenes de Rich: *The Dream of a Common Language* (1978), *A Wild Patience Has Taken Me This Far* (1981) y *Your Native Land, Your Life* (1985). Sartre plantea la opción por las acciones que rompen de forma radical el sistema de juicio establecido<sup>85</sup>. La estrategia de Murphy consiste en buscar paralelismos con la obra de Rich quien entiende la mirada como un elemento fundamental para iniciar el proceso de revisión:

“The act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering another text from a new critical direction –is for women- an act of survival.”(Rich, 1979:35)

Murphy rastrea la evolución ideológica de Rich en los tres volúmenes ya mencionados a través de las imágenes utilizadas por la autora y relacionadas con la idea de visión tanto física como espiritual. Una de las estrategias favoritas de la crítica feminista consiste en tomar el pulso a la obra de Rich a través de la evolución de sus imágenes.

<sup>82</sup> de Beauvoir, S. 1949: *The Second Sex*, Parshley, H.M. (trans), New York: Knopf.

<sup>83</sup> “American feminist philosophers’ involvement in French thought has included the post-structuralist discussions of language, power, and desire, both in the texts of Lacan, Foucault, Derrida, and in the theories of “feminine writing” and “the writing of the body”, which are addressed in the works of Kristeva, Irigaray, Cixous and Wittig.”(Allen, J. & Young, I.M. (eds): *The Thinking Muse: Feminism and Modern French Philosophy*, Bloomington: Indiana U.P. 1989:2)

<sup>84</sup> Murphy, 1989: “The Look in Sartre and Rich” en Allen, & Young (eds) 1989:101-111

<sup>85</sup> “In order for the oppressor to get a clear view of an unjustifiable situation, it is not enough to look at it honestly, he must also change the structure of his eyes” (Sartre en, M. Conat & Rybalka, M. (eds.) 1974: *The Writings of J.P. Sartre*, McLeary, R.C. (trans.), Evanston, Illinois: Northwestern University Press: 229)

Victoria Frenkel Harris<sup>86</sup> adopta también un enfoque psicoanalítico de fundamento lacaniano, en el que establece el registro simbólico sobre la base de la “ley del padre”. El concepto lacaniano de “ausencia” (“lack”) dentro del sistema patriarcal, conforma, a juicio de Harris, la experiencia vital de Rich desde su perspectiva femenina a partir de los sesenta, y determina el rechazo de su experiencia poética anterior dentro del sistema patriarcal<sup>87</sup> identificado con el movimiento modernista.

Frenkel Harris concluye su aproximación crítica identificando la lucha de Rich contra dicho sistema patriarcal y propone como ejemplo de ello la secuencia titulada “*Twenty-One Love Poems*”, concretamente los cambios temáticos y formales que Rich introduce en la forma prosódica tradicional:

“Rich subversively reshapes, by inserting a marginal position into public discourse. This position is hers....Rich reshapes the marginal status of female specificity.” (Harris, en Barr & Feldstein, (eds)1989:123-4)

Judith Feit Diehl<sup>88</sup>, ya en la década de los noventa adopta un nuevo enfoque psicoanalítico centrándose en la obra de mujeres poetas y su relación con lo que la crítica denomina “the American Sublime”. Feit Diehl rastrea este concepto en Emerson y Whitman y lo identifica con la expresión de un deseo intenso, coincidente a la vez, tanto con la energía del poeta, como con alguna fuerza externa que puede ser la naturaleza, el poder etc. Feit Diehl explora la obra de un grupo de mujeres poetas (Dickinson, Bishop, Plath, Moore y Rich) en la que descubre experiencias similares de alteridad, caos del mundo natural, muerte, etc. De nuevo, nos encontramos ante una

---

<sup>86</sup> Harris, V.F.: “Scribe, Inscription, Inscribed Sexuality in the Poetry of Robert Bly and Adrienne Rich” en Barr, M.S. & Feldstein,R.(eds.)1989: *Discontented Discourses: Feminism/ Textual Intervention/Psychoanalysis*, Urbana & Chicago: University of Illinois Press.

<sup>87</sup> “Rich’s earlier books...deal with change but...easily excel in the modernist conventions. Lauded by exemplary modernist such as W.H.Auden, Rich’s early poems attained to the dominant discourse a discourse into which she had been so well indoctrinated that she only later realized she was “split at the root” merely mimicking what she perceived as powerful in patriarchy.” (Harris, en Barr & Feldstein,(eds.)1989:123-4)

<sup>88</sup> Feit Diehl, J. 1990: *Women Poets and the American Sublime*, Indiana: Indiana U.P.

base psicoanalítica que establece un nexo común para una tradición poética femenina Norteamericana<sup>89</sup>.

En su obra *My Life a Loaded Gun*, Paula Bennet<sup>90</sup> permanece en la tendencia psicoanalítica, aunque más centrada en el problema de la influencia literaria. Bennet considera la evolución de la personalidad poética de Rich desde sus orígenes y califica a la autora de “hija respetuosa” con la tradición (“dutiful daughter”) y mientras hace referencia a la importancia de la figura paterna en el desarrollo poético de Rich así como a las deudas de la neófita con respecto a las obras y autores a los que le precedieron.

El proceso de evolución culmina, para Bennet, en la asunción por parte de Rich de su nueva identidad como poeta lesbiana. Esta culminación a la que se refiere Bennet aparece también en una reseña de Janet Lilienfeld<sup>91</sup> quien admira el valor de Rich para afrontar los ataques de la crítica “mainstream” que acusa a la poeta de incluir propaganda en su mensaje poético.

Terminamos aquí la revisión del estado de la cuestión en relación con los estudios críticos de la obra poética de Rich. La conclusión es inmediata: la estructura lírica de la obra permanece sin analizar al centrar la atención crítica en elementos puramente autobiográficos o temáticos. Desde este punto de vista podemos entender la carencia de estudios poético-formales de la obra de Rich, como ocurre con autores cuya consideración del mensaje ha prevalecido sobre el análisis formal.

Este recuento/diagrama me permite constatar la ausencia de trabajos críticos atentos a la dimensión poético-formal o prosódica de la poesía de Adrienne Rich, como he dicho anteriormente, en las cuestiones introductorias, estamos ante el punto de partida de esta tesis doctoral.

---

<sup>89</sup> Margaret Dickie hace una reseña al libro de Diehl y concluye que, de todas las autoras estudiadas por Diehl, Rich es la que más se aproxima a la construcción de una poética feminista, aunque no especifica los términos de dicha poética. (*American Literature*, Vol. 63, No. 4, December 1991: 752)

<sup>90</sup> Bennet, 1986: *My Life a Loaded Gun*, Boston: Beacon Press: 165-240.

<sup>91</sup> *American Literature*, Vol. 63, No. 4, December 1991: 751

ANÁLISIS CRÍTICOS ÓPTICA FEMINISTA	1970-1979	1980-1989	1990-1999
POÉTICA FENINISTA		1981: Perloff, M. 1983: Ostriker, A. 1984: Pope, D. 1987: Montefiore, J. 1989: Felski, R.	1991: Dickie, M. 1994: Templeton, A. 1995: Perreault, J.
LESBIANA		1985: Grahn, J.	
FEMINISTA	1975: Duplessis, R. 1975: Milford, N. 1976: Juhasz, S. 1978: McDaniel, J. 1978: Middlebrook, D. W.	1980: Wheelchel, M. 1988: Werner, C. 1988: Wilson, S.	1996: Ratcliffe, K.
GENERACIÓN POST 2ª GUERRA MUNDIAL	1977: Kalston, D. 1979: Molesworth, Ch.		
INTELECTUALES	1973: Boyers, R. 1976: Chenoy, P.N. 1977: Kalston, D.	1981: Nelson, C.	
POSTMODERNISMO		1984: Altieri, Ch.	
ENFOQUES PSICOANALÍTICOS	1979: Janows, j.	1980: Christ, C. 1983: Stanford Friedman, S. 1989: Murphy, J.S. 1989: Frenkel Harris, V.	1990: Feit Diehl, J. 1990: Gelpi, A. 1993: Rugoff, K.

		<b>IDENTIFICACIÓN CON DISTINTAS CORRIENTES</b>
--	--	--





**IV.-EL PENSAMIENTO PROSÓDICO DE ADRIENNE  
RICH**

#### IV.- EL PENSAMIENTO PROSÓDICO DE ADRIENNE RICH

Adrienne Rich incluye en sus ensayos en prosa reflexiones sobre poesía, su función, etc., es decir, una serie de consideraciones que nos ayudan a percibir el elevado concepto que la autora tiene de su arte así como de las múltiples funciones que éste puede desempeñar. Solamente si partimos de estas premisas teóricas seremos capaces de comprender comentarios posteriores de la autora respecto a cuestiones más específicamente técnicas, concretamente prosódicas relativas a su praxis poética. El amplio y versátil concepto que Rich tiene de la poesía, queda de manifiesto en las siguientes palabras:

“I knew -had long known- how poetry can break open locked chambers of possibility, restore numbed zones to feeling, recharge desire.” (WFTH,1993:xv)

Aunque, a pesar de destacar esta multiplicidad funcional como propia del género de su especial atención artística, también es consciente de las limitaciones de dicho género:

“A poem can't free us from the struggle for existence, but it can uncover desires and appetites buried under the accumulating emergencies of our lives, the fabricated wants and needs we have urged on us, have accepted as our own.” (Rich,1993:12-3)

En las reflexiones de Rich sobre poesía podemos distinguir algunas ideas recurrentes en cuanto a la función de la poesía, elemento beneficioso que lleva al ser humano a explorar ámbitos hasta entonces desconocidos.

Por otro lado, Rich recuerda la importante función de la poesía como factor de memorabilidad:

“These names work as poetry works in another sense as well: they make something unforgettable.” (Rich,1993:6)

En los años sesenta Rich publica una reseña<sup>92</sup> en la que elogia el dominio el lenguaje (inglés americano) de autores como Bob Dylan y John Berryman, mientras reconoce en pocos poetas la capacidad de reproducir nuevos ámbitos existenciales. El proceso de creación poética es descrito por la autora a partir de una idea de “revelación” (epifanía) de algún elemento oculto que sólo se hace presente mediante la intervención del poeta:

“...poetry too, begins in this way: the crossing of trajectories of two (or more) elements that might not otherwise have known simultaneity. When this happens, a piece of the universe is revealed as if for the first time.” (WFTH,1993:8)

El lenguaje poético, para Rich adquiere una relevancia esencial ya que nos permite describir situaciones de sufrimiento en las que, sin poesía, nos veríamos privados de esta posibilidad:

“...that is one property of poetic language: to engage with states that themselves would deprive us of language and reduce us to passive sufferers.” (WFTH,1993:12)

En estas y otras manifestaciones observamos que Adrienne Rich es una poeta consciente de los valores inherentes al material que maneja, el lenguaje y sus eventuales contradicciones o ambigüedades dada su naturaleza a la vez, potencialmente transparente y opaca (literaria). La paradoja que entraña la distinción de las diversas funciones del lenguaje y el solapamiento en ocasiones de la función comunicativa con la poética es percibida por Adrienne Rich:

“In the wash of poetry the old, beaten worn stones of language take on colors that disappear when you sieve them up out of the streambed and try to sort them out.” (WFTH,1993:84)

Observamos en esta cita otra forma de expresar la imposibilidad de la perífrasis en prosa de la obra escrita en verso. Las manifestaciones de Rich respecto a temas prosódicos son escasas ya que en sus ensayos en prosa se centra fundamentalmente en la relación entre la poesía y cuestiones extratextuales como la política, y, sólo en ocasiones se centra en la discusión de cuestiones poético-formales. Pero, sensibilizada en relación con la vertiente hablada de su materia prima, la autora hace algunas puntualizaciones en

---

<sup>92</sup> *Harvard Advocate* 103:1 (Spring 1969):11.

las que explica cómo algunos aspectos del lenguaje quedan destacados en el texto poético gracias a la fuerza de dicha vertiente:

“What poetry can give, has to be given through language and voice, not through massive effects of lightning, sound, superimposed film images nor as a mere adjunct to spectacle.” (Rich,1993:86)

Es decir, el rasgo que Rich destaca en el texto poético es la dimensión oral del mismo<sup>93</sup>, a la que dedica varios comentarios expresivos de la sensibilidad autorial para con la dimensión sonora del lenguaje:

“I was easily entranced by pure sound and still am, no matter what it is saying; and any poet who mixes the poetry of the actual world with the poetry of sound interests and excites me more than I am able to say.” (Rich,1993:243)

En este contexto, no nos sorprende que los factores prosódicos que encuentran su lugar en los comentarios poéticos de Adrienne Rich sean especialmente cuidados en su praxis poética. La forma poética dota de una capacidad de control al poeta que para Rich no pasa desapercibida. La posibilidad de codificar poéticamente la experiencia ofrece unas ventajas que la autora considera ausentes en otros géneros literarios:

“I think that the fact that it was poetry rather than, say, fiction or some other kind of prose was important because I learned while very young that you could be fairly encoded in poems, and get away with it. Then I began to want to do away with the encoding, or to break the given codes and maybe find another code. But it was a place of a certain degree of control, in which to explore things, in which to start testing the waters.” (Rich,1991: “Interview with D.Montenegro, en Gelpi,(eds)1993:272)

La extensa carrera poética de Rich permite que inicie su trayectoria literaria dentro de la corriente Formalista de la década de los cincuenta, posteriormente, entra en crisis a finales de los sesenta e inicia una etapa que se desmarca del Formalismo de sus

---

<sup>93</sup> Rich además es consciente del fundamento oral de la poesía así como de la función mnemotécnica que originariamente tenía la poesía y cómo el elemento fónico ha permanecido como esencial en el texto poético:

“...as a poet, I would be unfaithful to my own trade if I did not recognize the debt that poetry owes to the historical impulse of oral tradition. Many of the enduring devices of the earliest written poetry were mnemonic in origin –repetitions of sound and phrase built into the structure of a narrative to assist memory, the first purpose of the poem being to keep alive the memory of a people.” ( “Resisting Amnesia”: History and Personal Life” (1983) en Rich,BBP,1986: 137-8)

primeros poemas. Por otro lado, en la aludida entrevista con David Montenegro, Rich aboga por el mantenimiento de la forma poética sin renunciar a la experimentación<sup>94</sup>:

“Of course, there’s been a lot of argument about that, back and forth, in American poetry for the last many decades since the beginning of the twentieth century, and I was, to a certain extent, involved in that kind of debate in the fifties when there was considered to be a tremendous divergence between the so-called “Beats” and the “academics”. I never really felt I was part of either group,...” (Rich,1991: “Interview with D. Montenegro, Gelpi(eds),1993:269)

De hecho, la experimentación es algo que debe responder a algo mas profundo que el mero deseo de innovar por parte del poeta:

“The most self-consciously innovative, linguistically nonlinear poetry, whatever its theory, can end up as stultifying an as disintegrative as the products of commercial mass media.”(Rich,1996:3)<sup>95</sup>

La experimentación es algo necesario para mantener el lenguaje flexible (Rich,1996:4) y la necesidad que toda la comunidad sienta respecto al lenguaje es algo que la autora no se cansa de argumentar:

“We need poetry as living language, the core of every language, something that is still spoken, aloud or in the mind, muttered in secret, subversive, reaching around corners, crumpled into a pocket, performed to a community, read aloud to the dying, recited by heart, scratched or sprayed on a wall. That kind of language.” (Rich,1996:4)

Con todo, un elemento prosódico que permanece invariable en la poesía de Adrienne Rich incluso en los momentos de mayor ruptura formal o de apuesta por la experimentación es el pentámetro yámbico, considerado por Rich como por otros poetas (W.C. Williams, Ch.Olson) la base fundamental de la poesía escrita en inglés americano (American English) dada su relación natural con el ritmo de la lengua hablada. Asimismo, Rich destaca la flexibilidad de dicho elemento prosódico puesta de manifiesto en el quehacer poético de autores como Gerald Manley Hopkins al que Rich menciona expresamente:

---

<sup>94</sup> De hecho, en su ensayo “Blood, Bread, and Poetry” Rich define el arte como “a long conversation with the elders and with the future” (Rich,1986)

<sup>95</sup> Rich,1996: “Defy the Space that Separates”, Introduction to *The Best American Poetry 1996*,New York: Scribner:1-4.

“I did not want to “smash the iamb”. It seemed to me that iambic pentameter was still a useful line, a line that would also be very elastic, as poets like Wyatt and Hopkins had long before shown. And it has a kind of organic relation to the way Anglo-American is accented. Anglo-American speech-patterns. And so I never wanted to get rid of it.” (Rich,1991: “Interview with D. Montenegro, Gelpi,(eds)1993:269-270)

Por otro lado, en respuesta a otra cuestión de Montenegro, Rich afirma algo que muchos críticos han pasado por alto: la ausencia de correspondencia cronológica entre su concienciación feminista, que tiene lugar en la década de los setenta, y la evolución de su poesía hacia formas abiertas que empieza a ser observable desde finales de los cincuenta. Tiene lógica aunar un cambio temático novedoso con una tendencia hacia una mayor experimentación formal, pero no podemos olvidar la contundente afirmación de Rich:

“I had started to write in open forms in the fifties, and I felt I would never go back to writing the kind of formal poems that were in *The Diamond Cutters*, or in *A Change of World*. Experience itself had become too much for that.” (Rich,1991: “Interview with D. Montenegro, Gelpi (eds)1993:269-270)

Por último, nos queda constatar el valor que nuestra autora da a la pertenencia de una tradición reconocida. En cuestiones prosódicas esta idea es fundamental ya que un metro o una estrofa adquiere su auténtica significación cuando su uso se contextualiza en la tradición anterior. En este sentido Rich percibe los beneficios que aporta su inclusión en la tradición, sumándose así a multitud de autores han sido conscientes de la gran importancia que tiene la tradición anterior<sup>96</sup> en sus producciones. Adrienne Rich plasma las ventajas que tiene para un novel pertenecer a una tradición reconocida:

“To have as birthright a poetic tradition that everyone around you recognizes and respects is one kind of privilege. At very least, it lets you know what you hold in your hands, as person and artist. Like a strong parent who both teaches and browbeats can be learned from, storm away from, forgiven, but whose influence can never be denied.” (Rich: “History Stops for No One”,Gelpi,(eds)1993:129)

---

<sup>96</sup> "Take thankfully and heartily all they can give. Exhaust them wrestle with them, let then not go until their blessing be won, and after a short season the dismay will be overpast, the excess of influence withdrawn, and they will be no longer and alarming meteor, but one more bright star shining serenely in your heaven and blending its light with all your day." Emerson,R.W.:"Intellect",en Cabot,S.E. (ed) 1886: *Emerson's Complete Works*, Boston: Mass. Houghton Mifflin, II:320.

Nuestro trabajo, como ya hemos apuntado en la Introducción, por su naturaleza descriptiva aspira, en parte, a constatar las afirmaciones de Rich sobre cuestiones prosódicas y a la vez contrapesar la que entendemos apresurada asociación de la evolución temática y su experimentación poético-formal subsiguiente. Nuestro siguiente paso será la delimitación del material primario que se constituirá en la base para iniciar nuestro estudio.





## **V.-DELIMITACIÓN DEL MATERIAL PRIMARIO**

## V.-DELIMITACIÓN DEL MATERIAL PRIMARIO

El material primario que hemos seleccionado para delimitar el corpus poético que describiremos prosódicamente en este trabajo, abarca cincuenta años de praxis poética, desde el año 1951 hasta 1999. En este primer contacto con el material poético producido por Adrienne Rich, no vamos todavía a distinguir las etapas en las que distribuiremos dicha producción de cara a la descripción prosódica, sino a catalogar cronológicamente los volúmenes de poesía que constituyen el aludido material primario.

### V.1.-Producción poética

El primer volumen de poesía de Rich es *A Change of World*(1951) publicado en el año 1951<sup>97</sup>. A partir de este momento los libros de poemas de Rich aparecen con regularidad. *The Diamond Cutters:1951-1955* (1955)<sup>98</sup>, *Snapshots of a Daughter-in-Law: 1954-1962* (1963)<sup>99</sup>, *Necessities of Life: Poems 1962-1965* (1966), *Leaflets: Poems 1965-1968* (1969) y por último, cerrando la conflictiva década de los sesenta, *The Will to Change: Poems 1968-1970* (1971)<sup>100</sup>.

<sup>97</sup> Yale University Press (New Haven); este volumen ha sido recopilado íntegramente en su volumen *Collected Early Poems: 1950-1970* (1993). Incluimos en las notas siguientes las editoriales que se han encargado de la publicación y difusión de la obra de Rich así como sus reediciones. Esta información complementa de algún modo en el capítulo II del presente trabajo titulado “Contextualización crítica de la obra poética de Adrienne Rich”.

<sup>98</sup> Publicado por Harper & Brothers (New York) y recopilado íntegramente en su volumen *Collected Early Poems: 1950-1970* (1993).

<sup>99</sup> Publicado por Harper & Row (New York) en 1963 y reeditado por W.W.Norton (New York) en 1967 y Chatto & Windus (London) en 1970. Recopilado íntegramente en su volumen *Collected Early Poems: 1950-1970* (1993).

<sup>100</sup> Publicado por W.W.Norton (New York) y recopilado íntegramente en su volumen *Collected Early Poems: 1950-1970* (1993).

Publicado por W.W.Norton (New York) y reeditado por Chatto & Windus (London) en 1972. Recopilado íntegramente en su volumen *Collected Early Poems: 1950-1970* (1993).

Publicado por W.W.Norton (New York) y reeditado por Chatto & Windus (London) en 1973. recopilado íntegramente en su volumen *Collected Early Poems: 1950-1970* (1993).

En la década de los setenta el material poético continúa fluyendo: *Diving into the Wreck: Poems 1971-1972* (1973), *The Dream of a Common Language: Poems 1974-1977* (1978). Los ochenta nos aportan: *A Wild Patience Has Taken Me This Far: Poems 1978-1981* (1981), *Your Native Land, Your Life: Poems*(1986), *Time's Power: Poems 1985-1988*(1989).

En la década de los noventa la producción poética se mantiene aunque de forma más espaciada: *An Atlas of a Difficult World: Poems 1988-1991* (1991), *Dark Fields of the Republic: Poems 1992-1995* (1995) y su último volumen de la década titulado *Midnight Salvage: Poems 1996-1999* (1999)<sup>101</sup>. Rich culmina el siglo e inicia el nuevo milenio con su recientísimo volumen : *Arts of the Possible: Poems 1999-2000*, que ha aparecido publicado el pasado 30 de Abril, motivo por el cual no lo hemos incluido en nuestro material primario. A pesar de lo extenso de su carrera, Rich continúa su labor y seguramente nos sorprenda en breve con un nuevo volumen de poemas. Los más de 400 poemas incluidos en estos catorce libros constituyen nuestro material primario que describiremos prosódicamente, como veremos. Dejaremos fuera de nuestro análisis otros materiales que pasamos a enumerar:

- 1.- *Selected Poems* (1967)<sup>102</sup> por considerar que no incluye un material nuevo.
- 2.- *Twenty-One Love Poems* (1976)<sup>103</sup> ya que la secuencia aparece incluida en el volumen publicado en 1978, *The Dream of a Common Language*.
- 3.- *Sources* (1983)<sup>104</sup>, secuencia ya incluida en *Your Native Land, your Life* (1986).

También omitiremos de la descripción prosódica las compilaciones siguientes:

-*Poems: Selected and New 1950-74*<sup>105</sup>

-*The Fact of a Doorframe: Poems Selected and New 1950-1984*<sup>106</sup>

---

<sup>101</sup> Todos los volúmenes mencionados en estos dos párrafos han sido publicado por W.W.Norton (New York)

<sup>102</sup> Chatto & Windus (London)

<sup>103</sup> Effie's Press (Emeryville,CA)

<sup>104</sup>Heyeck Press (Woodside,CA)

<sup>105</sup>W.W.Norton (New York)

<sup>106</sup>W.W.Norton (New York)

ya que el número de poemas nuevos incluidos en estos volúmenes no es lo suficientemente importante como para considerarlo. En el caso de *Collected Early Poems: 1950-1970*, que es una de las ediciones que hemos utilizado en el desarrollo de este trabajo, hemos dejado fuera los poemas que no han aparecido en los libros tempranos de Rich y que aparecen como nuevo material recopilado en dicha edición. Tampoco hemos incluido en nuestro análisis los poemas publicados por Rich en diversas revistas ya que en su gran mayoría aparecen incluidos en las ediciones arriba mencionadas. Esta exclusión se debe a motivos de coherencia ya que a pesar de que en ocasiones nos topamos con nuevo material, éste no aporta elementos significativos como para justificar su inclusión en un corpus de 369 poemas sólo en sus primeras tres décadas. Para alcanzar nuestro objetivo: describir el comportamiento prosódico de Adrienne Rich, consideramos material suficiente los poemas editados en volúmenes de material original y excluyen poemas recopilados en volúmenes anteriores.

## V.2.-Producción en Prosa

En cuanto a la prosa de Adrienne Rich, hemos utilizado algunos volúmenes que tratan aspectos relevantes en relación con el objeto de nuestro estudio en la presente tesis doctoral. Así, teniendo en cuenta la consideración en su material en prosa de aspectos prosódicos, hemos escogido los siguientes volúmenes:

*Blood, Bread, and Poetry: Selected Prose 1979-1985* (1986)<sup>107</sup>

*On Lies, Secrets, and Silence* (1979)

*What is Found There: Notebooks on Poetry and Politics* (1993)<sup>108</sup>

Estas tres recopilaciones de ensayos son las que acumulan un mayor número de comentarios de la autora relativos a las cuestiones que más nos interesan en el presente estudio. Respecto a las aportaciones richeanas menores en prosa, comentarios sobre obras o autores varios, introducciones y prólogos, los contenidos relativos a la cuestión prosódica son tan irrelevantes que no hemos considerado oportuno incluirlos como parte del material primario. Por último, queremos hacer mención del importante material

<sup>107</sup> W.W.Norton (New York) y Virago Press (London) en 1987.

<sup>108</sup> Ambos volúmenes publicados por W.W.Norton (New York) y reeditados por Virago.

periodístico que hemos incluido en el apartado dedicado a la bibliografía, que incluye varias entrevistas publicadas en revistas, antologías dedicadas a la obra de Rich, etc. Las dos antologías críticas más representativas son la editada por el matrimonio Gelpi en 1975 y reeditada en 1993 incluyendo la producción en prosa de Rich así como la antología que recoge la crítica más representativa de Rich y editada por Jane Roberta Cooper en 1984<sup>109</sup>. En general este material ofrece pocos elementos de interés para nuestros objetivos. Sin embargo, debemos destacar por la importante aportación que supone, en cuanto a la cuestión prosódica, la entrevista que David Montenegro hace a Adrienne Rich en 1991 publicada en la antología richeana editada por Albert Gelpi y Barbara Charlesworth Gelpi<sup>110</sup>. Concluimos este apartado con la satisfacción de haber recopilado un corpus poético que entendemos suficientemente amplio como para que los resultados de este estudio prosódico-descriptivo resulten concluyentes y fructíferos. Pasamos ahora a abordar el meollo de nuestro estudio, comenzando por efectuar un rastreo y posterior sistematización de metodología prosódica con vistas a la ulterior descripción del material primario mencionado.

---

<sup>109</sup> Cooper, 1984: *Reading Adrienne Rich: Reviews and Re-Visions 1951-1981*, Ann Arbor: The University of Michigan Press.

<sup>110</sup> Gelpi & Charlesworth Gelpi 1975: *Adrienne Rich's Poetry: A Norton Critical Edition*, New York: W.W.Norton, reeditada y ampliada en 1993, *Adrienne Rich's Poetry and Prose*, New York: W.W. Norton.



## **VI.- METODOLOGÍA PROSÓDICA**

## VI.-METODOLOGÍA PROSÓDICA

### VI.1.- Delimitación de un método

#### VI.1.i.- Fundamentos prosódico-metodológicos

Consideramos necesario empezar esta introducción expresando nuestra postura en relación con la cuestión terminológica. A lo largo de los siguientes capítulos hablaremos de versificación, prosodia, rima, metro, ritmo, verso y previamente debemos asignar a cada término su justa definición. Además no debemos olvidar que en materia de estudios prosódicos no existe una terminología establecida y aceptada por la crítica en general. Wellek y Warren en su pedagógico texto *Theory of Literature* (1949)<sup>111</sup> plantean la cuestión de forma explícita:

“The very foundations and main criteria of metrics are still uncertain; and there is an astonishing amount of loose thinking and confused or shifting terminology even in standard treatises” (Wellek & Warren 1949:167)

A menudo se identifica el texto poético con forma métrica<sup>112</sup> distinguiendo así el género poético de la prosa. Sin embargo el texto poético moderno presenta formas prosódicas en las que el esquema métrico no resulta tan evidente como en la poesía tradicional, por lo que creemos necesario expresar nuestro concepto de los términos que vamos a utilizar.

El problema terminológico, afecta incluso a elementos prosódicos en ocasiones denominados de modo que modernamente se considera peyorativo. Nos referimos, por

---

<sup>111</sup> Wellek,R., Warren,A.1956: *Theory of Literature*, Middlessex(UK): Penguin.

<sup>112</sup> Sirvan como ejemplo dos citas que aunque se distancian en el tiempo, demuestran a su vez la continuidad de esta apreciación desde finales del siglo XIX a inicios del XX:

“The science of verse is the most difficult part of poetics, and yet it is the most important, for metrical form is “the sole conition absolutely demanded by poetry.” (Gummere,1895:133)

“...the word verse originally meant and still means a single metric line divided into feet. As commonly used, it has come to mean metric composition as distinguished from prose.”(Johnson, 1931:4)

ejemplo al caso del verso con sílaba átona final tradicionalmente denominado “feminine ending”. Esta terminación “femenina” (que puede ser rimada, y se constituye entonces en “rima femenina”) tiene una denominación que no responde a un aspecto formal sino que sitúa el énfasis en una distinción genérica (“gendered”) de suyo inexistente. En 1996 Robert Wallace propone la sustitución del término por el de final de verso con “sílaba extra”:

“We need a fresh term for this, and I suggest that instead of the term feminine ending, we should say simply extra-syllable ending, which may be abbreviated as e-s ending. Equally, we may speak of extra-syllable or e-s rhymes.” (Wallace, “Meter in English”, en Baker (ed), 1996:5)

Sin embargo, otros autores, como por ejemplo Rachel Hadas entienden la propuesta terminológica de Wallace como un rechazo a la utilización de términos alusivos a la condición femenina<sup>113</sup>. Sin embargo, la *New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*<sup>114</sup> precisa sobre este tema que los términos masculino y femenino para sílabas finales acentuadas y no acentuadas respectivamente, derivan su origen del género gramatical, que tiene sentido en lenguas flexivas con dicha discriminación, y que nada tiene que ver con la discriminación sexual ni conlleva implicaciones negativas. Por lo tanto, emplearemos en nuestro estudio la denominación tradicional de terminación femenina, aclarando entre paréntesis que la sílaba final de verso es átona.

Tradicionalmente los estudios prosódicos tienen como objetivo principal buscar qué estructuras lingüísticas producen una respuesta rítmica:

“to model and motivate this coherent diversity, to detail in some efficient way the structure, sources and effects of these multidimensional experiences. The theory should be able to tell us what language structures characteristically

<sup>113</sup> “Wallace seems to dislike prosodic terminology which refers, or can be remotely understood to refer, to the human body-feminine, decapitated. But such terms come very naturally, and why not use them if they prove helpful?” (Hadas, “Come & Trip it” A Response to Robert Wallace” en Baker,(ed) 1996:98)

Otro ejemplo de una interpretación desde el punto de vista feminista nos la ofrece Nims: “Presumably the notion that a feminine ending is a weak one is a patriarchal notion which relies on the representation of one gender as more powerful than the other. Therefore the term “feminine ending” must be changed to eliminate a sexist bias in prosodical terminology.” (Nims, “Our Many Meters. Strength in Diversity” en Baker,(ed)1996:198-9)

<sup>114</sup> Preminger,A. & Brogan, T.V.F. (eds)1993: *New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, New Jersey: Princeton U.P.: 737.

produce a rhythmic response, how individual responses are combined into more complex organizations, and how these more complex structures in turn affect the perceiving subject (perceptually, emotively and conceptually).” (Cureton, 1992:6)<sup>115</sup>

Sin embargo el estudio prosódico ha estado sembrado de problemas de los que se han hecho eco multitud de autores. Rothman enumera estos problemas de la prosodia del siguiente modo: En primer lugar observa una simplificación del concepto métrico básico además de una confusión en cuestiones de “metro” y “ritmo” para terminar observando una falta de relación de la prosodia con los modelos lingüísticos y concluye:

“The highly speculative nature of prosody explains why, as many before me have pointed out, poets and scholars have utterly disagreed, for centuries over terms, issues, and even questions, in “the science of verse”. (Rothman, “Meter and the Fortunes of the Numerical Imagination”, en Baker(ed)1996: 197)

Pasamos pues a exponer nuestra definición de los conceptos más habituales en nuestro estudio prosódico-descriptivo del quehacer poético-formal de Adrienne Rich.

---

<sup>115</sup> Cureton,R.D.1992: *Rhythmic Phrasing in English Verse*, London: Longman

## a) Prosodia

La descripción prosódica<sup>116</sup> incluye el estudio de los fenómenos de “ritmo” y “metro”. Por un lado el ritmo es la sensación de regularidad obtenida a partir de la lengua inglesa hablada que tiende a la regularidad (isocronía), mientras el metro se constituye como la normatividad de esa sensación que establece la repetición regular y convencional de sonidos en el verso. La prosodia por tanto estudia el arte de la versificación:

“*Versification* is the art of writing in verse; *metrics* or, more traditionally, *prosody*, is the study of that art.”(Attridge,1995:8)

La organización prosódica puede ser métrica o rítmica. El ritmo en poesía se constituye mediante la distribución regular de acentos. Por otro lado, la prosodia depende de una serie de convenciones. La diferencia entre la lengua hablada y la poética reside en que en poesía la prosodia nos hace especialmente conscientes del metro y del ritmo.

Los elementos lingüísticos sonoros que el poeta organiza en la prosodia se seleccionan a partir de los elementos convencionales propios de la lengua hablada. La convencionalidad de la prosodia se demuestra en que solamente funciona cuando el lector y el poeta reconocen la norma sistemática en la que se basa. Además, la prosodia significa bastante más que la mecánica de la versificación. Prosodia significa el ritmo del discurso personal del poeta.

Donald Wesling define prosodia del siguiente modo:

“Prosody, as a term subsuming meter, signifies technique in the poem in the broadest sense, from punctuation to the character of syntax and tone in the whole poetic utterance.” (Wesling, 1996:6)

---

<sup>116</sup> “The prosody of a poem is the poet’s method of controlling the reader’s temporal experience of the poem especially his attention to that experience” (Hartman, 1980:13)

Wesling por tanto, identifica prosodia y metro, considerando la prosodia una disciplina más amplia ya que en ella podemos incluir también las dimensiones fonológica y sintáctica. A lo largo de este trabajo, emplearemos el término prosodia en el mismo sentido apuntado por Wesling.

Wellek y Warren (Wellek & Warren, 1956:166-68) distinguen tres tipos básicos de prosodia:

1. **gráfica** en la que se utilizan signos para señalar los acentos de las sílabas portadoras de los mismos,
2. **musical**, basada en la identificación del metro en poesía con el ritmo en la música.
3. **acústica** que se sustenta en la medición de la lectura oral mediante instrumentos como el oscilógrafo. Las aplicaciones de estos avances a la métrica literaria corren a cargo de Sievers en Alemania, Verrier en Francia y Scripture en Estados Unidos.

Respecto a la relación entre los aspectos prosódicos y la semántica, uno de los mejores análisis de la relación entre la prosodia y la significación que se le ha ido asignando a lo largo de toda la historia de la crítica literaria aparece en la obra de Annie Finch<sup>117</sup>. Dicha autora recoge tres teorías fundamentales que describen la relación entre prosodia y significado literario a las que denomina:

1. **.- teoría de la propiedad** haciendo referencia al término desarrollado en el siglo XVIII y que incide en la idea de que determinados metros son naturalmente más apropiados para unos temas o géneros determinados.
2. **.- La teoría icónica** que hace referencia a la idea de que el metro puede reforzar el significado de un poema añadiendo efectos fónicos expresivos o enfatizando palabras concretas.

---

<sup>117</sup> Finch, A. 1993: *The Ghost of Meter: Culture and Prosody in American Free Verse*, Ann Arbor: The University of Michigan Press:3.

3. .- **“frame theory” o teoría contextual** que incide en la idea de que el metro se constituye como un contrato significativo con el lector ya que evoca poemas de la traición anterior escritos en el mismo metro.

La teoría de la propiedad es la más antigua ya que la asociación de un metro determinado con un género o una temática persiste durante toda la Edad Media adquiriendo además una significación moral. Los prosodistas renacentistas continuaron enfatizando esta idea y el ejemplo más representativo de esta tendencia lo tenemos en la obra de Gascoigne *Certayne Notes of Instruction Concerning the Making of Verse of Rhyme in English*. (1575) que concluye con una lista de correspondencias prosódico-temáticas. La implicación moral de la prosodia se desarrolla sobre todo en el siglo XVIII en el que la idea de regularidad empieza a identificarse con el control de las pasiones.

La dimensión estética de la variación métrica, alejada de la dimensión icónica permanecerá hasta el siglo XX sobre todo gracias a las aportaciones del New Criticism en sus estudios textuales sobre poesía durante las décadas de los treinta y los cuarenta. Obviamente el análisis exhaustivo del texto poético necesitaba una instrumentalización de la variación métrica que pasará de ser un simple adorno a convertirse en un elemento que aporta un significado específico en el texto. Algunos New Critics<sup>118</sup> analizaron explícitamente los efectos icónicos de variaciones métricas y además consiguieron que la teoría icónica se convirtiera en un eje principal en la teoría sobre la que basaban su análisis textual: la interrelación entre la forma y el contenido.

Continuando con esa interpretación icónica de los pies métricos encontramos análisis tan representativos como los de Paul Fussell que realiza en la década de los sesenta una sinopsis de los tres principios de expresión gracias a la variación métrica afirmando que los espondeos refuerzan efectos de lentitud, pesadez, dificultad, los pírricos contribuyen a efectos de rapidez, ligereza, facilidad y una inversión inesperada implica un movimiento súbito o una nueva dirección en el argumento o pensamiento expuesto, un nuevo tono en la voz poética o un cambio de intensidad<sup>119</sup>.

<sup>118</sup> Ver por ejemplo los análisis de elementos métricos que proponen Brooks y Warren en su obra: *Understanding Poetry*, (1976) New York: Holt, Rinehart & Winston, (4th ed.)

<sup>119</sup> Ver Fussell, P. 1979: *Poetic Meter and Poetic Form*, N. York: Random House, 2<sup>nd</sup> ed: 42 y ss.

Una modificación de la teoría icónica aparece en la década de los ochenta. Anthony Easthorpe<sup>120</sup> discute las implicaciones del metro desde una perspectiva política y social tratando la tradición del pentámetro yámbico como un producto cultural asociando la uniformidad lograda en el poema con la ideología burguesa y la represión política. En este sentido Easthorpe lleva la teoría icónica hasta sus últimas consecuencias. El análisis de la iconicidad métrica puede parecer subjetivo e incluso arbitrario, ya que los efectos métricos se pueden derivar del conocimiento del lector. Además, si describimos los efectos producidos por un metro determinado parece que afirmamos que el metro tiene significado aparte de las palabras, cosa que no tendría demasiado sentido.

En cuanto a la tercera teoría, denominada “Frame Theory” por Finch y que nosotros hemos traducido libremente como *teoría contextual* se desarrolló fundamentalmente en la década de los sesenta por John Hollander en sus ensayos titulados: “The Metrical Emblem”(1959) –que posteriormente amplió y retituló “The Metrical Frame”- y “Romantic Verse Form and the Metrical Contract” (1965). La teoría contextual descubre la interrelación entre el lector y el autor. Dicha teoría enfatiza la importancia del conocimiento y las asociaciones previas que el lector aporta al metro empleado en un poema. El código métrico está relacionado con la teoría contextual. El metro se entiende como un artefacto cultural que recuerda asociaciones literarias previas y adscribe al poema a una tradición poética determinada.

---

<sup>120</sup> Easthorpe, A.1983: *Poetry as Discourse*

## **b)Verso:**

“Versus”, del latín “vertere deriva del término latino que originariamente significaba el giro que el arado debe realizar al finalizar un surco (Beare,1957:20)<sup>121</sup>. Ello indica su sentido de regresar, volver atrás, de girar sobre sí mismo, de repetir la misma figura métrico-rítmica. Por lo tanto, el verso es una figura fónica recurrente, de manera que sólo existe en concatenación con otras figuras de igual naturaleza.

El verso se distingue de la prosa por su sometimiento a una normativa adicional que puede ser la división en versos de una medida determinada, la utilización del metro, etc.:

“Verse: Language which is distinguished from prose by being governed by an additional principle or principles (e.g. division into lines, use of meter, occurrence of rhymes). Sometimes used as equivalent for line.” (Attridge,1996:225)

La recopilación terminológica: *The Princeton Handbook of Poetic Terms*<sup>122</sup>, editada por Preminger, opta por definir el verso en contraste con la prosa estableciendo para ello la prioridad de la estructura métrica en el primer caso o sintáctica en el segundo:

“When recurrent rhythm takes the lead and the sentence structure is subordinated to it, we have verse. When the sentence structure takes the lead and all patterns of repetition are subordinated to it, we have verse.”(Preminger (ed),1986:291)

El verso, puede pertenecer a la tradición silábico-acentual o por el contrario establecerse como verso libre pero siempre será la base esencial a partir de la cual surge la poesía.

---

<sup>121</sup> Beare, W. 1957: *Latin Verse and European Song: A Study in Accent and Rhythm*, London: Methuen.

<sup>122</sup> Preminger, A. (ed)1986: *The Princeton Handbook of Poetic Terms*, New Jersey: Princeton U.P.

### c) Rima:

En el verso que sigue la tradición silábico-acentual la rima suele aparecer al final de verso y decimos que dos palabras riman cuando su sonido vocálico acentuado coincide<sup>123</sup>. Las consonantes previas no son consideradas a efectos de rima.

“Rhyme is a familiar phenomenon, involving the repetition of the stressed vowel of a word and any sounds that follow it, combined with a difference in the consonant immediately preceding it”(Attridge,1995:10)

Geoffrey Leech<sup>124</sup> establece las distintas posibilidades de rima partiendo de la fórmula: [consonante-vocal-consonante]Este recurso retórico se basa en la relación de las palabras en las que aparecen sonidos semejantes. Sin embargo, podemos hablar de rima de modo más genérico entendiendo como tal la coincidencia de distintos elementos: palabras enteras, al final de las palabras, grupos de palabras. En nuestra descripción prosódica, hablaremos de rima cuando el elemento vocálico y consonántico final rimen. Si aparecieran otras posibilidades, las diferenciaríamos con la denominación de rima imperfecta siempre y cuando esta distinción sea relevante.

En algunos casos, la rima adquiere para algunos autores una significación casi cosmológica:

“-rhyme-whose etymology as well as functioning condenses and symbolizes all metrics-leads one no doubt to hear in language a very ancient cosmology. Rhyme is not only an echo form word to word, but in addition the echo of an echo that is its model. (Meschonic,1988:93)<sup>125</sup>

---

<sup>123</sup> “A metrical rhetorical device based on the sound identities of words” (Preminger (ed.)1986:233)

<sup>124</sup> 1.-Aliteración: *Consonante-Vocal-Consonante*  
2.-Asonancia: *Consonante-Vocal-Consonante*  
3.-Consonancia: *Consonante-Vocal-Consonante*  
4.-Rima inversa (“reverse rhyme”): *Consonante-Vocal-Consonante* (infrecuente y posiblemente subsumida en el caso de la aliteración)  
5.-“Pararhyme”: *Consonante-Vocal-Consonante*  
6.-Rima (rhyme proper): *Consonante-Vocal-Consonante*

Leech, G. N.1969: *A Linguistic Guide to English Poetry*, London: Longmans Green & Co.

<sup>125</sup> Meschonic, H.1988: “Rhyme and Life”, *Critical Enquiry*,15:90-107.

d) Metro:

El metro es un sistema de medida que a pesar de ser convencional se basa en la naturaleza de la lengua hablada:

“Meter is thus a system of measurement, conventional but natural to the language, which makes the rhythmic units of line more or less predictable to a reader or hearer of verse.” (Wallace, “Meter in English”, en Baker (ed)1996: 7)

Metro no es ritmo<sup>126</sup>, y su función principal es la sistematización del ritmo natural de la lengua acercándola a la isocronía, y además simplifica la entonación:

“Metre organizes the sound character of language. It regularizes the rhythm of prose, approximating it to isochronism, and thus simplifying the relation between syllabic lengths. It slows up the tempo, prolonging vowels, in order to exhibit their overtones or tone colour (timbre). It simplifies and regularizes intonation, the melody of speech. (Wellek & Warren,1956:175)

El metro es un elemento útil, pues gracias a su predictabilidad mantiene al lector/oyente atento a la más mínima variación en la regularidad expositiva. La regularidad hacia la que tiende de forma natural la lengua hablada, se regula gracias al principio organizador que es el metro:

“Meter is an organizing principle which turns the general tendency toward regularity in rhythm into a strictly-patterned regularity, that can be counted and named.” (Attridge,1995:7)

Tradicionalmente el metro se ha considerado una norma abstracta, no una descripción del sonido o del ritmo de un verso, sin embargo esta idea ha cambiado en las últimas aportaciones sobre estudios prosódicos:

“It must be stressed that meter is not abstract or theoretical, although sometimes it is talked about as if it were; it is not opposed to rhythm but is a way of organizing rhythm. But while the meter of the poem is something it shares with

---

<sup>126</sup> “[Metro]...el esquema abstracto que refleja un sistema de regularidades. El ritmo por el contrario, hace referencia a la sucesión concreta engendrada en la realidad del verso.” (Domínguez Caparrós, 1988:56)

other poems, rhythm involves many factors besides meter, and is unique to a particular poem.” (Attridge,1995:8)

En segundo lugar, las normas son convencionales y compartidas por el poeta y el lector por lo que cualquier descubrimiento de lo que está ocurriendo en un verso, fuera de la percepción de poetas y lectores, es irrelevante en una formulación de un sistema de reglas que se constituyen en un metro. Esta es la auténtica razón por la que el metro no puede depender de distinciones fuera del alcance de poetas y lectores.

Otros autores aportan una tercera razón, denominada “performative fallacy” (Hartman, en Baker (ed),1996:121).

Hartman afirma que la teoría de los diferentes niveles de acento invierte la relación entre el poema y su ejecución oral: no podemos deducir el metro de la lectura del verso, sino al revés, conocemos el metro antes de leer el poema, por lo que la estructura métrica existe antes de su expresión en un verso concreto, por este motivo concluye:

“Regarding the metrical system as a whole, I agree with Wallace that the intriguing qualities of Halle and Keyser’s system (inspired by generative linguistics) should not turn us away from the traditional system of scansion.” (Hartman, “ Some Responses to Robert Wallace”, en Baker (ed) 1996:121)

El metro es un sistema que opera entre otros sistemas tan importantes como la entonación o la sintaxis<sup>127</sup> relación que ha merecido poca atención hasta tiempos muy recientes. Carter, partiendo de una perspectiva funcionalista propone una interesante síntesis de las funciones más representativas del metro en la siguiente tabla (Carter & Simpson, (eds.) 1989: 250):

---

<sup>127</sup> “If we then add a consideration of the syntactical structure of the line, and its relation through enjambment to the lines that bracket it, we begin to have a fairly complete account of the line’s metrical character...this kind of synthesis would clarify a number of arguments within the narrower field of metrics.” (Hartman, “ Some Responses to Robert Wallace”, en Baker, 1996: 122)

Type	Description	Function it relates to
<b>(i) Mnemonic</b>	Makes text memorizable or memorable	Textual
<b>(ii) Deictic</b>	Draws attention to textual stratification	Interpersonal
<b>(iii) Cohesive</b>	Reinforces formal cohesion	Textual
<b>(iv) Mimetic</b>	Mimes aspects of the topic	Ideational
<b>(v) Intertextual</b>	Alludes to other metrical texts	Textual and interpersonal
<b>(vi) Compositional</b>	Orients poet to economy	Ideational, interpersonal and textual
<b>(vii) Ideological</b>	Extension of (v)	

Haynes define tres funciones: (textual, ideológica, interpersonal) que se relacionan con los rasgos definitorios del metro y en algunos casos se solapan. Por tanto en el ámbito textual encontramos una característica que puede aparecer en poemas métricos: la posibilidad de memorizarlos gracias a la regularidad del metro. Por otro lado, el metro proporciona cohesión textual y podemos establecer relaciones con otros textos métricos por lo que Haynes concluye que la intertextualidad es un rasgo definitorio del metro. Dentro de la función ideológica Haynes incluye los rasos miméticos que el texto puede tener respecto al tema que trata, así como la ideología expresada en el mismo respecto a la utilización de un metro determinado, la modificación del esquema métrico, etc<sup>128</sup>. Por último la función interpersonal incluye aquellos rasgos en los que el sujeto interviene: puede ser el sujeto creador o poeta en el

<sup>128</sup> “The ideological function of metre is also intertextual, and although treated separately here for convenience is really an extension of what has been said about intertextual allusion. Poets learn from each other, and develop their techniques through imitation and development of the methods of forebears. They also define what they are doing by departure from such methods.” (Haynes en Carter & Simpson,(eds)1989:248)

rasgo compositivo, o el sujeto receptor que percibe los rasgos deícticos del texto o lo relaciona con otros textos (intertextualidad).

Derek Attridge<sup>129</sup>, atribuye las siguientes características al poema en general, algunas de las cuales coinciden con los rasgos propios del metro especificados por Haynes:

heightened language  
Consistency and unity  
Forward movement and final closure  
Memorability  
Mimetic suggestiveness  
Emotional suggestiveness  
Literary associations  
(Attridge,1996:12-15)

El rasgo (a) definido por Attridge puede ser identificado en la propuesta de Haynes con los rasgos deícticos (el lenguaje llama la atención sobre su propia naturaleza). Las características (b) y (c) de Attridge se englobarían dentro de la cohesión necesaria en todo texto poético. La capacidad mnemotécnica (d) coincide en ambos autores con la misma terminología, así como los rasgos miméticos (e) que el texto poético puede ofrecer. La sugerencia emocional (f) propuesta por Attridge se incluiría dentro de los rasgos ideológicos comentados por Haynes mientras las asociaciones literarias que Attridge incluye como último rasgo del poema se refieren a los fenómenos de intertextualidad mencionados por Haynes.

---

<sup>129</sup> Attridge,D.1996: Poetic Rhythm: an introduction, Cambridge: CUP (2nd ed)

### **e) Ritmo:**

El ritmo del habla en inglés se produce mediante la distribución de sílabas portadoras de acento situadas entre sílabas átonas no acentuadas:

“In English speech rhythm is produce by the arrangement of syllables and stresses. If stresses are separated by a consistent number of unstressed syllables, the stress rhythm and the syllabic rhythm co-operate to produce a strongly regular rhythm. When there is more variety, the stress rhythm tends to dominate, as English is a stress-time language. (Attridge,1995:42)

Conrad Aiken define el “verso libre” como “verse without rhythm”<sup>130</sup>. Obviamente a lo que se refería Aiken es al metro, no al ritmo. De hecho “free”(libre) sería un sinónimo apropiado de “no métrico” por lo que podemos concluir que la prosodia que analice el verso libre debe atender a la organización rítmica utilizando otros recursos que no sean meramente cuantitativos. De hecho, la identificación entre ritmo y metro es lo que ha provocado la identificación del verso libre con la prosa.

Varios autores han intentado su definición y lo que podemos tener claro es la interacción de varios elementos para explicar su auténtica naturaleza. En palabras de Veronica Forrest Thompson:

“Rhythm is very much an unknown quantity in poetics, but I think it is the result of a combination between syntax, metre, formal pattern, and conventional expectation.” (Forrest-Thompson,1978:3)

Por último, debemos aclarar que el ritmo es un rasgo esencial del poema, perteneciente a la tradición silábico-acental o en verso libre:

“A poem’s use of rhythm is one important way in which its language is heightened...In free verse, this arises from the lines that divide up the continuous movement of the language, and their relation to syntactic and semantic structures. In metrical verse, the meter itself acts as a continuous principle of organization.” (Attridge,1995:12)

---

<sup>130</sup> (Aiken,1918: “The Function of Rhythm”, *Dial* No.65 (Nov.16,1918):417-8)

## VI.1.ii.-Los estudios prosódicos en el siglo XX

*The Sound must seem an Eccho to the Sense  
Soft is the Strain when Zephyr gently blows,  
“An Essay on Criticism”, A.Pope*

El estudio de la versificación (prosodia) puede considerarse como la faceta más antigua y perdurable dentro de la crítica literaria inglesa. Se observa un interés por el tema desde el siglo XVI<sup>131</sup> y ya desde sus orígenes percibimos el afán por determinar cómo los esquemas acentuales del lenguaje hablado se pueden organizar en el fenómeno poético conocido como metro.

En este apartado no aspiramos a efectuar una evolución histórica exhaustiva, por el contrario, nuestro objetivo es contextualizar nuestra descripción de los rasgos prosódicos de la producción poética de Adrienne Rich, haciendo referencia a otras aproximaciones prosódicas al texto poético que se han desarrollado en el siglo XX. Un breve recorrido histórico desde los orígenes de los estudios prosódicos nos ayudará a fundamentar mejor nuestro estudio prosódico de la obra de Rich.

Lo que pretendemos con nuestra dedicación exclusiva a la producción del siglo XX es, por un lado escoger entre el amplio abanico de análisis prosódicos, el más apropiado para describir el corpus poético de Adrienne Rich. Por otro lado, la poética entendida como el estudio de la “literariedad” de la obra aplicada por el Formalismo ruso surge en el siglo XX.

Brogan se hace eco del apogeo que durante el siglo XX han tenido los estudios prosódicos, pero sin embargo comenta:

---

<sup>131</sup> Recordamos aquí uno de los estudios más representativos escrito en 1575 por George Gascoigne y titulado: *Certayne Notes of Instruction Concerning the Making of Verse of Rhyme in English, Written at the request of Master Edouardi Donati*, London 1575, repr. Smith G. (ed.)1904: *Elizabethan Critical Essays*, Vol.1:44-57.

“a very palpable ignorance of the historical tradition and resources”  
(Brogan,1981:xiii)<sup>132</sup>

Donald Wesling aporta un ejemplo práctico de esa falta de perspectiva histórica, cuando pasa revista a los artículos que sobre métrica aparecen publicados en la revista *PMLA* y concluye que el rasgo común a todos ellos es su falta de relación entre sí. Muchos estudiosos han observado la falta de una teoría prosódica clara y válida lo cual dificulta enormemente el desarrollo y estudio de esta disciplina:

“The radical lack of a strong theory of meter, which is the greatest part of prosody and which I take as standing from prosody ..., has made prosodic scholarship arcane, unfashionable, indeed impossible in the sense of offering a place from which theory as such might be ruthlessly criticized.” (Wesling,1996: 3)

Quizá el problema reside en el progresivo aislamiento en épocas pasadas, de la métrica respecto a otros aspectos del texto poético pasando ésta a ocupar un puesto secundario cuando se trata de indagar en la interpretación del texto poético. Por otro lado, la gran cantidad de estudios prosódicos y la enorme variedad de sus propuestas dificulta cualquier aproximación al tema:

“The major difficulty has been to find some way to unify the diverse analytical tools and the phenomena they describe.” (Cureton,1992:6)<sup>133</sup>

La métrica constituye una parte de los estudios de Poética. Y, como sabemos, la poética ha tenido una evolución histórica variable. A pesar de sus orígenes clásicos, no resurge con auténtica entidad hasta el siglo XX.

El verso supone una voluntad estética en su misma constitución y esa voluntad, manifestada en su segmentación peculiar y su disposición textual especial, es un

---

<sup>132</sup> Brogan,T.V.F 1981: *English Versification, 1570-1980: A Reference Guide with a Global Appendix*, Baltimore: Johns Hopkins University Press

<sup>133</sup> El mismo autor ilustra de nuevo el problema de forma concisa en su artículo titulado “Aspects of Verse Study: Linguistic Prosody, Versification, Rhythm, Verse Experience”: “For some time now verse study has experienced a peculiar stagnation and fragmentation. While individual studies of verse have been plentiful and their results substantial, modern prosodists have consistently failed to advance our general understanding of verse experience. As a result, modern verse study has remained a severely cloistered domain –understood by few and effectively utilized by none at all.” (Cureton, *Style*, Volume 27, No.4,(Winter 1993):521)

elemento que deforma, desautomatiza el discurrir de la lengua común. De todos es conocida la confusión de los prosodistas primitivos como Gascoigne, Harvey o Puttenham que interpretaron la prosodia inglesa en términos clásicos<sup>134</sup> confundiendo el acento que oían con la cantidad que se explicaba en los tratados de métrica clásica. Con lo cual los pies métricos se basaron en cantidad definida a partir de la longitud de la sílaba:

“until the early eighteenth century, we find a movement to interpret English metre in Classical terms –the quantitative approach to rhythm. This rather mechanical view of metre in English saw metrical feet as being base on quantity alone,i.e. sequences of long an short syllables, the notion of quantity being precisely defined in terms of syllable length...Metre thus tended to degenerate into syllable arithmetic, literally a “theory of numbers” (Crystal,1969:26)<sup>135</sup>

El siglo XVIII se constituye como el momento álgido para los estudios de prosodia ya que surgen los primeros intentos de sistematizar la disciplina. Cabe resaltar que el principio general de alternancia de sílabas tónicas y átonas se convierte en un principio básico que permanece a lo largo del siglo XIX y que aún se observa en obras de principios de siglo.

En 1900<sup>136</sup>, Otto Jespersen aplicó por primera vez cuatro niveles de acento al verso inglés en lugar de los dos convencionales. Serían respectivamente: 4 o fuerte, 3 medio fuerte, 2 medio débil, 1 débil. El propósito de Jespersen al introducir estos cuatro niveles de acento fue sustituir la medición en pies métricos por un nuevo sistema que reflejara la alternancia de un movimiento ascendente y descendente en lugares fijos.

---

<sup>134</sup> “Greek and Latin meters were based on vowel duration (long/short) rather than on accent (stress/unstress), and the adaptation of classical terms to cover English practice thus introduced the possibility of confusion in terminology. Entities may seem to exist in English (e.g. the cretic foot /v/), when they do not in actuality or, to put it differently, when they might be rationalized in a different or simpler way.” (Wallace, “Meter in English” ,en Baker, 1996: 4)

<sup>135</sup> Crystal realiza un magnífico resumen de la evolución histórica de la métrica en el capítulo titulado “Past Work on Prosodic Features” al que pertenece la cita recogida.

<sup>136</sup> Jespersen,“Notes on metre”,en Gross, (ed.) 1966: *The Structure of Verse: Modern Essays on Prosody*, 2<sup>nd</sup> ed., N.York: The Ecco Press

Siguiendo la idea de Jespersen<sup>137</sup> un pentámetro yámbico se representaría del siguiente modo:

a/b\ a/b\ a/b\ a/b\ a/b

Ya en el siglo XX son destacables las aportaciones de Lascelles Abercrombie (1923), Paul F. Baum (1922). Y por supuesto, la ambiciosa historia de la prosodia inglesa de George Saintsbury<sup>138</sup>. En este punto resulta interesante detenernos en el curioso análisis de la situación que hace Donald Wesling cuando considera la obra de Saintsbury como paradigma de la prosodia tradicional:

“his [Saintsbury’s] *History of English Prosody* reflects the same prosodic moment of a subparadigm shift, a moment of both culmination and crisis...Saintsbury ...conveys to the reader a sense of English meter’s progress to culmination in the late nineteenth century, especially in the capacious achievement of Tennyson; yet, this assurance is undermined by awareness of the great nineteenth century multiplication of metres, of the anomalous existence of alliterative and quantitative revivals, and of hard-to-explain phenomena like sprung rhythm and free verse.” (Wesling, 1996:14)

Las novedades que caracterizarán la producción poética del siglo XX tales como el verso libre aparece en la obra de Saintsbury de forma residual. Un signo ineludible de ese rechazo a la novedad prosódica del verso libre es el comentario de Saintsbury respecto a la forma de escribir de Whitman:

“A lump-pudding-stone or conglomerate of metrical fragments.”

Siguiendo el camino iniciado por Saintsbury muchos autores continuaron su labor. Entre ellos podemos destacar a T.S. Osmond (1921), Lascelles Abercrombie (1923) o Pallister Barkas (1934). Sin embargo tendremos que esperar hasta la generación de los New Critics para encontrarnos con el deseo de ajustar la ciencia prosódica a la producción poética del Modernismo. Por este motivo, podemos afirmar

<sup>137</sup> “Jespersen’s system seems fussy and unnecessary. The making of codes and systems for scansion is difficult enough without adding to it an untried and untested type of measurement.” Bolan: “Meter in English: A Response” en Baker, 1996:54.

<sup>138</sup> Saintsbury, G. 1910: *A History of English Prosody from the Twelfth Century to the Present Day*, rpt. New York: Russell & Russell (1961)

que el siglo XX en estudios prosódicos no se inicia cronológicamente sino que hasta la década de los veinte no se empiezan a observar este tipo de novedades.

Las teorías de los New Critics sobre estructura poética se pueden sintetizar con la denominación de la poética de la “tensión” (“tensional theory of poetry”)<sup>139</sup>. La tensión que, para Ransom, surge de la interrelación que existe entre la estructura del significado general del poema y su textura ornamental<sup>140</sup>. Ransom divide el poema en: (1) una estructura propiamente dicha y (2) una textura afectiva. En la primera está incluido el análisis métrico. W.K.Wimsatt y M.Beardsley continúan su estudio en este sentido afirmando que la prosodia representa aspectos de la lengua que se pueden abstraer con lo cual para medir un poema necesitamos lo que denominan “an exercise in abstraction”<sup>141</sup>. Esta postura separando el metro del poema en sí ayuda al análisis del mismo pero perjudica la unidad inseparable del texto literario y de su técnica para conseguir determinados efectos artísticos:

“You can write a grammar of the meter. And if you cannot, there is no meter. But you cannot write a grammar of the meter’s interaction with the sense, any more than you can write a grammar of the arrangement of metaphors. The interactions and the metaphors are the free and individual and unpredictable (though not irrational) parts of the poetry.”(Wimsatt & Beardsley: “The Concept of Meter: An Exercise in Abstraction”, en Gross (ed), 1966:163)

En general podemos decir que el New Criticism en su doctrina prosódica intentó clarificar los medios por los que la métrica tradicional puede producir análisis válidos. Tanto Ransom como Wimsatt y en general los autores relacionados con esta tendencia se declaran en contra de la crítica impresionista basándose en la idea de que el metro está formado por entidades lingüísticas objetivas. No dudan en establecer el metro como un elemento definible que ayuda a criticar el poema con un baremo objetivo. Entre otros podemos destacar los intentos de Paul Fussell Jr. Robert Beum y Karl Shapiro o James McAuley.<sup>142</sup>

<sup>139</sup> Wimsatt, W.K. 1965: *Hateful Contraries: Studies in Literature and Criticism*.

<sup>140</sup> Ransom: “Wanted: An Ontological Critic”, publicado en *The New Criticism* (1941) y reproducido en Chatman & Levin (eds) 1967: *Essays on the Language of Literature*, Boston

<sup>141</sup> Wimsatt & Beardsley: “The Concept of Meter: An Exercise in Abstraction”, en Gross (ed), 1966:150-167, publicado por primera vez en *PMLA*, LXXIV,5 (December 1959), págs. 585-98.

<sup>142</sup> Fussell, P. 1965: *Meter and Poetic Form*, New York: Random House

Por otro lado, Wimsatt y Beardsley junto a otros New Critics ayudaron a dejar atrás viejas creencias erróneas. Por ejemplo la idea de “cantidad” silábica como elemento visible en la lengua inglesa. Tras siglos de discusión sobre esta idea Wimsatt y Beardsley sentencian:

“long and short syllables are not found in the English dictionary...Quantity is a dimension where you cannot make mistakes in pronouncing English. And where you cannot make mistakes, you cannot be right, as opposed to wrong.... The English language will not permit a quantitative meter”.<sup>143</sup>

La década de los cincuenta se inaugura con la publicación de una monografía publicada por G.L.Trager y H.L. Smith (1951, *An Outline of English Structure*, Norman: University of Oklahoma Press) en la que realizan una descripción lingüística estructural de la fonología y la morfología inglesa identificando cuatro niveles diferentes de acento denominados primario, secundario, terciario y débil, que ha sido utilizado por prosodistas como Harold Witehall o Seymour Chatman. Trager y Smith no se refieren exclusivamente a la poesía pero su modelo proporciona la base de lo que hoy en día conocemos como métrica lingüística. Desde el siglo XVI la unidad de medida había sido el pie métrico que se componía a su vez de unidades indivisibles, las sílabas. Este sistema derivado del estudio de los metros cuantitativos clásicos se adaptó al modelo inglés determinando como valor esencial el acento de las sílabas en lugar de la cantidad como era habitual en latín o griego. El sistema de Trager y Smith ofrece una alternativa al estricto modelo métrico del pentámetro yámbico. La utilización de los niveles de acento de Trager y Smith complementan en cierto modo la medición binaria regular:

“to account for the phonological complexity of verse by envisaging a tension between two systems: the abstract metrical pattern,...and the ordinary stress-pitch-juncture system of spoken English” (Chatman, “Robert Frost’s “Mowing”: an Enquiry into Prosodic Structure”, *Kenyon Review*, vol.18,1956:422)

---

Beum,R. & Shapiro,K. 1965: *A Prosody Handbook*, New York: Harper & Row

MacCauley, J.1966: *Versification: A Short Introduction*, East Lansing: Michigan State University Press

<sup>143</sup> Wimsatt & Beardsley, 1959: “The Concept of Meter: An Exercise in Abstraction”, *PMLA*, No.74, (Dec1959):589.

Sin embargo, otros expertos rechazan el sistema de cuatro niveles por su excesiva dificultad.<sup>144</sup>

En el año 1956 apareció publicado en la *Kenyon Review* el primer intento de establecer un programa lingüístico-literario basado en las observaciones de Trager y Smith. Roger Fowler propuso una técnica analítica basada en la identificación de dos sistemas que suceden a la vez en el poema: uno abstracto, que sería el metro en el que se desarrolla el poema y otro presente en el texto o en su ejecución hablada en el que habría que analizar elementos como acento, pausa, etc.:

“Structural metrics could be said to be concerned with the reconciliation (through phonemics) of two extremes of analysis. On the one hand is the old belief in two fixed degrees of stress alternating with erect regularity and uniformly disposed in time. At the other extreme is the instrumental revelation that each of the syllables in a line is realized differently by various complexes of intensity, pitch and length.” (Fowler,1967:156)

A mediados de los sesenta, la fonología de Trager-Smith deja paso a la fonología generativa siguiendo la teoría propuesta por Noam Chomsky, Morris Halle, y Samuel Jay Keyser. Halle y Keyser, en su influyente artículo “Chaucer and the Study of Prosody”(1966)<sup>145</sup> proponen una teoría el metro fundada en los principios de la gramática generativa transformacional. Aunque no se desarrolló una auténtica métrica generativa bajo el marco general de la gramática, J.C.Weaver sí acuñó el término “métrica generativa” por analogía con la gramática a finales de los sesenta.

Halle y Kayser en *English Stress: Its Form, Its Growth, and its Role in Verse* (1971)<sup>146</sup> toman el pentámetro yámbico como una secuencia de 10 posiciones, con acento primario en las posiciones pares. Cada sílaba par acentuada aparece entre dos sílabas no acentuadas. Las posiciones determinadas de este modo las denominan “Stress maxima”. Su desplazamiento a otras posiciones crean situaciones de “ametricidad” en

<sup>144</sup> “The implicit claim is that using four levels of stress will produce a finer discrimination of the rhythm than is possible conventionally...On the contrary, if we occasionally have difficulty ascribing unstress or stress in a two-valued system, the four-valued system almost predictably results in further disagreement and still more elaborate confusion.” (Wallace, “Meter in English” en Baker, 1996:31)

<sup>145</sup> *College English*,28, (1966):187-219, incluido en Freeman,(ed.)1970: *Linguistics and Literary Style*, New York: Holt, Rinehart & Winston

<sup>146</sup> Halle, M. & Keyser,S.J. 1971: *English Stress: Its Form, Its Growth, and Its Role in Verse*, Harper & Row:136-46,164-80.

el verso. Si hay un número excesivo de posiciones no habituales el verso se define como “no métrico”. La ubicación “stress máxima”, por definición, no puede ocurrir en la primera posición métrica por lo que las inversiones trocáicas son frecuentes pero no forman casos de “stress maxima” desplazados. La teoría por tanto puede definir posiciones teniendo en cuenta el acento: es por tanto una intersección de acento y posición por lo que se puede programar y establecer unidades. Aunque el concepto yambo sigue vigente, el término “pie” no se utiliza ya que los seguidores de esta teoría afirman que han desterrado el antiguo modelo de acentos y pies métricos. Sin embargo, debemos relativizar sus logros ya que también ha recibido críticas por su excesiva complejidad. Como muestra es suficiente con este comentario de Robert Wallace:

“Unworkable complexity, I think, defeats both Jespersen and the theory offered by Morris Halle and Samuel Jay Keyser in *English Stress: Its Form, Its Growth, and Its Role in Verse*, pp.136-46 and 164-80. I am unaware that anyone on the literary side has adopted the Halle and Keyser’s account, but it appears still to have currency on the linguistics side, so a comment seems in order.” (Wallace, en Baker, 1996:41)

La propuesta poético-formal que hacen Halle y Kayser es heredera directa de Bridges, Jespersen y Jakobson. En esta extensión aparece Derek Attridge para quien los términos “beat” y “offbeat” se sustituyen por los de Halle y Kayser de “strong” y “weak”.

Respecto al sistema de Trager Smith al igual que el aportado por Steele o incluso el concepto de “stress maxima” de Halle-Keyser podemos decir que a pesar de que los sistemas gramaticales y semánticos se pueden analizar como prosódicos, la prosodia se ha centrado en el análisis del sistema fonológico del texto. Wesling concluye tras constatar la dificultad de relacionar los elementos fónicos, que hay que centrarse en otros elementos no relacionados con el sonido, como puede ser la sintaxis, que sí se puede relacionar con el significado:

“No notation, like that in music, has proven anywhere near effective for performance or for sound-meaning analysis of poetic texts. We need to know too, where sound fits in the reader’s reception of the poem; syntax and grouping, the categories I foreground ..., are divorced from sound and arguably more crucial in the economy of attention” (Wesling, 1996:7)

Tendremos que esperar a la década de los sesenta para que el análisis exclusivamente fonético de la poesía se relacione con otras estructuras más directamente relacionadas con el significado como puede ser la sintaxis. Estamos anticipando algunas de las ideas del Formalismo ruso que Roman Jakobson dio a conocer en esta época durante su exilio estadounidense.

En la década de los noventa debemos destacar dos figuras indiscutibles: T.V.F Brogan y Richard D.Cureton. En *English Versification, 1570-1980:A Reference Guide with a Global Appendix*<sup>147</sup>, Brogan considera 600 obras eruditas sobre métrica durante 400 años. En su enciclopedia *New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (1993)<sup>148</sup>, Brogan incluye los conceptos “Meter” y “Prosody”, y realiza desde un estudio de métrica comparativa hasta el papel de la lingüística en el estudio de la poesía. También incluye una mención a la métrica sintagmática (grammetrics), un término añadido al volumen ampliado de Princeton gracias a la labor editorial de Brogan. Wesling partiendo de los principios establecidos por Brogan para conseguir una teoría unificada concluye:

“Brogan admits that no comprehensive theory exists, and he offers nine requirements for a unified-field theory of verse (the fourth to which my *Scissors* contributes, is: “It must make a place for syntax.”) (Wesling, 1996:30)

La reseña que hace Cureton de Attridge (1985) y su artículo “Traditional Scansion: Myths and Muddles”<sup>149</sup> anticipan en parte los primeros capítulos de su obra *Rhythmic Phrasing in English Verse*<sup>150</sup> (1992, London: Longman) donde se incluye una crítica de la métrica sintagmática. Sus tres primeros capítulos distinguen lo más eficaz en los estudios más recientes sobre sintaxis, “phrasing”, y segmentación de la lengua y probablemente esta sea la aproximación más novedosa a los aspectos prosódicos de la poesía por el momento.

<sup>147</sup> Brogan, T.V.F. 1981: *English Versification, 1570-1980: A Reference Guide with a Global Appendix*, Baltimore: Johns Hopkins UP.

<sup>148</sup> *New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (1993), ed. T.V.F. Brogan & Alex Preminger, Princeton (N.J.): Princeton UP.

<sup>149</sup> Cureton, 1986: *Journal of Literary Semantics* 15:171-208.

<sup>150</sup> Cureton, R. 1992: *Rhythmic Phrasing in English Verse*, London: Longman

Detalladas las cuestiones terminológicas y situados los estudios prosódicos en perspectiva, procedemos a delimitar nuestro método prosódico-analítico, con miras a nuestra ulterior descripción del material primario richeano, y teniendo en cuenta los distintos enfoques mencionados. En este proceso, tendremos en cuenta la variedad que presenta el corpus poético objeto de la descripción prosódica que, como ya hemos reseñado en la delimitación del material primario, abarca medio siglo de poesía. Por este motivo no podemos esperar encontrar un único método de análisis válido para toda la producción poética de Rich. Muy al contrario, deberemos contextualizar por etapas poéticas la obra de la autora teniendo en cuenta las características específicas de los enfoques prosódicos que utilizaremos en cada momento. Consideramos que no puede ser productivo elegir enfoques ciegos para con determinados aspectos de la obra literaria. Durante medio siglo de poesía, Rich ha hecho poesía formalista empleando recursos tan tradicionales como la rima final, elaborando esquemas estróficos tan representativos como el soneto o la terza rima, mientras en su evolución posterior emplea el verso libre y explota fundamentalmente los recursos grafológicos del texto.

Por este motivo iniciamos nuestro recorrido con la prosodia tradicional a la que Rich se adapta en sus primeros trabajos para posteriormente continuar con modelos prosódicos más abiertos en consonancia con la experimentación formal presente en la obra poética richeana.

### VI.1.ii.a.- *Prosodia tradicional*

Sabemos que la prosodia tradicional se basa fundamentalmente en el reconocimiento de la existencia del factor metro. El metro en poesía es un constituyente primordial que debe examinarse con atención<sup>151</sup> a pesar de las dificultades que dicho examen suele conllevar:

“Recognition of the limitations of the projects and of the larger limitations due to the present state of English prosody, does not weaken the conviction that knowledge of some of the means by which poets achieve their particular kind of magic is better than no knowledge. Poets may safely be trusted to continue to transcend the means.” (Allen, 1968:85)

Pero a pesar de la multiplicidad de aproximaciones a los fenómenos prosódicos, es evidente que el metro surge cuando los movimientos rítmicos naturales de la lengua hablada se organizan y regulan para conseguir un patrón que implica la repetición ordenada de sonidos que diferencia a la poesía del caos fonético del habla ordinaria.

Otras técnicas prosódicas como la rima, la división en líneas de verso, formas estróficas etc. son un ejemplo claro del tipo de repetición formalizada que el metro conlleva. El metro además, centra la atención del lector y afina su percepción. Por tanto, el metro se instituye como un elemento significativo en el poema por diferentes motivos. En primer lugar, toda organización métrica distingue un mensaje poético de otro ordinario. Dentro del proceso de formalización que implica la creación poética, el metro ejerce una función simbólica:

“This ritual frame in which meter encloses experience is like the artificial border of a painting: like a picture frame, meter reminds the apprehender unremittingly that he is not experiencing the real object of the “imitation...but he is experiencing instead that object transmuted into symbolic form.” (Fussell,1979:12)<sup>152</sup>

---

<sup>151</sup> “... a knowledge of its fundamentals does have certain values. It can make the beginning reader more aware of the rhythmical effects of poetry and how poetry should be read. It can enable the more advanced reader to analyze how certain effects are achieved, to see how rhythm is adapted to thought, and to explain what makes one poem (in this aspect) better than another.” (Perrine, 1963: 163)

<sup>152</sup> Fussell,P.1979: *Poetic Meter and Poetic Form*,N.York: Random House,2<sup>nd</sup> ed.

Por otro lado, es un elemento que distingue de forma inconfundible el texto poético:

“This artificial identification of the words poetry and poetic with metrical form is certainly of long standing in popular use; but it has rarely been supported by those who have written on the subject.” (Barfield, 1964:145)<sup>153</sup>

El metro tradicional se ha defendido a lo largo de la historia de la literatura, incluso en momentos de ruptura con la tradición anterior representada mediante formas estróficas determinadas. Podemos tomar como ejemplo el caso de Coleridge que en pleno auge del Romanticismo defiende el metro determinante del valor artístico de la poesía:

“This [the origin of metre] I would trace to the balance in the mind effected by that spontaneous effort which strives to hold in check the workings of passion. It might be easily explained likewise in that manner this salutary antagonism is assisted by the very state, which it counteracts; and how this balance of antagonists became a supervening act of the will and judgement, consciously and for the foreseen purpose of pleasure.” (Coleridge en Engell & Jackson Bate (eds.)1983:64)

Coleridge incide en la necesidad del metro para equilibrar la experiencia vivida, o en otras palabras, el poeta necesita de la forma para estructurar su pensamiento. De hecho, la forma de un poema se constituye en un elemento esencial para entender su significación<sup>154</sup>.

Como sabemos, el inglés hablado tiende a acentuar las palabras nocionalmente enfatizadas, lo que traducido al caso del metro genera en ocasiones algún conflicto entre el término gramatical y el elemento prosódico. El poeta debe superar la dificultad que supone controlar su vocabulario y sintaxis para que estos aspectos se ubiquen de forma

---

<sup>153</sup> Barfield, O. 1964: *Poetic Diction: A Study in Meaning*, 3rd ed, N. York & Toronto: McGraw-Hill Book Company

<sup>154</sup> “The analogy of the shape of things seen with the understood form of a poem is, indeed, unavoidable: just as a building or a machine, however intricate an assemblage of parts, can be taken in and attended to as one thing because it has form for our eyes- so a poem can be attended to as one thing...because it has form for our minds.” (Abercrombie, 1926: 61)

natural en el patrón estilizado del metro. Para ello se han establecido fórmulas desde los primeros tratados prosódicos.

El modelo más antiguo de teoría métrica se puede denominar “prosodia gráfica”, según la terminología de Wellek y Warren, modelo presente en los manuales renacentistas. Los tratadistas abogan por esta denominación porque atiende a los signos gráficos que señalan las sílabas tónicas y átonas de un esquema métrico que subyace al poema:

“Graphic prosodists usually attempt to draw up metrical schemes or patterns which the poet is assumed to observe exactly. We all have learned their terminology in school, have heard of iambic, trochees, anapaests, and spondees.” (Wellek & Warren, 1956:166)

Esta prosodia tradicional se conforma a partir de pies métricos que Haynes ha definido del siguiente modo:

“(i) a foot containing two syllables only; or (ii) a foot containing one syllable if this occurs at the end of a line; or (iii) a foot beginning with a silent stress and followed wither by one syllable or no further syllables, if this occurs at the beginning of a line. This last type accounts for the interlinear pause.” (Haynes, 1987 en Carter & Simpson (eds):241)

Por tanto, el análisis de un poema verso a verso rastreando la regularidad de cláusulas o pies nos permite establecer la forma métrica del texto. Parte del disfrute que la poesía produce en el lector se debe a la fascinación que ejerce la habilidad versificadora del poeta, lo cual, pone de relieve la función deíctica del metro que atrae la atención sobre el propio texto. El metro, junto con la rima o su ausencia, potencia la cohesión y la memorabilidad<sup>155</sup>. La inevitabilidad que se deriva de la cohesión estructural es un recurso que el poeta, como el orador, pone en práctica. El metro del texto mimetiza su coherencia, pero si es excesivamente monótono conseguimos el efecto contrario<sup>156</sup>.

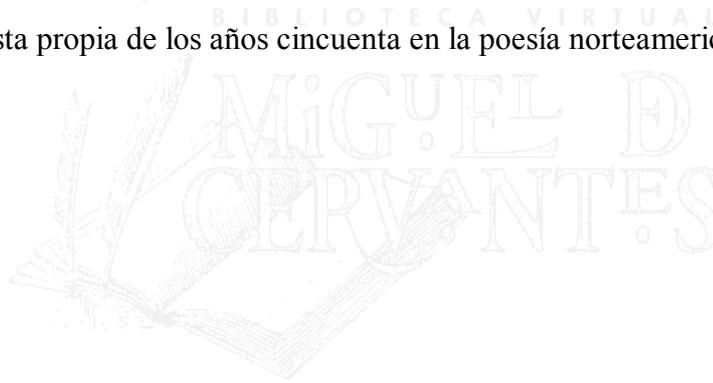
---

<sup>155</sup> Tanto la función mnemotécnica, como la cohesiva etc., han sido analizadas por el funcionalismo, y uno de sus exponentes, John Haynes es el autor que más ha estudiado las distintas funciones del metro. Haynes y sus aportaciones aparecen mencionados en el presente estudio, ver pág.159 y ss.

<sup>156</sup> “If a meter alternates too regularly between light and heavy beats, the result is to banish variation; the meter becomes mechanical, an, for any sensitive rhythm monotonous...once a basic meter has been established, any deviations from it become highly significant and are the means by which the poet can use

Una vez que establecemos el metro como factor prosódico fundamental, pasamos a destacar la importancia de otro factor de igual naturaleza: la rima<sup>157</sup>, que en poesía tradicional permite la adscripción a una tradición poética determinada al generar un esquema estrófico determinado. Asimismo, la rima constituye un importante recurso de cohesión dentro del poema.

En consecuencia, utilizaremos esta prosodia tradicional para describir los poemas de Rich pertenecientes a su primera etapa poética, rica en poemas que reproducen los recursos prosódicos de la poesía tradicional (metro, rima) en consonancia con la tendencia formalista propia de los años cincuenta en la poesía norteamericana.



---

meter to reinforce meaning. If a meter is too perfectly regular, the probability is that the poet, instead of adapting rhythm to meaning, has simply forced his meaning into a metrical strait jacket.” (Perrine, 1963: 167)

<sup>157</sup> “Rhyme may occur at any point in a line of verse, although it is commonly thought of as gracing the ends of lines. As defined for this study internal rhyme involves only stressed syllables.” (Allen, 1968: 16)

VI.1.ii.b.- *Prosodias de campo abierto* (“*Open Field Prosodies*”)

La prosodia tradicional resulta eficaz para describir el metro de la poesía norteamericana anterior a Whitman. Sin embargo, la producción poética post-whitmaniana<sup>158</sup> demanda otro tipo de prosodia, que debe describir una situación desconocida hasta entonces<sup>159</sup>, prosodia que ha recibido distintas denominaciones.

Wesling<sup>160</sup>, por ejemplo, habla de “métricas insurgentes”. Sin embargo en este trabajo no adoptamos esa denominación por considerarla poco descriptiva y escasamente realista.

En la presente tesis doctoral, nos inclinamos más por la terminología emanada de los ensayos más representativos de esta prosodia. En este sentido, situamos el origen de la misma en las denominadas “prosodias abiertas”, o de “campo abierto”, según la nomenclatura propuesta por William Carlos Williams en su decisivo ensayo “Poem as a Field of Action” (1948). Asimismo adaptamos la precisión de “open field” incluida, como veremos, en el manifiesto de Charles Olson titulado “Projective Verse”(1950), atento a la necesidad que surge en el siglo XX de buscar un nuevo método de análisis prosódico que resulte efectivo para analizar toda producción poética no desarrollada en patrones métricos tradicionales.

---

<sup>158</sup> Esta nueva prosodia debe encontrar una descripción prosódica aceptable de la producción de un poeta nuevo, al que Whitman define como:

“...a seer-he is individual- he is complete in himself..He is not one of the chorus –he does not stop for any regulations” (Whitman en Holloway, 1971:574)

<sup>159</sup> Esta nueva situación se eviencia en estas dos citas de poetas tan representativos como Stevens y Williams:

“There is such a complete freedom nowadays (1938) in respect to technique that I am rather inclined to disregard form so long as I am free and can express myself freely ( Stevens, 1969:xxxvii)

“I have never been one to write by rule, even my own rules” (Williams en Thirlwall, (ed.)1984:325)

<sup>160</sup> Wesling elimina cualquier implicación política de la palabra: “I will call insurgent but without any wish to summon up images of barricades, attempts to account for free verse ...”, (Wesling,1996: 40)

Por otro lado, es importante notar que estas prosodias “de campo abierto” se caracterizan por haber sido elaboradas por los propios poetas<sup>161</sup> y no por críticos o teóricos de la literatura. Quizá por este motivo la mayoría de ellas carece de principios de análisis claros y en general divagan sobre una serie de conceptos como la respiración, el ritmo, etc.

En efecto, siendo realistas nos vemos obligados a afirmar que es prácticamente imposible aplicar los métodos prosódicos propuestos tanto por Williams como por Olson al análisis de un texto. Hecha esta apreciación es necesario incidir en su enorme valor como testigo de una tendencia prosódica que ya se había iniciado en el Romanticismo y que genéricamente se ha sintetizado en el concepto orgánico de la obra de arte<sup>162</sup>.

Algunos poetas modernistas, intentando explicar el fenómeno del verso libre, en ocasiones afirman que la prosodia de cada poema es diferente. Williams pone de manifiesto esta idea en repetidas ocasiones:

“A poem is a complete little universe: It exists separately” (Williams, 1963:224)

Del mismo modo, cuando Williams explica su teoría prosódica, sugiere que la medida varía teniendo en función del lenguaje específico del texto, por lo que el poema, al constituirse en un universo único, tiene su propia medida y debe buscar una libertad musical frente a la prosodia tradicional<sup>163</sup>. Sin embargo, afirmar que la poesía ocupa un ámbito específico no significa que se deba abandonar el metro, aunque las reglas métricas no sean individuales y exijan lo mismo de todos los autores. Este rasgo entra en conflicto con la idea de autosuficiencia del poeta y la individualidad de la obra que el esteticismo modernista preconizaba. Quizá sea ese el motivo por el que las nuevas

<sup>161</sup> “Poets bring special insights to discussions of prosody. They understand that versification is not merely a retrospective discipline but one that influences how new poetry comes to be written.” (Goia: “Meter-Making Arguments” en Baker (ed) 1996:77)

<sup>162</sup> “Olson’s insistence on the authenticity of the poet’s voice, his refusal to separate prosody from feeling...all place “Projective Verse” in the long line of manifestoes for “organic form”.....”Form is never more than an extension of content...is a direct and even simplistic statement of that doctrine as one could wish.” (Hartman, 1980: 148)

<sup>163</sup> “The movement of poetry is limited only by the nature of syllables and of articulate sound, and by the laws of music, or melodic rhythm” (Pound, en Eliot (ed)1968:93)

prosodias que surgen en esta época no se constituyen como tales, ni ofrecen un método de análisis para identificar y aislar elementos característicos del verso libre. Son más bien afirmaciones teóricas que sientan las bases analíticas de una práctica prosódica que se convertirá en esencial en la producción poética del siglo XX.



VI.1.ii.c.-*Verso libre frente a Verso liberado: Las propuestas prosódicas de William Carlos Williams y Charles Olson*

El verso libre rompe con la prosodia tradicional y exige nuevos métodos de estudio. El término “Vers Libre” fue acuñado por primera vez por los simbolistas a finales del siglo XIX y adoptado fundamentalmente por los imagistas de la primera década del siglo XX<sup>164</sup>. En el año 1920 Amy Lowell publica en la *Musical Quarterly* el artículo titulado “Some Musical Analogies in Modern Poetry” en el que se hace eco de los problemas terminológicos que produce la nueva forma poética:

“our English substitute for the French term is thoroughly misleading.”<sup>165</sup>

Según Lowell la palabra francesa “vers” no significaba verso en general sino más bien “línea versal”. De este modo, tanto críticos como poetas examinan la producción poética que surge en el Modernismo y llegan a la conclusión que el único elemento común a la gran diversidad de formas en las que se vuelca la poesía novísima norteamericana no es ya el pentámetro yámbico sino la “línea versal”. Dentro de la línea versal el único elemento reconocible se identifica con la música:

“[T]he music of verse is not a line by line matter, but a question of the whole poem. Only with this in mind can we approach the vexed question of formal pattern and free verse”, (Eliot,1957:36)

Esta situación permanece inalterada hasta nuestros días por lo que autores que escriben en la década de los ochenta pueden afirmar que uno de los rasgos más característicos de la poesía norteamericana más actual es la revisión del concepto de línea versal como unidad de medida:

---

<sup>164</sup> “Vers Libre was a term first used by Gustave Kahn and his Symbolist cenacle in the 1880s; the early vers librist, such as Kahn himself, Jules Laforgue, Jean Moréas and Henry de Regnier, wrote a slow stately verse characterized by a phrasal and clausal repetition and heavily end-stopped lines. It is this form of free verse that was adopted by the British Imagists of the 1910s, a form undoubtedly too formal, too restrained, and too “foreign” for a poet like Williams, whose verse was to be more fluid, its “waves,” and “ripples” being less a matter of sound repetition or even speech rhythm than of sight.” (Kenner,1971:58)

<sup>165</sup> Lowell,1920: “Some Musical Analogies in Modern Poetry”, *Musical Quarterly* 6 (Jan.1920):127-57

“...one of the defining characteristics of recent American poetry has been its insistence on examining its own production, and...the poetic line –its status as a “unit of measure”, what determines its length, the effects which can be achieved at its “turn” – has come to be the focus of this concern.” (Frank & Sayre (eds.) 1988: ix)

Las prosodias de “campo abierto” surgen para explicar fundamentalmente un fenómeno común a los momentos de cambio a lo largo de la historia de la literatura. Este fenómeno consiste en la necesidad de los nuevos creadores de encontrar nuevas formas prosódicas y romper con las tradicionales en un intento de ser originales<sup>166</sup>. Esta necesidad ha permitido la institucionalización de una forma poética (de ilustre precursor: Walt Whitman) que se convertirá en la forma más representativa del Modernismo: el verso libre. Esta rebelión contra la tradición prosódica ha ocurrido en otras las etapas de la literatura, aunque se hace más perentoria según nos aproximamos al siglo XX. La transición del Neoclasicismo al Romanticismo y del Romanticismo a la segunda etapa el siglo XIX así lo demuestran.

Sin embargo existe un elemento que diferencia la situación de transición del siglo XIX al XX, y es la existencia de un género literario que alcanza su apogeo en el siglo XIX. El género al que nos referimos es, por supuesto, la novela. Los poetas de principios de siglo tienen ante sus ojos un panorama que no se había dado en la historia de la literatura anterior: la competencia de un género literario como la novela, con un reconocimiento masivo tanto del público lector como de la crítica, mientras el género poético parecía entrar en declive. Steele observa la presión que ejerce la producción narrativa sobre la producción poética y concluye:

“They[the poets] were forced to compare their art, which was metrical and which appeared to be in a state of decline, with an ascendant form of fiction produced without meter.” (Steele, 1990:95)

---

<sup>166</sup> “...the prominence of free verse must be understood as part of the Modernist destabilization of the notion of the poem as object. But the poet is no more “free” vis-à-vis “free verse” than the eighteenth century French poet was “free” vis-à-vis the Alexandrine. These forms are, after all, inscribed by a particular culture; they are givens.” Perloff, M.: “Lucent and Inescapable Rhythms: Metrical “Choice” and Historical Formation”, en Frank & Sayre (eds.) 1988:15)

Sin embargo la situación en el siglo XX es más compleja de lo que puede parecer en una primera aproximación. Los autores modernistas no empiezan a escribir en verso libre ni a defenderlo desde una perspectiva teórica. Muy al contrario, podemos recoger testimonios de rechazo a esta forma prosódica entre sus practicantes más reconocidos. Este es el caso de una de las figuras más representativas del Modernismo, William Carlos Williams quien argumenta:

“I do not believe in vers libre, this contradiction in terms. Either the motion continues or it does not continue, either there is rhythm or no rhythm. Vers libre is prose,...Each piece of work, waves, ripples... for me the unit is of a convenient length such as may be appreciated at one stroke of the attention...The rhythm unit is simply any repeated sequence of lengths and heights.” (Williams en Weaver, (ed.)1971:82-3)

Curiosamente además, este ensayo fue enviado a la revista *Poetry* en el año 1913 y rechazado por su editora Harriet Monroe por considerarlo incomprensible. T.S.Eliot también observa la dificultad de definición del verso libre como práctica poética para concluir que cualquier verso se puede “medir”<sup>167</sup>:

“If verse libre is a genuine verse-form it will have a positive definition. And I can define it only in negatives: (1)absence of pattern, (2)absence of rhyme, (3) absence of meter. The third of these quantities is easily disposed of. What sort of a line that would be which would not scan at all I cannot say...Any line can be divided into feet and accents.” (Eliot,1965 “Reflections on Vers Libre”:184-5)

Por otro lado Eliot valora positivamente la presencia de ecos de patrones métricos reconocibles en el verso libre en un texto que se ha convertido en un auténtico locus classicus en el comentario prosódico. Eliot se centra en la posibilidad de que el verso libre plasme de forma sutil sus encuentros y desencuentros con elementos pertenecientes a la tradición tales como el pentámetro yámbico:

“The most interesting verse which has yet been written in our language has been done either by taking a very simple form, like the iambic pentameter, and constantly withdrawing from it, or taking no form at all, and constantly approximating to a very simple one. It is this contrast between fixity and flux,

---

<sup>167</sup> Holder denuncia esta práctica en gran número de críticos: “Prosodists like Fussell, Hewitt, Gross, Hartmann, and Ramsey impose feet on lines written on that mode.” (Holder, 1991: “The Haunting of Free Verse: Towards a Method of Metrical Ghostbusting”, *The Southern Review*, Vol.27,Iss.3,Summer 1991:533)

this unperceived evasion of monotony, which is the very life of verse...the ghost of some simple metre should lurk behind the arras in even the “freest” verse; to advance menacingly as we doze and withdraw as we rouse.” (Eliot,1965:183-88)

Eliot no bautizó este curioso proceso que describe en su prosa, sin embargo modernamente, el crítico Graham Hough<sup>168</sup> ha precisado que los franceses sí han encontrado una denominación para el mismo. Los franceses distinguen “vers libre” de “vers libéré”. La distinción es sencilla: el verso libre no tendría relación con la tradición prosódica anterior y se constituiría en un verso “libre” propiamente dicho. El verso “liberado” en el que la liberación no es total, ya que contiene ecos de formas prosódicas tradicionales, más o menos manipuladas o modificadas a gusto del poeta. Quizá en la lengua inglesa esta distinción no sea posible, al menos imitando la nomenclatura propuesta por los franceses ya que la distinción entre “libre” y “libéré” no es posible en la lengua inglesa ya que la denominación “freed verse” no ha cuajado entre los críticos.

No sólo los poetas consideraron negativamente al verso libre. También los análisis prosódicos han valorado en ocasiones el verso libre como un empobrecimiento. Algunos autores han considerado el verso libre excesivamente cercano a la prosa<sup>169</sup>, y su inclusión dentro del género poético en el siglo XX una costumbre. Esta valoración muestra la pervivencia de la idea coleridgeana de que la poesía no métrica es imperfecta o deficiente. Robert Morgan ha sintetizado las dificultades del verso libre y las contradicciones que se derivan de su utilización de un modo positivo:

“We want at once the authority of ancient form and the playfulness and freshness of vernacularity, incorporating the unpoetic into poetry. How does one know then the game is played well, when the only guideline is the free verse line? We look for new compromises, openness and closedness at once. Syllabics, rhyme without meter, meter without rhyme, irregular rhyme schemes.” (Morgan, 1993: “Poetry and Revival” (1985):15)

---

<sup>168</sup> Ver Hough,1960: *Image and Experience: Reflections on a Literary Revolution*, Lincoln (Nebraska): University of Nebraska Press:87.

<sup>169</sup> “On the one hand free verse is certainly verse, insofar as it has been accepted as verse by custom in this century. On the other hand free verse is prose, insofar as the principles with which the leaders of the modern movement explain free verse are principles customarily elaborated to explain prose.” (Steele,1990: 96)

Esta naturaleza contradictoria provoca que autores como Karl Shapiro y Robert Beum<sup>170</sup> mantengan que el verso libre ofrece serias limitaciones como la pérdida de calidad mnemónica y melódica<sup>171</sup>. De hecho, la poesía moderna norteamericana presenta una serie de peculiaridades –que podemos llamar visuales- que la alejan de sus orígenes orales y reafirman sin una serie de mecanismos para ser poesía leída y no escuchada. El más estudiado de estos mecanismos es la disposición tipográfica del poema<sup>172</sup>. De hecho las disposiciones visuales novedosas surgen con el nacimiento del verso libre y éste parece surgir de la crisis de la oralidad de la poesía norteamericana.

La disposición tipográfica del texto poético varió de tal forma en los poemas escritos en verso libre que la prosodia debe ocuparse también de dicha disposición. Olson sintió esa necesidad y de ahí sus reflexiones respecto a los espacios en blanco de los poemas.

Hartman<sup>173</sup> ofrece una explicación convincente de porqué, a pesar de que el verso libre parece ser la forma más característica de hacer poesía en el siglo XX, sigue despertando cierto rechazo. Hartman argumenta que los defensores del verso libre se veían bloqueados en su asunción de que la forma más clara de equiparar el verso libre al acentual silábico era descubriendo o inventando un patrón métrico abstracto que funcionara en él, de la misma forma que sucede en el verso silábico-accentual. Por otro lado afirma que el verso libre no distrae al lector con esquemas abstractos que se ajusten a cualquier poema y codificarlos en un sistema casi matemático. El verso libre por el contrario, enfrenta al lector directamente con la compleja relación del ritmo con el significado. Por otro lado, utilizar verso libre no significa simplemente rechazar los principios métricos sino sustituirlos por otros nuevos.

---

<sup>170</sup> Shapiro & Beum 1965: *A Prosody Handbook*, N.York: Harper & Row

<sup>171</sup> Según nuestro parecer, olvidan que la experiencia de la poesía en el siglo veinte elimina, por obsoleta, esa cualidad mnemónica ya que normalmente nos enfrentamos al hecho poético como una experiencia individual y casi siempre visual no oral, cuando experimentamos el verso a través de una lectura silenciosa generalmente.

<sup>172</sup> “Some philosophical and theoretical critics now interest themselves in écriture, in books as books and not as records of speech. If this idea should gain ascendancy over the way we read the spatial element in poetry might take on a greater importance.” (Hartman1980:12)

<sup>173</sup> Hartman 1980: *Free Verse: An Essay on Prosody*, Princeton: Princeton University Press

Williams comparte la misma idea e insta a los poetas a inventar nuevas disposiciones prosódicas:

“the older poetry is worn out for us along with all the new work which follows the older line....We must invent, we must create out of the blankness about us, we must do this by the use of new constructions...We must do it now-today” (Williams,1969: “Caviar and Bread Again: A Warning to the New Writer”:103)

Después de lo dicho, podemos proceder a sistematizar las ideas de las que debemos partir para el tratamiento del verso libre desde la perspectiva de una prosodia apropiada. Además, podemos afirmar que el ritmo en el verso libre es una característica dominante y por este motivo, la segmentación del discurso está sometida a las exigencias rítmicas mientras que en la prosa la segmentación está motivada por razones sintácticas. Si concluimos que el verso existe, se espera que aparezcan ciertos elementos rítmicos más o menos visibles que se repetirán siguiendo esquemas conocidos o no. Y por último, la disposición tipográfica se interpreta en el verso como la manifestación de intención rítmica por parte del autor.

William Carlos Williams<sup>174</sup> es el poeta primordialmente responsable de lo que podemos denominar prosodia “de campo abierto”. Su pensamiento, supone el germen de lo que posteriormente continuará Olson y que se convertirá en otra forma de observar el hecho prosódico. Williams como Eliot, parte del supuesto de que el verso implica medida, y desde esa perspectiva el verso libre no existe. Sin embargo entiende que tiene que haber una renovación en el lenguaje poético así como de sus estructuras incluida la prosódica. En su ensayo “The Poem as a Field of Action”(1948) que precedió en sólo dos años al ensayo de Olson en el que afirma que la única realidad perceptible es la medida:

“The one thing that the poet has not wanted to change, the one thing he has clung on in his dream –unwilling to let go- the place where the time-lag is still adamant- is structure...How do we know reality? The only reality that we can know is MEASURE.” (Williams, 1969: “The Poem as a Field of Action”:283)

---

<sup>174</sup> A pesar de que sus descripciones prosódicas en ocasiones no han sido comprendidas ni por los propios críticos. Sirva como ejemplo el siguiente aserto de Booth: “I’ve never understood Williams’ defense of his “variable foot” but I’m certain I hear the strengths of his sense of measure, whether the line is stepped or not. From the beginning, he turned his lines to how he kept hearing American speech ;...his total attention to his subject (as if he were listening to one of his patients) genuinely informs the pressure of his lines and the pace at which the let words release their import.” (Booth, 1996:62)

Williams deja claro que tanto el verso libre como la prosodia que describa sus características deben tener en cuenta la medida. Sin embargo, también es consciente de un elemento que se contrapone a este deseo de orden y medida: la relatividad. Williams sugiere la incorporación de ese hecho esencial a la poesía estableciendo la relatividad de la medida. Quizá esa relatividad fue la que le empujó a elaborar su propuesta, no demasiado clara, de un pie métrico “flexible”:

“We have today to do with the poetic, as always, but a relatively stable foot, not rigid one, that is all the difference.” (Williams, 1969: “On Measure: Statement for Cid Corman”:340)

El pie trisílabo denominado por Williams “variable foot”<sup>175</sup> ofrece cierta problemática ya que la estabilidad relativa que plantea implica una contradicción en los términos. El valor del hallazgo de Williams no reside tanto en su aplicabilidad como en su reconocimiento de la nueva realidad prosódica y sus ansias por encontrar un instrumento para reproducir dicha realidad. Williams describe su propia praxis poética a partir del “pie variable”<sup>176</sup>, como la presencia de una sílaba acentuada junto a un número indeterminado de sílabas con acento secundario, un hallazgo muy semejante al “Sprung rhythm” hopkinsiano con la salvedad de que el último utiliza rima final mientras Williams<sup>177</sup> prescinde de ella.

Por otro lado, nuestra autora A. Rich reconoce la influencia de Williams en su quehacer prosódico:

“William Carlos Williams wrote from the landscape of ordinary urban, contemporary America, of ordinary poor and working people, and in a diction of everyday speech, plainspoken yet astonishingly musical and flexible. But I don’t

<sup>175</sup> La explicación de Williams sobre el “variable foot” aparece en la *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*:289, pero no aparece en sus ensayos. Steele avanza que con probabilidad la teoría de Williams sobre el “Variable Foot” surge a partir del ensayo de Yvor Winters titulado “The Scansion of Free Verse”, que fue publicado una década antes de que Williams aportara su reflexión sobre esta curiosa medida que intenta esa flexibilidad tantas veces mencionada por su autor. Ver Steele, 1990:100.

<sup>176</sup> “Williams’ variable foot is a sort of prosodic accordion. One can squeeze it down to a syllable or two, or draw it out to eight or nine or more syllables.” (Steele, 1990:100)

<sup>177</sup> “Hopkins, in a constipated way with his “sprung measures”, half realise it but not freely enough, says Williams in a 1953 letter to Richard Eberhart” (Thirlwall (ed)1984:321)

recall being taken out of my skin by any Williams poem, though later I would work with his phrasing and ways of breaking a line as a means of shedding formal metrics.” (Rich,1993 WFTH: “Not how to write poetry, but wherefore”:195)

A pesar de la ausencia de respuesta emocional por parte de Rich a la poesía de Williams, no es difícil descubrir ecos relacionados con Williams, sobre todo dentro de su primera etapa poética<sup>178</sup>. Sin embargo, donde encontramos una mayor influencia de la obra y sobre todo de algunas aportaciones que Williams hizo a las prosodias de campo abierto, es en la prosa Richeana, a la que pertenece la cita anterior. Precisamente el volumen donde se incluye ese ensayo, se titula *What is Found There: Notebooks on Poetry and Politics*(1993), título que reproduce el poema de Williams titulado “Asphodel, That Greeny Flower”:

*It is difficult  
To get the news from poems  
Yet men die miserably every day  
For lack  
Of what is found there.*

Charles Olson por su parte, precisa un poco más su propuesta prosódica partiendo de una base diferente a la prosodia tradicional. Olson enfatiza el aliento, la respiración (“breath”) como única medida del verso. La lectura de un verso es equivalente al lapso de tiempo entre los procesos de inhalación y exhalación. Es interesante detenernos por un momento en cómo establece Olson la longitud de verso, algo que ha interesado a los críticos desde hace tiempo. Olson parece recoger la idea de “cadencia” que Amy Lowell<sup>179</sup> había defendido treinta años antes de la publicación del ensayo olsoniano “Projective Verse” (1950) donde se asocia la “rhythmic curve” a la necesidad de respirar.

Charles O.Hartman afirma que Olson no sólo se refiere al aspecto físico de la respiración, sino que entiende el concepto de aliento (“breath”) desde un punto de vista etimológico por lo que “breath” significa a la vez “voz” o “espíritu”. De hecho, en latín

<sup>178</sup> Podemos poner como ejemplo significativo el ghazal de Rich titulado “12/20/68:II en el que Rich presenta a la profesión médica embarcada en lujosos yates en un guiño significativo al poema de Williams titulado “The Yatches”.

<sup>179</sup> Lowell,1918: “Musical Analogies in Modern Poetry”, *Musical Quarterly*, (Jan.1920):127-57.

la palabra aliento todavía no ha perdido esa doble significación. En este sentido el aliento representa para Olson la voz individual del poeta<sup>180</sup>. La insistencia de Olson en la autenticidad de la voz del poeta y su rechazo a separar la prosodia del sentimiento, hace posible que su ensayo “Projective Verse”(1950) se considere una aportación más a la idea de que la obra literaria constituye un todo orgánico<sup>181</sup>:

“Form is never more than an extension of content”  
(Olson, 1966:16)

Las tesis prosódicas de Olson desencadenaron la respuesta inmediata de Williams que en una carta a Robert Creeley que éste cita en la introducción del volumen de Olson *Selected Writings* en 1966, comenta:

“I share your excitement, it is as if the whole area lifted. It’s the sort of the thing we are after and must have...Everything in it leads on action, on the verb: one thing leads to another which is thereby activated” (Olson, 1966:6)

Este optimismo compartido con Creeley implica el reconocimiento de una vía diferente a la del New Criticism y sobre todo, por la tendencia formalista, coetánea de la anterior. El New Criticism no admite la posibilidad de que el poema fuese considerado un “campo abierto”. La novedad de Olson reside en el hecho de trabajar el poema como de una composición de “campo abierto”, opuesta a la forma prosódica tradicional en verso, estrofa, etc. Olson precisa que el poeta que intenta este tipo de composición observa que cada poema presupone una base prosódica diferente para cada poema:

“From the moment he ventures into FIELD COMPOSITION –put himself into the open- he can go by no track other than the one the poem under hand declares for itself. Thus he has to behave, and be, instant by instant, aware of some several forces just now beginning to be examined.” (Olson, 1966:16)

---

<sup>180</sup> “in this sense, “the breath” represents for Olson, the great lesson taught by Williams. It identifies the poem with the poet’s individual voice and finally with this individual being...thus it becomes authentic.” (Hartman, 1980:147)

<sup>181</sup> Forma que Coleridge ya describió en su ensayo “Shakespeare’s Judgement Equal to his Genius”: “a living body is on necessity an organized one; and what is organization but the connection of parts in and for a whole, so that each part is at once end and means?...it is a necessity of the human mind... the invention of meter and measured sounds,...even as the bark is to the tree.” ( en Adams, (ed.) 1971:462)

La forma que Olson plantea como una mera extensión del contenido, se modela a partir del principio de respiración con lo cual el poeta sólo se ve sometido a la presión de su oído y de su respiración para producir las sílabas que conforman el material poético.<sup>182</sup>

Olson también aporta una idea que se convertirá en esencial a la hora de analizar la estructura del verso libre. Nos referimos al establecimiento de la “línea versal”, o “verso”, como único elemento estructural visible. Por supuesto, no existe ningún tipo de normativa, como existía en la prosodia tradicional, para conformar ese verso con un número determinado de acentos. Por el contrario, el versolibrista debe romper incluso con las excepciones contempladas en la prosodia tradicional representadas, por ejemplo, por los encabalgamientos. El encabalgamiento se relaciona con la estructura sintáctica que, en la prosodia tradicional se halla sometida a la norma métrica abstracta cuantificadora pies métricos para elaborar distintos tipos de verso. En esa perspectiva tradicional el encabalgamiento representa un punto de tensión entre la “pausa métrica” propia del modelo tradicional, y la “pausa sintáctica” relacionada con la lengua como materia prima común tanto del texto literario como no literario. Olson destruye el encabalgamiento en su ensayo-manifiesto dado que el patrón métrico preestablecido deja de existir. Lo que permanece es el fluir del lenguaje siguiendo los dictados del oído y el aliento del poeta:

“the LAW OF THE LINE, which projective verse creates, must be hewn to, obeyed, and that the conventions which logic has forced on syntax must be broken open as quietly as must the too set feet of the old line.” (Olson, 1966:21)

Si el único elemento estable es el verso, solamente podemos analizar la estructura prosódica del poema a partir de este principio constructivo.

Por otro lado, Olson formula una prosodia “visual” que surge a partir de los espacios en blanco (blanks) de la página. Además asimila esa posibilidad a un invento típico del siglo XX, la máquina de escribir, que permite precisar exactamente la duración de esos espacios en blanco que se interpretan como silencios, proporcionando una libertad desconocida para el poeta que puede prescindir de la rima y del metro para marcar las pautas de lectura del poema:

---

<sup>182</sup> “...it is from the union of the mind and the ear that the syllable is born” (Olson, 1966:18)

“It is the advantage of the typewriter that, due to its rigidity and its space precisions, it can, for a poet, indicate exactly the breath, the pauses, the suspensions even of syllables, the juxtapositions even of part of phrases, which he intends... For the first time he can, without the convention of rhyme and meter, record the listening he has done to his own speech and by that one act indicate how he would want any reader, silently or otherwise, to voice his work.” (Olson, 1966:22)

En definitiva, si un poeta deja un espacio de la misma extensión que la frase anterior, ello significa que tiene que pasar el mismo tiempo en silencio que el tiempo que le ha llevado la pronunciación de dicha frase. Olson llega incluso a aconsejar la utilización de signos tipográficos propios de la máquina de escribir, porque se pueden interpretar de una forma diferente a los signos tipográficos tradicionales como la coma, que interrumpe más el significado que la respiración. Podemos concluir con el ejemplo de la barra (/) que para Olson significa pausa fónica breve.

El proyectivista más influyente, Olson, surge como un ejemplo de las tendencias anti-esteticistas inspiradas en parte por Ezra Pound. Olson definió la poética de Pound como un “egosistema” en el cual Pound dialoga como un igual o como un ser superior con las mentes del pasado. Esta destrucción del tiempo histórico se ha establecido ya como “método mítico” y ha sido empleado por Rich en etapas anteriores donde introduce personajes del pasado grecorromano (podemos recordar Antinous: *The Diaries*” (SDL, en CEP:154) donde Rich utiliza el personaje del efebo Antinoo y su disgusto ante la vida que lleva). Sin embargo, la aportación fundamental de Olson, según algunos críticos, se concreta en su propia poesía, que, progresivamente, atiende menos a las cuestiones prosódicas:

“Olson’s own poetry became less and less concerned with dynamic structure and increasingly discursive and random, and his career has encouraged lesser poets to write without regard to sound, rhythm or tonal development.” (Rosenthal & Gall 1983: 230)

En cuanto a la relación de Rich con la práctica poética y las reflexiones teóricas de Olson, existen varios aspectos a los que debemos atender. En primer lugar, Olson establece en su ensayo-manifiesto la necesidad de aplicar su forma de entender el verso. En este contexto, para Olson, no sólo varía la estructura versal, sino que esta variación está siempre acompañada por un cambio de actitud en el poeta. En este sentido es

significativo que Rich utilice un verso de Olson, perteneciente al poema “The Kingfishers”, al principio de su volumen *The Will to Change* (1971) junto a la dedicatoria del libro a sus hijos Paul, Jacob y David:

*What does not change /is the will to change*

-Charles Olson, “The Kingfishers”

La significación es doble. Por un lado entendemos que Rich reconoce la influencia de Olson en su propia obra poética. Esta influencia puede ser más o menos profunda ya que probablemente Rich conoce la totalidad de la obra de Olson<sup>183</sup>. Sin embargo no nos consta esta posibilidad. El único hecho objetivo es que Rich conoce los versos citados (*What does not change / is the will to change*) presentes en uno de los ejemplos que da Olson de la utilización de la “barra” como signo tipográfico. Por otro lado, Rich reconoce la influencia del ensayo de Olson, que publica esta obra en los cincuenta, con mucha posterioridad ya que, nuestra autora, en los cincuenta, ofrece una producción que nada tiene que ver con las ideas poéticas de Olson. El reconocimiento tardío de Olson por parte de Rich abarca cuestiones prosódicas, aspecto que a nosotros nos interesa más que cualquier rastreo de posibles influencias olsonianas en la obra de Rich.

En el mismo ensayo Olson afirma que el contenido poético cambia en el momento que el poeta reconoce esa elusiva cualidad que denomina “proyectividad” y que provoca un cambio esencial en el contenido del poema:

“From the moment the projective purpose of the act of verse is recognized, the content does –it will- change. If the beginning and the end is breath, voice in its largest sense, then the material of verse shifts. It has to. It starts with the composer. The dimension of his line itself changes, not to speak of the change in his conceiving, of the matter he will turn to, of the scale in which he imagines that matter’s use.” (Olson, 1966:24)

---

<sup>183</sup> No tenemos demasiados datos, pero por ejemplo una imagen no excesivamente común en el acervo cultural norteamericano que aparece en la obra de ambos autores es la de la constelación del cangrejo. Olson en su carta a Elaine Feinstein comenta: “Let this swirl –a bit like Crab Nebula- do for now. And please come back on me if you are interested.” (Olson, 1966:30). La identificación de la nebulosa del cangrejo Cáncer con las imágenes vorticistas planteadas por Pound en el devenir de los distintos istmos modernistas es evidente y parecen tener el mismo significado tanto para Olson como para Rich.

La relación con Rich puede que sea más profunda de lo que en un principio pueda parecer. Rich menciona la obra de Olson, e indirectamente su ensayo-manifiesto en una época en la que su cambio de temática sorprendió a lectores y críticos, y que supuso una auténtica liberación para la autora como ella misma reconoce en sus escritos en prosa. Además, Rich se ciñe a esa necesidad observada por Olson: para que la poesía se ajuste a la idea del “campo abierto” no sólo la temática variará sino que la voz, el aliento, del poeta debe estar más presente que nunca en el poema.

La sensibilidad de Rich para con esta idea olsoniana, se hace evidente en esta época de liberación relacionada también con una voz más individualizada en sus poemas, hasta tal punto que, como ella misma reconoce, la crítica más hostil consideró la producción de esta época excesivamente personal y amarga.

Por otro lado, Adrienne Rich es una poeta más de los sesenta fascinada por autores como Olson o Williams. La enorme repercusión que las prosodias de campo abierto tuvieron en los sesenta es un hecho innegable en la historia de la poesía norteamericana:

“...I think that the breath idea is taken by a lot of young poets to mean the rhythm of the outer voice. They take that in conjunction with Williams’ insistence upon the American idiom, and they produce poems which are purely documentary.” (Sutton, “A Conversation with Denise Levertov”, *Minnesota Review*, No.5 (Aug-Oct 1965):332)

Denise Levertov se hace eco de la influencia de este concepto en los poetas de los sesenta. Rich se configura como un ejemplo claro de esta tendencia. Pero la proyectividad, unida a la idea de campo abierto va más allá y afecta a otros elementos que confluyen en la estructura de la obra poética. La asociación de ideas como forma de descubrimiento del yo poético, no sólo limitado a la asociación poética sino atendiendo también al elemento psicológico es otro de los aspectos clave. La utilización de la asociación de ideas como principio constructivo del poema implica la imposibilidad de definición de la secuencia ya que el cuerpo orgánico de la misma se desarrolla a partir de la corriente psicológica del poeta. La sensación de forma abierta, se potencia por tanto desde el punto de vista tipográfico utilizando los signos de puntuación y las convenciones poéticas de disposición del poema en la página; pero también desde la

misma organización de contenidos que responden no a argumentos narrativos o dramáticos, sino emocionales, entendiendo como tales, los puntos neurálgicos que el poeta nos muestra a partir de su afectividad gracias al proceso asociativo:

“Line divisions will often be used as an imitation of the process through which we transform thoughts, impressions and experiences into language.”  
(Bradford,1997:21)

Easthorpe denomina esta forma de crear estructura, “intonational metre”<sup>184</sup>. Las imágenes conseguidas a partir de esta técnica no son simplemente imágenes literarias, son también rastros psicológicos ordenados de forma irrepitible y caprichosa que impide cualquier descripción formal de forma que el campo abierto resiste la tipificación o la descripción formal. Como veremos en el análisis de la segunda etapa de la obra de Rich las ideas que se relacionan con las prosodias de campo abierto propuestas tanto por Williams como por Olson nos ayudarán a entender un giro poético sorprendente en la larga carrera poética de la autora que nos ocupa. Como ya hemos comentado en las primeras líneas de este apartado, las prosodias de campo abierto no se constituyen en un método aplicable pero son un sustrato ideológico insustituible para entender la poesía de Rich en la década de los setenta.

Finalizamos aquí nuestra primera toma de contacto con las aportaciones dentro del campo prosódico que nos servirán de base para elaborar nuestra sistematización del método pasando ahora a las propuestas de la lingüística que en el siglo XX amplía su campo de análisis hacia la creación literaria, aportando un importante avance en lo que a estudios prosódicos se refiere.

---

<sup>184</sup> Easthorpe, A.1983: *Poetry as Discourse*, London: Methuen

### VI.1.ii.d.-Métrica Lingüística

Lázaro Carreter precisa la fecha en que reaparece la Poética en las ciencias lingüísticas y literarias, en el año 1958, cuando tiene lugar el Congreso de la Universidad de Indiana, en Bloomington, donde Jakobson, pronunció su famosa conferencia titulada “Linguistics and Poetics”. Lázaro Carreter concluye:

“Se ha superado así felizmente el largo destierro a que fue sometido el estudio de la creatividad literaria desde la perspectiva especial del lenguaje” (Lázaro Carreter,1976:10)

El ejemplo aportado por Lázaro Carreter es uno más de los que podemos elegir para constatar el largo olvido sufrido por la lengua literaria por parte de los lingüistas quienes renunciaban a estudiarla en favor del lenguaje oral. Por otro lado, los críticos literarios ignoraban los avances que en el siglo XX se han conseguido en el ámbito lingüístico centrandolo su estudio en los aspectos semánticos y emotivos del lenguaje poético. El Formalismo ruso es el movimiento que establece la relación entre la lingüística y la poesía por lo que iniciamos nuestro recorrido por sus aportaciones.

### 1.ii.d.1.-El Formalismo Ruso

El Formalismo Eslavo, y la Escuela de Praga han sido en buena medida responsables de la influencia de la lingüística en el ámbito literario. El Formalismo ruso surge a la vez que el New Criticism en Norteamérica e Inglaterra y a pesar de que existen varias semejanzas en sus respectivos enfoques, las diferencias son importantes:

“Los neo-críticos hacen fundamentalmente crítica práctica (close reading) con un amplio componente descriptivo...y confieren una importancia considerable a los aspectos exegéticos o interpretativos y de valoración artística del objeto. Por su parte el formalismo Ruso se mueve en un ámbito más especulativo. Hacen crítica teórica encaminada a desarrollar una Teoría poética sustentada en una metodología científica (que, eventualmente, será la lingüística estructural) y en una ciencia de la literatura.” (Abad,2001:24)<sup>185</sup>

Otro aspecto que diferencia ambos movimientos es la atención de los neo-críticos a la confluencia de rasgos poéticos (Description) mientras los formalistas rusos, sobre todo en sus primeros trabajos, analizan el lenguaje poético como un lenguaje especial caracterizado por la “desviación” o “desfamiliarización” consciente de la lengua hablada. Por este motivo estudiaron el sonido y la prosodia basándose en las aportaciones de la lingüística moderna.

Dentro de este panorama crítico general, consideraremos a los formalistas rusos dentro de una tendencia que Richard Bradford<sup>186</sup> ha definido acertadamente como “textualista” ya que se centran en las características estilísticas de un texto literario. Por sus objetivos se diferencian de otras aproximaciones al hecho literario que se pueden denominar contextualistas ya que se centran en la relación entre el texto y el contexto. Esta sería la característica principal que unificaría bajo este apartado a un gran número de teorías que intentan relacionar fenómenos típicamente textuales con otros elementos contextuales que se refieren a otras realidades que no son el texto en sí. En este segundo

---

<sup>185</sup> Abad García,P.2001: *Poetología: Teoría Literaria y Poesía en Lengua Inglesa*, Valladolid: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valladolid

<sup>186</sup> “The Formalists and New Critics are mainly textualists in that they regard the stylistic features of a particular literary text as productive of an empirical unity and completeness.” (Bradford, 1997:13)

caso debemos incluir por ejemplo a la crítica feminista que examina el estilo no como una característica específica de un texto particular sino más bien como un reflejo de la jerarquía sociocultural imperante, predominantemente patriarcal, que controla la producción literaria así como su interpretación ginocrítica, o como producto biológico (essentialism).

El Formalismo Ruso surge a principios del siglo XX a partir de la idea general de encontrar una base científica donde sustentar los estudios literarios. Dentro del Formalismo ruso distinguimos en primer lugar la sociedad para el Estudio del Lenguaje Poético (OPOJAZ) que surge en S.Petersburgo, al que pertenecen figuras tan representativas como Víctor Shklovsky o Yuri Tynyanov. Otro núcleo esencial para el desarrollo del Formalismo ruso es el Círculo Lingüístico de Moscú, en el que lingüistas como Roman Jakobson intentan aproximar la lingüística a la literatura. Aunque existían relaciones entre ambos grupos, su enfoque era diferente.

Sin embargo el Formalismo ruso tuvo un breve desarrollo. La revolución bolchevique de 1917, que resultó en tendencias ideológicas y literarias marxistas atacaron sistemáticamente al Formalismo ruso por su falta de interés por cuestiones ideológicas o sociológicas en la obra literaria y produjeron su disolución. A pesar de la brevedad de dicho movimiento algunas de sus aportaciones resultan fundamentales para realizar una aproximación formal al texto poético.

En la Teoría de la literatura de Tomasevskij<sup>187</sup>, el lenguaje artístico se define como “el lenguaje en que se tiene orientación sobre la expresión, a diferencia del práctico, cotidiano, que carece de esta orientación”. Es decir, la función comunicativa característica del lenguaje ordinario es relegada y las estructuras verbales adquieren un valor en sí mismas. El lenguaje adquiere un valor esencial en la obra literaria ya que es el elemento básico con el que cuenta el autor:

“Language is the poet’s material, hence the object of artistic reorganization. The basis for the reorganization of linguistic means by the poet consists in the fact

---

<sup>187</sup> Tomachevskij, B.1982: *Teoría de la Literatura*, (1928) M. Suárez (trad.) Madrid: Akal:22

that he, just as every speaking individual has individual linguistic habits which derive from inherited and acquired linguistic dispositions.”<sup>188</sup>

Las aportaciones del Formalismo ruso que fueron recibidas casi inmediatamente con relación a la narrativa (Shklovskij), tuvieron que esperar hasta la década de los sesenta con relación a los estudios poéticos. Wellek y Warren se lamentan en su obra<sup>189</sup> de la inexistencia de una obra en el contexto anglófono similar a la de Zirmunskij titulada *Introducción a la métrica*, del año 1925 y publicada en versión inglesa en 1966. En el ámbito español, la situación no es mejor. El caso de Y.Tynyanov es también representativo. Su obra *The Problem of Verse Language*<sup>190</sup> fue traducida al español en 1972 por la Editorial Siglo XXI de Buenos Aires, cuando su primera publicación data de 1924.

El primer trabajo importante sobre aspectos prosódicos es el ensayo titulado “Las repeticiones sonoras”, escrito por Osip Brik cuya fecha de edición es incierta. Erlich<sup>191</sup>, Wellek y Warren lo sitúan en 1919, mientras Eikhenbaum en 1917. En este ensayo la recurrencia sonora se explica como un hecho de estética general, y la repetición se convierte en un elemento estético en cuanto que pone de manifiesto una de las facetas del principio o eje de combinación. El logro más significativo del Formalismo ruso en general es el establecimiento de relaciones entre sonido y sentido. De esta forma queda incluido el estudio prosódico en el ámbito lingüístico perdiendo el carácter exclusivamente sonoro de los estudios métricos tradicionales.

“A second common assumption, that sound should be analysed in complete divorce from meaning, is also false. It follows from our general conception of the integrity of any work of art that such a divorce is false; but it follows also from the demonstration that mere sound in itself can have no or little aesthetic effect.” (Wellek & Warren,1956:156)

El estudio prosódico se constituye por tanto en estudio lingüístico, que, como cualquier estudio del lenguaje, abarca aspectos fónicos, sintácticos y semánticos. La

<sup>188</sup> Mukarovsky,J.1977: “The Poet”, en: *The Word and Verbal Art: Selected Essays*, Burbank, John & Steiner, P. (trans.), New Haven & London: Yale University Press:151

<sup>189</sup> Ver: Wellek,R. & Warren,A. 1956: *Theory of Literature*, Middlesex (UK):Penguin

<sup>190</sup> Tynianov,Y.1981: *The Problem of Verse Language*, Sosa, M. & Harvey, B. (Trans.&Eds.), Ann Arbor (MI): Ardis

<sup>191</sup> Erlich,V.1955 *Russian Formalism*, The Hague: Mouton.

métrica tradicional formalista se convierte entonces en métrica lingüística. Con ello los estudios prosódicos se incluyen en el campo más amplio del estudio del lenguaje (poético). Las implicaciones de esta inclusión se hacen evidentes cuando estudiamos problemas concretos de métrica, como veremos.

Erlich<sup>192</sup> señala que las teorías más representativas del Formalismo ruso se basan en dos principios fundamentales. Por un lado la insistencia en la unidad orgánica del lenguaje poético y por otro el concepto de “dominante”, que se constituye en una de las aportaciones más originales y productivas de la métrica formalista. Consecuencia directa de ambas ideas es que el estudio del verso se extiende a la semántica y la sintaxis además del ámbito prosódico tradicional. De este modo la métrica lingüística abarca cuestiones sintácticas y semánticas además de fono-prosódicas. El estudio lingüístico del verso consta de dos partes. Por un lado el estudio de los constituyentes lingüísticos propiamente dichos (fonología y sintaxis) y además el estudio de la estructura prosódica (verso, estrofa,...). Sin embargo, para lo que a nosotros nos interesa en esta tesis doctoral la prosodia constituye sólo una parte del estudio lingüístico del verso. De esta forma nos alejaremos de enfoques acústicos, fisicistas, para atender a la prosodia fonológica, que tiene en cuenta los aspectos lingüísticos, sintácticos y semánticos<sup>193</sup>.

Los Formalistas rusos<sup>194</sup> parten básicamente de dos tesis: en primer lugar su atención a la obra literaria en sí, haciendo caso omiso de otros elementos extratextuales. El objeto de la ciencia literaria según Jakobson no es la literatura en su totalidad sino la literariedad (“literaturnost”), es decir lo que hace que una obra sea literaria. Por este motivo su investigación se dirige hacia los rasgos distintivos de los materiales literarios.

---

<sup>192</sup> Erlich, V.1955: *El Formalismo Ruso*, Cabanes, J. (trad.), 1969, Barcelona: Seix Barral

<sup>193</sup> “Surge pues, en la teoría formalista, una integración de los elementos del ritmo fónico en una concepción más general el ritmo, que analiza y tiene en cuenta elementos sintácticos o semánticos. Jakobson integra muchos elementos el lenguaje poético –y entre ellos los fónicos- en una explicación general de tipo estético: el acercamiento de dos unidades como procedimiento elemental del lenguaje poético.” (Domínguez Caparrós, 1988:54)

<sup>194</sup> Wellek (1963:65), constata el desconocimiento de las tesis formalistas en occidente en la década de los sesenta: “The movement is hardly known in the West, since it was suppressed in Russia, and its texts are exceedingly difficult of access but there is now a good description in English by Victor Erlich”

Por este motivo, los rasgos fonológicos han sido uno de los aspectos más estudiados por los Formalistas rusos. La estructura sintáctica del discurso puede crear esquemas fonológicos superficiales que llaman nuestra atención sobre la materialidad del lenguaje y no solamente sobre su dimensión significativa. Mukarovsky define esa posibilidad con el concepto de “eufonía”:

“Today it is already unmistakably clear that the aesthetic effect of speech sounds has its source in the serial arrangement which attracts attention to them, whereas semantic value adheres only additionally as a consequence of the contact between the euphonic speech sound pattern and the content. Therefore euphony is not only polymorphous (onomatopoeia, emotional and imagistic expressiveness) but also polysemous.” (Mukarovsky, 1977: 21)

La voluntad de eufonía se observa teniendo en cuenta la acumulación de efectos fónicos en lugares determinados, como por ejemplo la posición final de verso. Pero además la eufonía requiere el soporte adicional de la articulación rítmica, sintáctica y semántica del texto. La rima por ejemplo se convierte en el elemento clave para delimitar la unidad rítmica básica. Mukarovsky también es consciente de que la rima tiene una función fonológica asociada al establecimiento de relaciones semánticas entre los términos rimados:

“Rhyme has a semantic as well as a euphonic and rhythmic functions: to reveal hidden possibilities of semantic relations between words.” (Mukarovsky, 1977:23)

Mukarovsky concluye que todos los elementos que enfatizan la textura fonológica del texto son necesarios en poesía por su capacidad de desautomatización de la lengua común. De hecho, los efectos estéticos fundamentados en la “desautomatización” o “desfamiliarización” pueden afectar a todos los elementos de la estructura.

Los Formalistas rusos consideran la prosodia a partir de una base nueva ajena al concepto de “pie” y atenta a factores lingüísticos. Por lo tanto, las teorías basadas en la existencia de pies métricos, definen de forma errónea la unidad fundamental del metro poético. Si percibimos el verso formado a partir de segmentos silábicos agrupados en torno a una sílaba acentuada, veremos ejemplos que no se ajustan a esta posibilidad. Por este motivo, la unidad prosódica fundamental que establecen los formalistas rusos

no es el pie métrico sino el “verso”, o “línea versal”. El pie métrico no tiene una entidad independiente ya que sólo existe en relación con el resto de la línea versal.

La unidad organizadora del verso varía según el sistema prosódico utilizado. Si analizamos por ejemplo verso libre podemos hablar de “melodía”, o secuencia de tonos que se constituyen en un único elemento que diferencia al verso de la prosa. En el caso del verso que se ajusta al sistema silábico-acentual los Formalistas rusos aplican métodos estadísticos a la relación entre el esquema y el ritmo del habla definiendo el verso como un patrón de contrapunto entre el metro impuesto y el ritmo ordinario del habla<sup>195</sup>. Por ello establecen la diferencia entre el esquema estático, gráfico y el impulso rítmico, dinámico. En otras palabras, los formalistas rusos son conscientes de las dos facetas que la poesía actual presenta para su estudio: el nivel textual y el nivel fónico que se incardinan formando un todo indivisible ya que el impulso rítmico está detrás por ejemplo tanto de la selección lingüística como de la estructura sintáctica, por lo que el nivel semántico se logra en la estrecha relación entre ambos niveles, textual y fónico.

Los Formalistas rusos intentaron acercarse a la creación artística sin ninguna idea preconcebida. Si tenemos que definir de alguna forma la estética formalista diríamos que su fundamento es la descripción. No pretendemos aquí enunciar todas sus aportaciones sino destacar las propuestas respecto al análisis de la obra literaria que a nosotros nos resultan interesantes. El método estadístico propuesto es sencillo: en el poema se cuenta el porcentaje de casos en los que cada sílaba lleva acento métrico. En un pentámetro yámbico la estadística mostrará un porcentaje cero en la primera sílaba y un cien por cien en la segunda repitiéndose de forma regular en cinco ocasiones. Esta regularidad no aparece en la realidad ya que el autor siempre intenta la variedad dentro de la regularidad para lograr la atención de un lector expectante. Pero si la gráfica muestra una tendencia hacia los acentos métricos que coinciden con las sílabas pares obtendremos el espectro de un pentámetro relativamente regular siempre y cuando intentemos determinar un acento métrico genérico, sin entrar en las especificidades de las teorías acústicas de Trager-Smith o Jespersen que plantean varios niveles de acento.

---

<sup>195</sup> Un ejemplo claro de aplicación de este método estadístico aparece en el capítulo VIII del presente estudio donde se estudia la evolución prosódica en dos formas estróficas: el soneto y el ghazal.

Dejando a un lado el estudio de los sonidos, los Formalistas rusos (Ver Wellek,1963:66), han extendido la significación del término forma: por un lado forma es lo que convierte una unidad de habla en una obra de arte, por lo tanto, cuando utilizamos el adjetivo formal queremos decir, estético por lo que todos los elementos de contenido en el arte se constituyen en fenómenos artísticos formales. Los formalistas plantean un contraste entre materiales no artísticos y la suma de los recursos artísticos. “Device” (priyom) se convirtió en el único elemento digno del estudio literario. Todos estos recursos que hacen que la obra literaria se constituya como un universo único parten del concepto de “desfamiliarización” desarrollado por los Formalistas.

### a) Desfamiliarización

La “desfamiliarización” o “ostranenie”, término acuñado por Shklovskij en su *On Theory of Prose (O Teorii Prozy*, Moscú:1925), que se complementa con la “desfacilitación” (“defacilitation” o “zatrudnenie”) son parte esencial del uso artístico de la lengua. Shklovskij defiende que el artista hace que los materiales propios de su arte(=lenguaje) parezcan extraños. Para lograr este objetivo el poeta utiliza el lenguaje en contextos novedosos.

A pesar de que la idea de “extrañeza” en la obra literaria es un concepto antiguo, podemos afirmar que una de las aportaciones más representativas del Formalismo ruso es la elaboración del concepto de “desviación” o “desfamiliarización”. Shklovskij plantea la dicotomía entre automatización y perceptibilidad. El poeta consigue desautomatizar nuestra percepción de la obra poética gracias a la desviación de elementos lingüísticos. Sacando al elemento lingüístico de su contexto habitual, el poeta consigue que observemos la realidad desde una perspectiva nueva, nos obliga a una nueva percepción. Esta “desfamiliarización” creadora estimula la agudeza en nuestra percepción de la realidad a menudo nublada por la rutina. Lo importante es que aparezca una “desviación” de la norma o “cualidad de divergencia” tomando el término del alemán B.Christiansen<sup>196</sup>.

<sup>196</sup> Christiansen,B. 1909: *Philosophie der Kunst*, en Erlich, 1955, (1969): 255)

Los Formalistas rusos prefirieron denominar a este concepto “desfamiliarización” que Ewa Thompson define como:

“...a method of presentation of things and ideas, using it, we arrange the artistic elements in such a way as to make them representing these things or ideas to us with strange clarity.” (Thompson, U. 1971: 27)

A partir de este concepto podemos desentrañar los distintos recursos (fonológicos, sintácticos y prosódicos) empleados por el poeta para desfamiliarizar el lenguaje, recurso común a la obra literaria y al resto e situaciones comunicativas.



### 1.ii.d.2.-Función Poética Jakobsoniana

Roman Jakobson, padre de la poética lingüística es el crítico que ha logrado combinar las aportaciones del New Criticism norteamericano con el análisis lingüístico más estricto propuesto por los formalistas rusos. Jakobson inició su trabajo en lingüística y poesía en los albores del siglo XX como formalista, pero el mundo anglosajón recibió su legado a partir de la década de los sesenta tras la publicación de su trabajo “Closing Statement: Linguistics and Poetics” que incorpora los elementos más significativos de su trabajo en el tema durante casi medio siglo y se instituye como representante del Estructuralismo norteamericano. La lengua es el único material del que dispone el poeta para realizar su labor, y de su acertada utilización de este recurso depende el éxito de su obra artística<sup>197</sup>.

Jakobson rechaza la noción de los temas intrínsecamente poéticos, la práctica poética del siglo XX hace que esta afirmación teórica sea insostenible. Su figura es un referente ineludible por sus aportaciones personales así como por aunarse en él las contribuciones de los New Critics y del Formalismo ruso<sup>198</sup>. La idea de Jakobson respecto a la función poética que llama la atención del receptor sobre el mensaje verbal y su estructura, se asemeja a las teorías de algunos New Critics norteamericanos:

“As a way of concentrating attention on the inherent structure and condition of poetry Jakobson’s proposition resembles the theories of such Anglo-American New Critics as William Empson and Cleanth Brooks who respectively identified “ambiguity” and “paradox” as the definitively poetic uses of language.” (Bradford, 1993:11)

---

<sup>197</sup> “Language, with all its traditions and evocative possibilities, connects with the complex of human awareness in action and takes over from it. Poetic phrasing and structuring are a phase of our human lives...that enables us to reorient, reassemble, and explore felt meanings and imagined states with but one responsibility: faithfulness to our most candid perceptions and to the implications of language.” (Rosenthal & Gall, 1983: 18)

<sup>198</sup> “Closing Statement” (Jakobson) is important for 2 reasons...It brings together the techniques and objectives of the Eastern bloc linguists, structuralists and Formalists, the groups with which Jakobson is most readily associated, with the less easily definable methods of Anglo-American New Criticism. It can also claim to be the most precise and comprehensive attempt, within this broad international and cross-disciplinary context, to arrive at a scientific definition of poetry.” (Bradford, 1993:8)

El modelo de lenguaje a partir del cual trabaja Jakobson está basado en la idea de Saussure de que existen tres niveles de interacción entre el lenguaje y el significado: el significante que se identifica con la sustancia fonémica o visual de la palabra, el significado o concepto representado por la palabra y el referente u objeto prelingüístico. A partir de este esquema Jakobson elabora un marco para analizar la relación entre el significado y el significante que implica una tensión constante en lo que él denomina los ejes de combinación y de selección proporcionando así el principio de proyección como elemento específico que define la función poética del lenguaje. En términos jakobsonianos:

“the poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination” (Jakobson, 1960 en Sebeok (ed.) 1966:39)

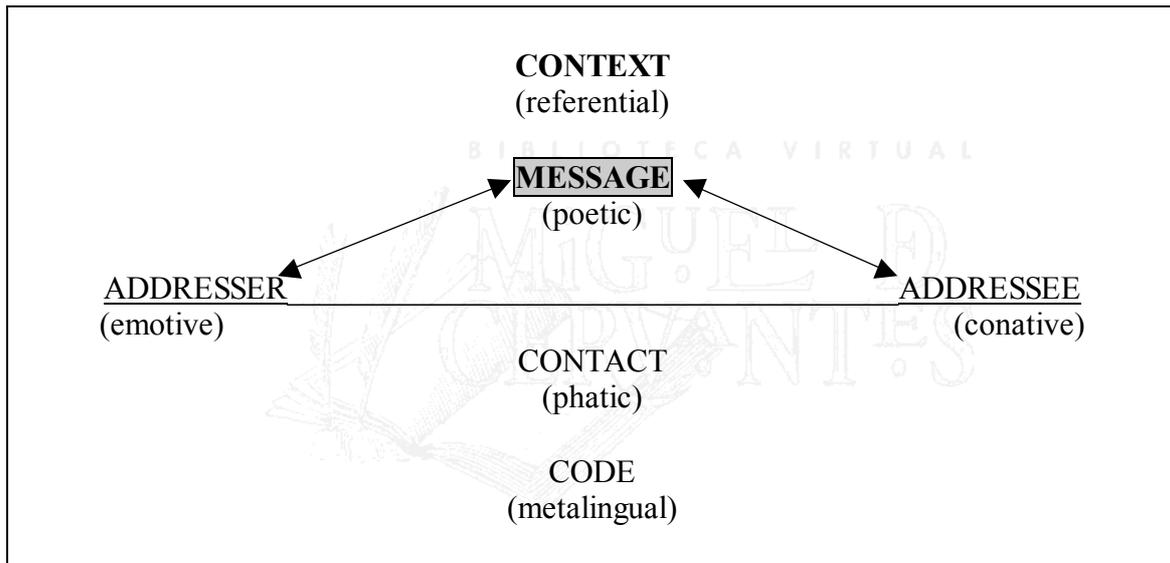
El eje de combinación, o sintagmático en el análisis de Saussure, incluye el sistema de reglas gramaticales y sintácticas por las cuales palabras individuales se combinan en unidades lingüísticas superiores. La unidad de combinación esencial será pues la cadena sintagmática, siguiendo la terminología sugerida por Jakobson. El eje de selección o paradigmático ofrece las opciones léxicas que se van haciendo a cada paso sintagmas a partir de las opciones que se llevan a cabo entre palabras de clases gramaticales equivalentes.

En el caso concreto de la poesía Jakobson identifica el principio de similitud como el elemento subyacente del texto poético:

“The principle of similarity underlies poetry; the metrical parallelism of lines or the phonic equivalence of rhyming words prompts the question of semantic similarity or contrast; there exist, for instance, grammatical and antigrammatical but never agrammatical rhymes” (Jakobson, en Pomorska & Rudy (eds.)1987: 114)

Es decir, además de la proyección del eje de selección en el eje de combinación, la poesía crea interferencias entre la forma prosódica y fonológica (metro, rima, asonancia y aliteración) y los registros lingüísticos de la sintaxis y la semántica.

A la vista de esta descripción, podríamos afirmar que la aportación más importante de Jakobson en cuanto a la estilística es la aplicación del rigor de la ciencia lingüística al estudio del lenguaje literario (poético). Atrás quedan los conceptos de ambigüedad y paradoja definidos por Empson y Brooks. El modelo Jakobsoniano supera ambos conceptos. Lo podemos representar en el siguiente diagrama que se centra en las distintas funciones del lenguaje:



Como podemos observar en el diagrama, las categorías en mayúsculas se refieren a las funciones materiales y contextuales presentes en cualquier acto de comunicación verbal. Los elementos en minúscula se refieren a la estructura y significado en un acto particular de comunicación.

Jakobson utiliza la lingüística para validar la tesis general de que en literatura (poesía) prima la función poética. Jakobson rechaza la relación de la función poética (= mensaje) con la función emotiva (autor), cosa, que afirmaban los New Critics para explicar la especificidad del lenguaje literario. Según Jakobson, la poesía se acerca más al discurso emotivo que al cognoscitivo ya que en este último la relación entre sonido y significado es más estrecha. En el discurso literario también existe una atención a la textura sonora del mismo pero aquí termina toda semejanza.

Poniendo como ejemplo a Gerald Manley Hopkins, Jakobson afirma que la esencia del artificio poético (o la función poética) es el paralelismo estructural. Jakobson se hace eco de una aportación fundamental de Gerald Manley Hopkins a la Poética en un ensayo de 1865 (“On the Origin of Beauty”) en el que analiza las estructuras canónicas de la poesía hebrea construida a partir de paralelismos para concluir que la poesía inglesa utiliza el mismo elemento:

“...the important part played by parallelism of expression in our poetry is not so well-known: I think it will surprise anyone when first pointed out.”<sup>199</sup>

El paralelismo gramatical es el rasgo específico que emplea Jakobson para describir la gramática de la poesía. A partir de una descripción exhaustiva de la selección, distribución e interrelación de las diferentes clases morfológicas, sintácticas y prosódicas de un poema, captaremos una serie de relaciones simétricas o estructuras equilibradas. Los rasgos fonéticos y las secuencias, tanto morfológica como léxica, las unidades sintácticas y fraseológicas, cuando se dan en posiciones correspondientes o equivalentes desde el punto de vista métrico o estrófico, generan estructuras paralelas.

El ejemplo más antiguo de paralelismo aparece en los versos bíblicos. El “parallelismus membrorum” aparece arraigado en diversas tradiciones y ha sido considerado por los críticos como una figura recurrente. Jakobson es consciente tanto de la antigüedad de esta figura como de su importancia:

“Particular attention has been paid by scholars to the biblical parallelismus membrorum rooted in an archaic Canaanite tradition and to the pervasive, continuous role of parallelism in Chinese verse and poetic prose...The same devices play a cardinal role in Russian folk songs and recitatives.” (Jakobson,1987:125)

Además, no podemos olvidar que en el paralelismo, como veremos, concurren tanto aspectos formales (fono-prosódicos y sintácticos) como semánticos. En el aspecto formal el aspecto sintáctico de los paralelismos ofrece dos tipos: el segundo elemento de la construcción paralela presenta una estructura similar al anterior, o existe una

---

<sup>199</sup> Hopkins, G.M.: *Journals and Papers*, House, H. & Storey, G (eds.), London: 106

complementariedad como los constituyentes contiguos de una única construcción gramatical.

Para concluir este apartado diremos que la ciencia lingüística ha renovado los estudios prosódicos. Más concretamente las aportaciones del Formalismo ruso en general, y de Roman Jakobson en particular, han supuesto un gran avance reconocido por múltiples autores<sup>200</sup> quienes alaban la interdisciplinariedad de la aproximación del Formalismo al hecho poético como una de las claves a partir de la cual se puede intentar un estudio métrico más riguroso:

“...one cannot deny that they have found a way out of the impasse of the laboratory on the one hand and the mere subjectivism of the musical metrists on the other. Much is still obscure and controversial; but metrics has today restored the necessary contact with linguistics and with literary semantics.”(Wellek & Warren, 1956:173)

---

<sup>200</sup> “A favor de los formalistas rusos están los dos hechos siguientes...1.-los formalistas son los fundadores de la moderna teoría literaria, y el punto de partida para el planteamiento de casi todas las cuestiones teóricas en literatura; 2.- ninguna escuela, grupo o corriente crítica de las normalmente estudiadas por la historia de la crítica literaria moderna ha dedicado al estudio de los problemas del verso un número de trabajos comparable –tanto en cantidad como en calidad- al que los formalistas rusos han consagrado a estas cuestiones.” (Domínguez Caparrós, 1988:8)

## 1.ii.d.3.- Naturalización

La “naturalización” es una consecuencia lógica del concepto de “desfamiliarización” propuesto por el Formalismo Ruso. La desfamiliarización y la naturalización son dos procesos contrapuestos que se producen en poesía el primero desde la perspectiva del poeta y el segundo desde la del receptor del mensaje poético. Para entender el mensaje poético “desfamiliarizado” el lector debe iniciar un proceso de “naturalización” que ha sido definido por Verónica Forrest-Thompson<sup>201</sup> en su estudio estructuralista como:

“an attempt to reduce the strangeness of poetic language and poetic organisation by making it intelligible, by translating it into a statement about the non-verbal external world, by making the Artifice appear natural” (Forrest-Thompson, 1978: xi)

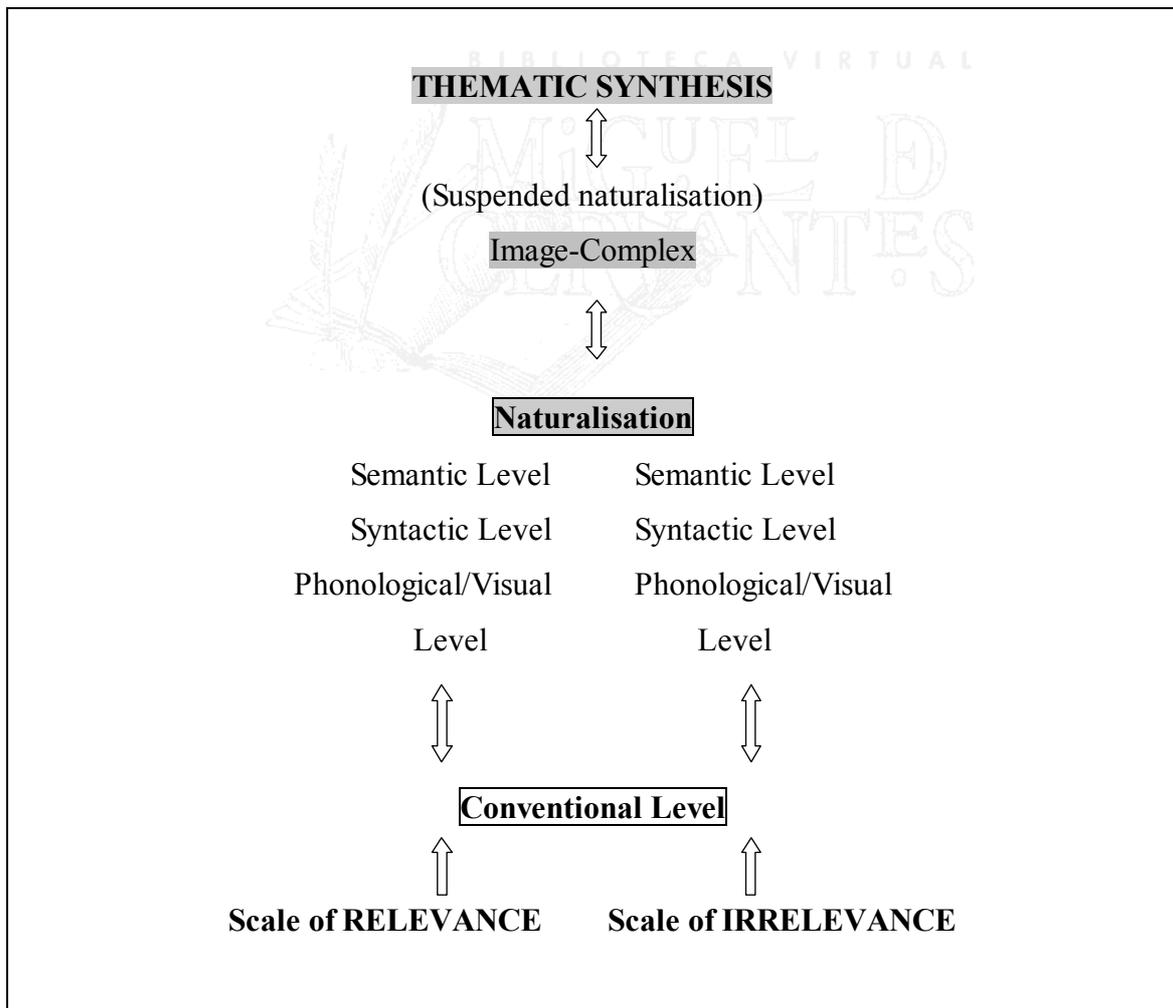
Una lectura crítica del género poético implica llevar a la práctica este proceso de “naturalización”. Pero debe interpretar el texto teniendo también en cuenta los rasgos no-significativos que diferencian la poesía de la lengua común. De hecho una “naturalización” correcta se encarga precisamente de estructuras fonéticas y prosódicas y la organización espacial del contenido, por ejemplo, e intenta relacionar dichos elementos con otros planos de organización textual y semántica.

En ocasiones, la poesía se interpreta como una afirmación sobre el mundo real sin tener en cuenta la especificidad de los efectos provocados por el lenguaje poético, por este motivo es importante restablecer el equilibrio y atender a los elementos propios del arte poético. La mejor forma de restablecer el valor de dicho arte es encontrar formas de describir sus efectos así como su interacción con el significado. El proceso de “naturalización” que ya hemos definido, racionaliza elementos convirtiéndolos en inteligibles o naturales. A partir de la “naturalización” centrada en el significado únicamente, Forrest-Thompson acuña los conceptos de “external expansion” y “external limitation”. El primero, (“expansión externa”), consiste en la “naturalización” de

---

<sup>201</sup> Forrest-Thompson, V. 1978: *Poetic Artifice: A Theory of Twentieth Century Poetry*, New York: St. Martin's Press.

elementos ampliándolos al mundo real, como un comentario sobre el mismo. La “limitación externa” se refiere a la limitación impuesta por la expansión externa sobre los rasgos formales que tenemos en cuenta para la interpretación. Es decir, el intento de relacionar el poema con el mundo exterior “limita” nuestra atención a aquellos rasgos formales que pueden contribuir a la interpretación del poema<sup>202</sup> de esa limitación surge la interrelación entre los elementos que Forrest-Thompson propone y me permiten la elaboración del siguiente esquema:



En la parte inferior de la escala aparece el nivel convencional ya que las convenciones crean expectativas sobre el tipo específico de poesía. Por ejemplo el soneto, una de las formas prosódicas tradicionales, nos hace pensar en un tipo de rima

<sup>202</sup> Forrest-Thompson, 1978: xiii

determinado así como una temática específica. De esta forma el “elemento convencional” dirige nuestra atención mientras nos movemos de un nivel inferior a otro superior. Por otro lado las imágenes se sitúan en la parte central del diagrama porque se constituyen en un ejemplo de la relación entre la semántica del poema y su interpretación a partir de las pautas del mundo exterior.

La “naturalización” nos ayuda a determinar la coherencia en los distintos niveles (sintáctico, semántico, fonológico, visual, etc.) y según ascendemos en el diagrama, vemos que además es el camino hacia la síntesis temática. Dentro de los diferentes elementos que se han naturalizado en la escala de relevancia nos podemos mover desde el complejo de imágenes hasta la síntesis temática. Forrest-Thompson diferencia dos tipos de naturalización en función del interés del lector: la naturalización externa implica la relación de todos los niveles lingüísticos del poema con el mundo exterior. Si intentamos una naturalización interna incluimos en la escala de relevancia los aspectos textuales como el metro y los esquemas rítmicos:

“Metrical and rhythmical patterns are in one sense irrelevant to meaning, yet they also use the meaning of words to lead up towards thematic synthesis. In this case, continuity is provided by the way in which formal and conventional devices take up and assimilate various kinds of discourse... Discontinuity derives from our awareness that ...the various kinds of language are no longer what they would be in isolation and are subjected to a different form of organisation.” (Forrest-Thompson, 1978:32)

Es decir, en una naturalización interna incluimos dentro de la escala de relevancia no sólo los elementos textuales sino que además se establece una relación con el contenido. Si la naturalización es externa la ascensión desde el nivel convencional hasta la síntesis temática posterior a la finalización del proceso de naturalización es muy rápida ya que no atiende a elementos formales sino extratextuales.

#### 1.ii.d.4.- Escala móvil (“Sliding Scale”) y Esquema doble (“Double Pattern”)

Los dos conceptos “Sliding Scale” o “escala móvil” y “Double Pattern” o “esquema doble” han sido desarrollados por el británico Richard Bradford. En sus trabajos<sup>203</sup>, Bradford parte de las aportaciones de la métrica lingüística representada por Roman Jakobson y Samuel R. Levin, por lo que dichos conceptos deben su desarrollo a estas dos figuras seminales en el desarrollo de la prosodia lingüística.

Iniciamos nuestra revisión por el “esquema doble”, concepto que reconoce la relación entre los elementos específicos de lenguaje poético y los generales del lenguaje ordinario:

“the double pattern concerns the relationship between those features of the poem which are exclusive to poetic writing and those which the poem shares with other linguistic discourses.” (Bradford,1997:46)

El “Double Pattern” o esquema doble implica la constatación de la doble naturaleza del texto poético:

“The double pattern, which the early anti-free verse critics cited as the definitive characteristic of poetry, occurs when this secondary, surface pattern is regular and persistent.”(Bradford,1993:5)

En el “esquema doble” percibimos por un lado el registro convencional identificado por Jakobson en la función poética, y por otro el cognitivo que Jakobson relaciona con la función referencial del lenguaje. Esta dualidad se puede representar mediante una tabla (Bradford, 1997:153). Los polos extremos de ese esquema doble pueden representarse en dos columnas, teniendo en cuenta las aportaciones de los diferentes estudiosos que han percibido esa doble naturaleza del texto poético, así

---

<sup>203</sup> Bradford,R. 1993: *The Look of It: A Theory of Visual Form in English Poetry*, Cork (Ireland): Cork University Press

Bradford,R. 1993: *A Linguistic History of English Poetry*, London: Routledge, Interface

Bradford,R. 1997: *Stylistics*, The New Critical Idiom Series, London & New York: Routledge.

Jakobson habla de función poética y referencial, y Levin del registro convencional o cognitivo (“The Conventions of Poetry” (1971)):

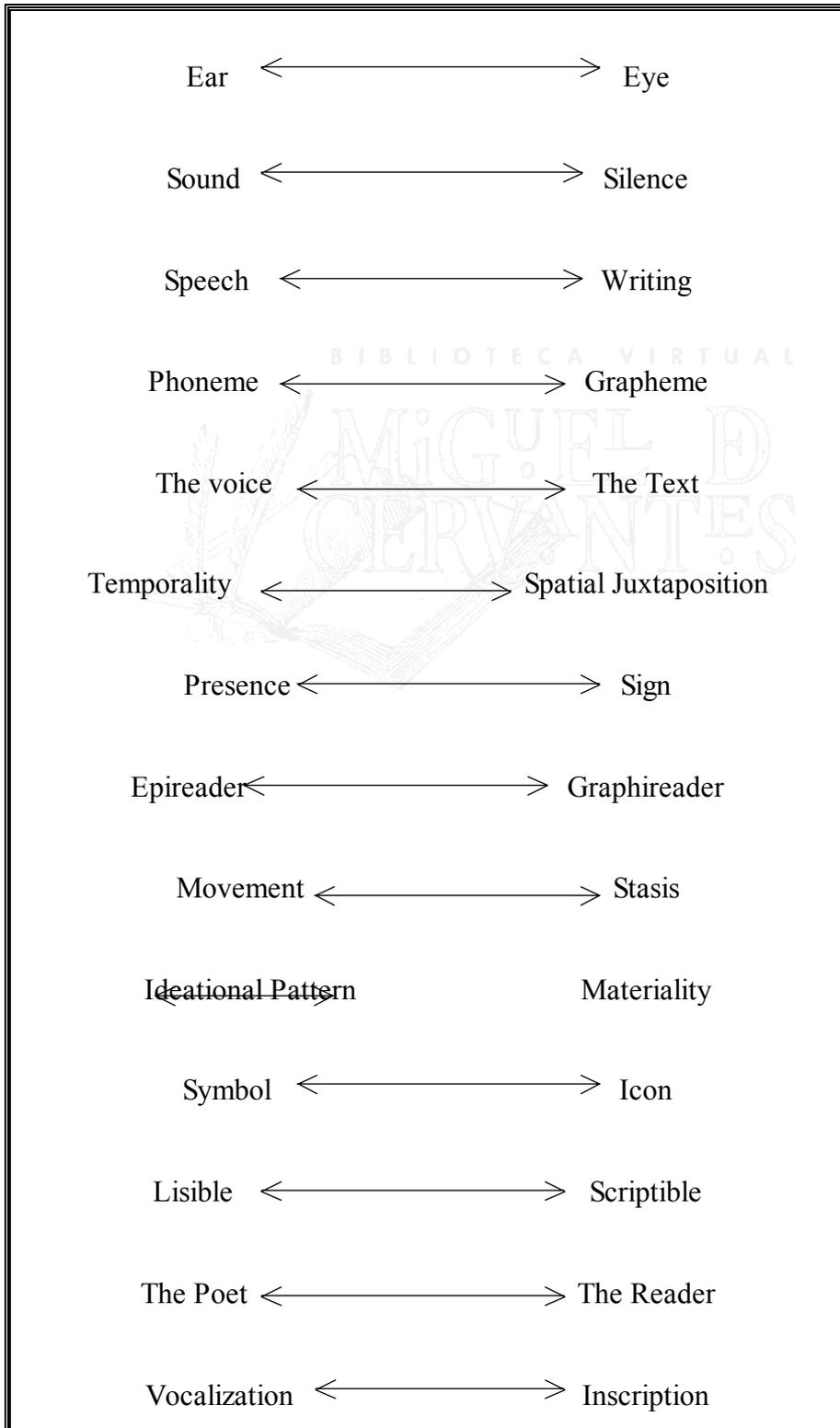
<u>Poetic function</u>	<u>Referential function (JAKOBSON)</u>
<u>Conventional register</u>	<u>Cognitive register (LEVIN)</u>
Literary language	Functional language
Diachronic axis	Synchronic axis

Los desequilibrios que se generan entre estos polos se plasman en una mayor perceptibilidad o no de ese esquema doble. Cuando la poesía que describimos sigue la prosodia tradicional encontramos un mayor predominio del elemento convencional frente al cognitivo por lo que aparecen elementos prosódicos pertenecientes a la métrica silábico-acentual (rima final, estrofas tradicionales como sonetos, terza rima, etc.) mientras en los casos de verso libre es más representativo el registro cognitivo en el que el elemento básico es la sintaxis y el único elemento diferenciador del verso es la línea versal.

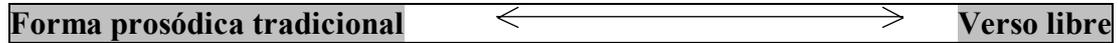
El concepto “sliding scale” constituye según Richard Bradford, una herramienta indispensable para entender cómo la prosodia oscila entre la tradición y la experimentación estableciéndose estos dos principios como dos polos de la tabla de oposiciones binarias utilizadas en los estudios semióticos (Bradford,1993:182).

Bradford utiliza dicha tabla como herramienta para sistematizar los diferentes rasgos que se oponen en la tabla partiendo del contraste entre el aspecto visual-auditivo del texto poético y descendiendo progresivamente desde el sonido/texto hacia las especificidades de recepción que el receptor/lector tiene en los dos casos. Por este motivo se menciona la temporalidad de la lengua hablada frente a la yuxtaposición

espacial del texto para terminar con las dos figuras esenciales en esta tabla. El poeta y el lector:



Este ejemplo de escala móvil atiende a las diferencias entre la poesía en su aspecto fónico y/o visual pero la tabla se puede ampliar centrándonos en aspectos puramente prosódicos añadiendo por ejemplo la oposición:



En el “verso libre” la relación entre las estructuras métrica y sintáctica es relativamente flexible y, como consecuencia, el lector debe tener en cuenta otros aspectos como por ejemplo los espacios tipográficos para delimitar estructuras sintácticas y prosódicas.

Si un poeta elige escribir dentro de las normas de la poesía convencional utilizando pentámetros yámbicos o una forma estrófica tan representativa como el soneto, surge la dificultad de distinguir entre las dimensiones cognitiva y convencional del esquema doble distinguido por Levin.

Jakobson sostiene que la prosodia juega un papel importante en la creación del significado. Levin y Culler argumentan que la forma poética lo único que hace es proporcionar un marco de estrategias interpretativas que el lector adopta para obtener el significado. La afirmación de Jakobson es aplicable en los casos en los que la forma poética es tradicional (sonetos, pentámetro yámbico, etc.) mientras en el caso del verso libre Levin y Culler se acercan a una descripción más exacta del proceso.

Dado que los poemas que hemos de analizar en este trabajo son de naturaleza prosódica variada, igualmente variada será la metodología que utilizaremos. Uno de los conceptos que nos servirán como fundamento teórico para incluir ejemplos pertenecientes a la prosodia silábico-acental así como poemas en verso libre es el concepto de “Sliding Scale” o escala móvil que Bradford define como un índice comparativo en el que es posible considerar la relación entre las dos dimensiones del esquema doble, la cognitiva (representada por la oración) y la convencional (representada por la línea versal o verso):

“This is a a comparative index against which we can consider the interactive relation between the 2 dimensions of the double pattern, to adopt Levin’s terms, the cognitive and conventional. Interaction is the key term because to qualify for inclusion the text must create a distinction and consequently an interpretive tension between the cognitive and the conventional- The 2 basic phenomena that will allow us to identify and then to judge the relation between the 2 are the sentence (cognitive) and the line (conventional).” (Bradford,1996:17)

En dicha escala, encontramos en un extremo formas como el soneto que implican destacan los rasgos convencionales de la poesía. En el extremo opuesto encontramos el verso libre donde los versos no se corresponden con una fórmula métrica.



### 1.ii.d.5.- Levin y “la matriz convencional” (“Conventional Matrix”) o eje prosódico

Como comenta Fernando Lázaro Carreter en su Introducción a la versión castellana de la obra de S.R.Levin, *Linguistic Structures in Poetry* (1962), ésta:

“sigue siendo punto de referencia para cuantos nos ocupamos de la **textura formal** de la poesía”<sup>204</sup>

Samuel R. Levin ha elaborado un manual de estilística-lingüística<sup>205</sup> que explica equivalencias paradigmáticas de tipo sintáctico-prosódico-fonológico, partiendo de un principio de unidad estructural específica de la poesía (“unity of structure”), como veremos. De hecho es uno de los modelos más rigurosos de estilística estructural.

“The results of the analysis are consistent with the view that poetry is marked by a special kind of unity. The analysis discloses certain structures which are peculiar to the language of poetry and which function so as indeed to unify the texts in which they appear.” (Levin, 1962: 9)

Levin denomina a las mencionadas estructuras “couplings” (o emparejamientos) que García Berrio vierte al castellano como “principio de convergencia”<sup>206</sup> y se conforman en la base de la particular unidad del mensaje poético. Por esta presencia, la poesía resulta memorable y destaca por su unidad estructural. Levin parte de lo que hemos denominado como prosodia lingüística:

“En esencia, el modelo propuesto por Levin sigue a Jakobson, así como los principios de la estilística, en la medida que proporciona una base lingüística al

---

<sup>204</sup> Levin, S.R.1983: *Estructuras Lingüísticas en la Poesía*, Madrid: Cátedra:11

<sup>205</sup> Levin, S.R. 1962: *Linguistic Structures in Poetry*, the Hague, Mouton Otras obras relevantes del mismo autor son: “The Conventions of Poetry”, en Chatman, (ed) 1971: *Literary Style: a Symposium*, London: Oxford University Press.  
1977: *The Semantics of Metaphor*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.

<sup>206</sup> “la aportación más importante sobre la estructura del poema que ha sedimentado la experiencia analítica de los métodos formalistas...” (García Berrio,1989:99)

análisis de textos poéticos sin ignorar las aportaciones de la crítica literaria tradicional.”<sup>207</sup> (Abad,2001:64)

El componente esencial de la poesía es la lengua, pero la lengua poética produce efectos que el lenguaje ordinario no alcanza. Por este motivo el análisis lingüístico de la poesía requiere una “gramática” diferente a la del análisis de la lengua ordinaria. De otra forma no podríamos explicar por qué muchas secuencias poéticas se pueden generar a partir de la gramática que nos proporciona la lengua común pero otras no:

“...the existing grammars do not take account of the special equivalences occurring in poetry.” (Levin, 1962: 27)

Levin parte de la asociación de gramática y poesía al considerar ésta última como un hecho de “lengua” pero el lenguaje poético produce efectos ajenos al lenguaje común por lo que no puede utilizar un único instrumento para describir ambos. Por este motivo, Levin adopta la gramática generativo-transformacional, más concretamente, el “discourse analysis” de Z.S.Harris (1977:12). Levin aclara que las relaciones supraoracionales, que se crean al imponer sobre el discurso alguna estructura adicional a la lengua, (tradicionalmente serían la rima y el metro) son características de muchos textos poéticos pero no son las únicas estructuras que debe contemplar un análisis de poesía porque el efecto poético no se explica con el único recurso de estos dos elementos.

Las estructuras rítmicas y métricas acompañan a una estructura lingüística que es poética en sí misma. Y es en esta estructura lingüística donde observamos las funciones sintagmática y paradigmática de la lengua ya que es una estructura en la que formas semántica o fónicamente equivalentes ocurren en posiciones equivalentes sintagmáticamente. Estas formas se constituyen en tipos especiales de paradigmas. Al igual que Jakobson, Levin defiende la interdependencia de los dos ejes del análisis lingüístico (Paradigmático y Sintagmático), y a la vez destaca la relevancia del eje paradigmático ya que en éste aparecen factores lingüísticos (morfemáticos, léxicos, de categoría gramatical o sintáctica) como extra-lingüísticos (fónicos y semánticos) (ver Abad,2001:65).

---

<sup>207</sup> Abad García, P.2001: *Poetología: Teoría Literaria y Poesía en Lengua Inglesa*, Valladolid: servicio de Publicaciones de la UVA.

En el plano sintagmático lo característico es que los miembros se definan por su posición (posición sintáctica). Con lo cual los paradigmas que se constituyen de esta forma se denominan clases de posición. Dos posiciones son equivalentes si permiten las mismas alternancias. Las equivalencias de tipo II o “natural” son extralingüísticas y dan lugar a casos de paralelismo tanto léxico como sintáctico.

Para Levin, el discurso poético se desarrolla a partir de elementos naturalmente equivalentes (fónica o sintácticamente, Tipo II) en posiciones equivalentes (léxica o sintácticamente). Las clases de equivalencia fonológica se determinan únicamente por la posición. Ya que la gramática no puede determinar las equivalencias semánticas de las formas poéticas, nos vemos obligados a referirnos a un elemento extralingüístico.

Dos formas cualquiera que ocurren en posiciones equivalentes representan una pareja de convergencias. Si ambas formas son equivalentes naturalmente, nos encontramos ante un COUPLING (emparejamiento o convergencia) que es la estructura relevante para la poesía. De hecho, la noción de emparejamiento no explica por sí sola la unidad estructural, pero sí explica la estructura que aparece en la poesía:

“The notion of coupling,...., does explain a structure which appears to be present in a good deal of poetry and which, as a purely linguistic phenomenon, unifies long stretches in the language of poetry.” (Levin, 1962: 37)

Otro concepto innovador que Levin propone y que está íntimamente relacionado con el desarrollo teórico anteriormente expuesto, es el de la “matriz convencional” (“Conventional Matrix”) que deriva no del sistema sintagmático sino del conjunto de convenciones que sigue el poema como una forma literaria preestablecida.

Las dos convenciones más importantes que respeta la poesía son el metro y la rima, convenciones que añaden un sentido de “equivalencia periódica”. De hecho, cuando la rima existe, suele existir también una relación semántica entre las dos palabras relacionadas fónicamente:

“As a matter of fact, there seems to be a rather consistent correlation between semantic couples and the syntagmatic axis and phonic couples and the conventional axis.” (Levin, 1962:46)

La convergencia semántico-prosódica es menos evidente que la fono-prosódica aunque de igual importancia en el texto poético. Como veremos en capítulos posteriores de este trabajo la aportación de Levin será fundamental para sistematizar la convergencia de la prosodia con la semántica o la fonología. Nuestro análisis prosódico no puede olvidar la base propuesta por Levin sobre todo teniendo en cuenta la convergencia entre la prosodia y los niveles fonológico y semántico.



### 1.ii.d.6.- Funcionalismo Prosódico: Halliday y Haynes

El lingüista británico M.A.K.Halliday, en sus primeros trabajos se centra sobre todo en aspectos lingüísticos<sup>208</sup> aunque buscando un equilibrio entre la ciencia lingüística y el análisis literario. En la introducción a su volumen *An Introduction to Functional Grammar* (1994)<sup>209</sup> explica la base de la gramática funcional afirmando que:

“It is functional in the sense that it is designed to account for how the language is **used**.” (Halliday,1994:xiii)

A partir de esta base se consiguen dos objetivos fundamentales gracias al análisis lingüístico: por un lado la comprensión general del texto y por otro la posibilidad de evaluar el texto:

“the linguistic analysis may enable one to say why the text is, or is not an effective text for its own purposes –in what respects it succeeds and in what respects it fails or is less successful. This goal is very much harder to attain. It requires an interpretation not only of the text itself but also of its context (context of situation, context of culture), and of the systematic relationship between context and text.” (Halliday,1994:xv)

En el ámbito prosódico, los elementos constructivos (Halliday,1994:7-9) que nos interesan para continuar el desarrollo de nuestro trabajo, incluyen el concepto de ritmo, al que identifica con metro, definido como:

“a succession of beats, occurring at more or less regular intervals.” (Halliday, 1994:7)

---

<sup>208</sup> Halliday,1964: “Descriptive Linguistics in Literary Studies”, en Duthie, A. (ed.): *English Studies Today*, Edinburgh: s.III: 25-39.

Halliday,1967: “The Linguistic Study in Literary Texts”, en Chatman & Levin (eds): *Essays on the Language of Literature*, Boston.

Halliday,“Linguistic function and Literary Style: an inquiry into the language of W.Golding *The Inheritors*”, en Halliday,1973: *Explorations in the Functions of Language*, London: Arnold.

<sup>209</sup> Halliday,M.A.K.1994: *An Introduction to Functional Grammar*, London, New York, Sydney: Arnold.

Las sílabas acentuadas o tónicas recurren acompañadas de un número variable de sílabas átonas. La nomenclatura elegida por Halliday es la de sílaba “fuerte” o “salient” (destacada, notable) frente a las sílabas “débiles”. La distribución de ambos tipos de sílaba en diferentes “pies métricos” es uno de los constituyentes del sistema prosódico. Halliday habla indistintamente tanto de pie fónico-métrico, que describe un aspecto propio del texto poético, como de pie fonológico a partir del cual se estructura el sistema fónico inglés. Ambos tipos de pies parten del principio de isocronía<sup>210</sup>, lo único que varía es la terminología, ya que al acento métrico lo denominamos “ictus”.

La aportación prosódica de Halliday es importante ya que distingue el pie fónico-métrico del fonológico en el número determinado o indeterminado que los forman estableciendo una única base. La tendencia en la poesía del siglo XX es la de aproximarse a la lengua hablada<sup>211</sup>, lo que da lugar a la presencia de un número indeterminado de sílabas “débiles” o átonas alrededor de las “fuertes” o tónicas, sobre todo en el verso libre.

A pesar de la importancia de las aportaciones de Halliday, su análisis del metro y sus componentes ocupa un lugar reducido en su libro fundamental. Sin embargo, y aunque no es lo habitual, dentro del Funcionalismo encontramos algunos estudios dedicados exclusivamente al metro y sus funciones poemáticas. Entre ellos destaca el ensayo “Metre and Discourse” de John Haynes<sup>212</sup>. Tanto Halliday como Haynes se apoyan en la ciencia lingüística, buscando un equilibrio entre la lingüística y el análisis literario.

Haynes parte de la idea de que el metro en los estudios prosódicos convencionales se ha analizado exclusivamente desde una perspectiva fonológica:

---

<sup>210</sup> “...the strong syllables tend to occur at roughly even intervals” (Halliday, 1994:8)

<sup>211</sup> “The metric foot, that is, a foot with a fixed number of syllables became established in Chaucer’s time...an it remained the norm of mainstream English verse for the next five centuries. In the twentieth century it ceased to dominate, and there has been a new wave of input into poetry from spoken language.” (Halliday, 1994:8)

<sup>212</sup> Haynes, J.: “Metre and Discourse”, en Carter, R. & Simpson, P. (eds.) 1989:234-56.

“There is a temptation to see metre wholly in terms of phonological schemes, i.e. as a matter of how many stresses and syllables are permitted in a line of verse.” (Haynes, en Carter & Simpson, (eds) 1989:235)

A partir de esta constatación Haynes argumenta que el análisis del metro y la significación textual de esquemas fonológicos se realiza de forma más eficaz teniendo en cuenta otros niveles de la organización lingüística:

“In systemic functional linguistics three broad levels are distinguished. These are:

1 *the level of discourse* - the content, attitudes and human presences which speakers exchange;

2 *the level of form* - the grammar and vocabulary specific to a particular language, or a particular style, which carries or realizes discourse;

3 *the level of substances* - the speech noises or written marks which manifest the other two levels.”

(Haynes, en Carter & Simpson (eds.) 1989:236)

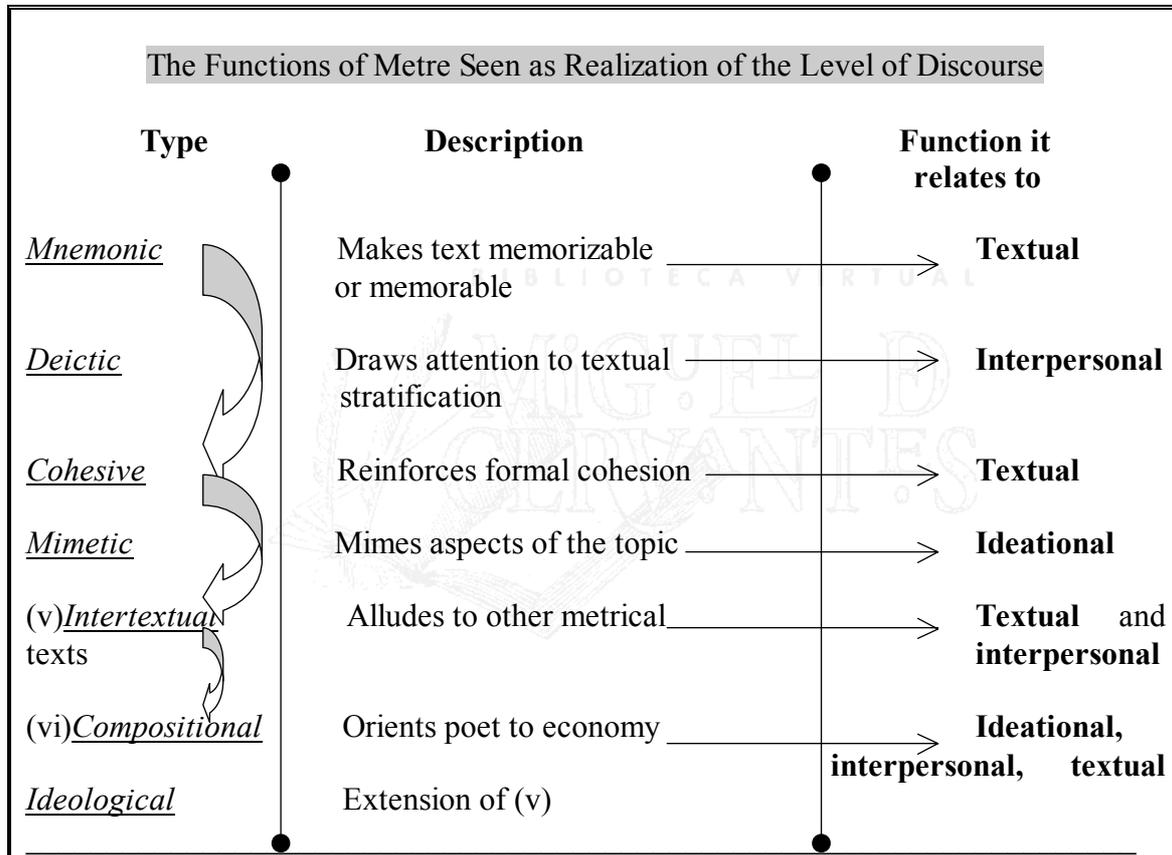
Haynes parte de un concepto funcionalista del lenguaje por lo que tiene en cuenta la función “social” del mismo, incluido el metro. El metro no es sólo un elemento intratextual (reconocible únicamente por sus funciones estéticas), también funciona simultáneamente, en un orden superior semiótico-social que señala, por ejemplo, las preferencias ideológicas del poeta.

La conclusión de Haynes es que la elección del esquema métrico por parte del poeta es en muchos casos una elección ideológica, y explora la conexión entre los metros tradicionales en lengua inglesa y el componente ideológico asociado a la utilización de los mismos.

En su análisis sistémico-funcional Haynes distingue tres niveles a los que denomina “discurso”, “forma” y “sustancia”. El nivel del discurso interactivo se hace evidente tanto en la lengua hablada como escrita.

En el nivel de la “forma” hace referencia a estructuras gramaticales y léxicas, mientras el nivel de la “sustancia” atiende a aspectos fonológicos como los sonidos de la lengua hablada, y el ritmo a menudo convertido en “metro”.

La versificación métrica llama la atención hacia el texto, como ocurre con cualquier otro recurso poético. El metro pues es un indicador del grado de elaboración poética del texto. Haynes<sup>213</sup> delimita siete funciones fundamentales del metro:



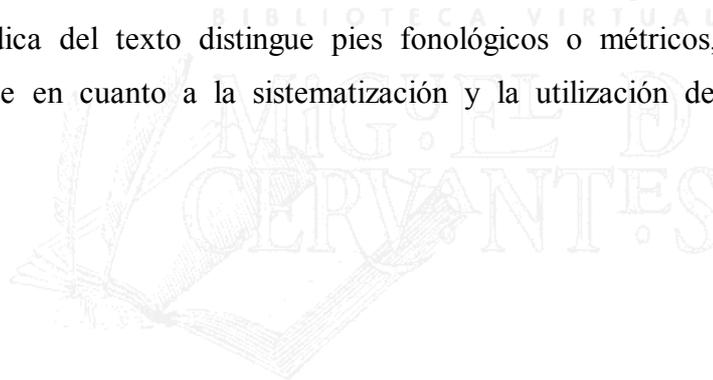
De las siete funciones del metro al nivel del discurso solamente dos son exclusivamente textuales: la función mnemotécnica que ayuda a memorizar el texto y la cohesiva ya que el metro contribuye a reforzar la unidad textual. Las funciones intertextual y composicional también son textuales ya que, por un lado, cualquier texto poético alude a otros textos en su utilización de los recursos prosódicos, por otro la economía lingüística es un rasgo característico del lenguaje poético.

Sin embargo, la originalidad en el enfoque de Haynes reside en su concepción del metro como un componente a la vez *textual* e *intertextual*, cuando explica la función ideológica del metro:

<sup>213</sup> Haynes, en Carter & Simpson (eds.) 1989:250

“The ideological function of metre is also intertextual, and although treated separately here for convenience is really an extension of what has been said about intertextual allusion. Poets learn from each other, and develop their techniques through imitation and development of the methods of forebears. They also define what they are doing by departure from such methods.” (Haynes, en Carter & Simpson (eds.) 1989:248)

Concluimos este apartado tras constatar que el Funcionalismo prosódico no establece ningún método de aproximación al fenómeno poético, pero resultan de gran utilidad las aportaciones en cuanto al establecimiento de funciones específicas del metro en el texto poético, así como la base fundamental del mismo, el pie métrico. Según la naturaleza prosódica del texto distingue pies fonológicos o métricos, y supone un importante avance en cuanto a la sistematización y la utilización de nomenclatura específica.



## 1.ii.d.7.-Métrica sintagmática (“Grammetrics”)

Donald Wesling inicia sus estudios prosódicos en la década de los ochenta. Sus títulos más representativos son: *The Chances of Rhyme* (1980) y *The New Poetries* (1985)<sup>214</sup> y forman parte de un programa desarrollado por el autor y sus alumnos en la Universidad de California en San Diego (EE.UU). La preocupación más importante de Wesling es la prosodia.

Otra de sus obras, *The Scissors of Meter* (1996)<sup>215</sup> toma como punto de partida la influencia negativa de la métrica tradicional y consiste en una crítica de las teorías prosódicas modernas a las que Wesling considera incapaces de relacionar su teorización con una exégesis correcta del texto poético.

La obra es además una propuesta de lo que Wesling denomina “sentencing as part of a notation” (Wesling,1996:37). Wesling aspira a encontrar un método de análisis prosódico que incluya la especificidad de la producción poética del siglo XX. A su juicio, la prosodia tradicional es incapaz de describir fenómenos propios del verso libre, que permanecen invisibles debido precisamente a que el método convencional de análisis prosódico es aplicable únicamente al verso métrico tradicional. Por otro lado, Wesling achaca el fracaso de las prosodias tradicionales a que generalmente se han preocupado sólo del sonido, dejando de lado el significado. Al preocuparse sólo por la “forma”, la tradición ha obviado el aspecto semántico.

Partiendo de esta base, Wesling intenta elaborar una gramática de la interacción del metro con el significado, por lo que, en este contexto, la sintaxis adquiere un lugar relevante frente a la fonología:

---

<sup>214</sup> Wesling, D.1980: *The Chances of Rhyme: Device and Modernity*, Berkeley,Los Angeles,London: U. of California Press

Wesling, D.1985: *The New Poetries: Poetic Form Since Coleridge and Wordsworth*, Lewisburg (PA): Bucknell University Press

<sup>215</sup> Wesling, D.1996: *The Scissors of Meter: Grammetrics and Reading*, Ann Arbor: The University of Michigan Press

“The notion of the grammatical does begin to write a grammar of the meter’s interaction with the sense. Syntax rather than phonology is the most appropriate linguistic discipline for the development of a strong interpretive basis in metrics. *Sentencing* will be an important feature of an improved descriptive language.” (Wesling, 1996: 37)

Es decir, si consideramos la sintaxis como parte esencial del proceso prosódico-semántico, conseguiremos describir textos poéticos de forma precisa. Wesling indica que los elementos que se analizan al medir un texto son de diferente tipo a si se analizan entidades semánticas pero ambos surgen del análisis de un mismo texto. De esta forma, si entendemos metro y sintaxis como códigos que interfieren, de su intersección surge un método analítico interesante. Wesling adelanta las posibles ventajas de este método para el que adopta la denominación de Peter Wexler<sup>216</sup> en sus dos estudios sobre el verso alejandrino clásico en Racine en los que intenta fusionar sintaxis y métrica:

“a hybridization of grammar and metrics: the key hypothesis is that the interplay of sentence-structure and line-structure can be accounted for more economically by simultaneous than by successive analysis.”<sup>217</sup>

Wesling establece un punto de contacto entre la “gramétrica” y la métrica lingüística de índole estructural promovida por Jakobson. Los estructuralistas también se fijan en el estudio de las “figuras gramaticales” descritas por Gerald Manley Hopkins, reconocido como el primer poeta moderno importante que utiliza el metro acentual. La naturaleza dual de este tipo de metro es explicada por Hopkins en una carta escrita a su amigo Bridges en la que justifica su utilización del “sprung rhythm” relacionándolo con la prosa, la lengua hablada y la naturalidad expresiva:

“Because it is the nearest to the rhythm of prose, that is the native and natural rhythm of speech, the least forced, the most rhetorical and emphatic of all possible rhythms,... Have though incompatible excellences, nakedness of rhythm -that is rhythm’s self -and naturalness of expression.”<sup>218</sup>

---

<sup>216</sup> Wexler, P.: “On the Grammetrics of the Classical Alexandrine” *Cahiers de Lexicologie* 4 (1964):61-72, y “Distich and Sentence in Corneille and Racine” en *Essays on Style and Language*, Fowler (ed.) 1966, London: Routledge & Kegan Paul: 100-17.

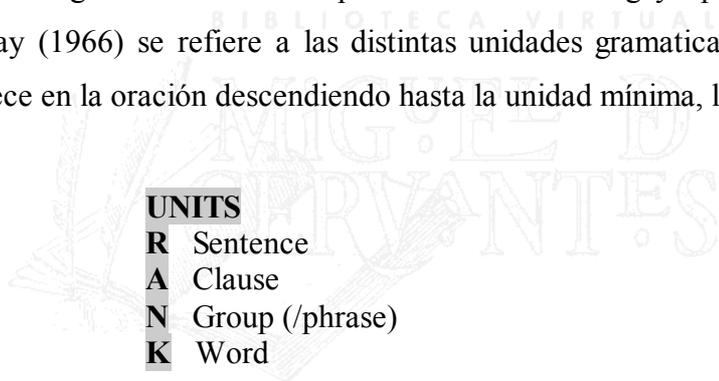
<sup>217</sup> Aunque Wexler no es el auténtico creador del término ya él mismo comenta que el neologismo no existía pero sí la idea que define el mismo. Ver Wesling, 1996: 177.

<sup>218</sup> Hopkins, G.M. 1978: *Poems and Prose of G.M. Hopkins*, Gardner, W.H. (ed.), Middlesex, England: Penguin Books: 249

Asimismo, Wesling utiliza las categorías gramaticales establecidas por M.A.K Halliday<sup>219</sup> para realizar el análisis sintagmático, o utilizando el neologismo adoptado por Wesling, una “gramétrica” que mostrará las relaciones entre la línea versal y las unidades sintácticas así como entre el pie métrico y las unidades gramaticales menores:

“A fully constituted grammetrics would show the relationship between the line and the larger units of grammar, and between the foot (or stress maximum) and the smaller units of grammar.” (Wesling,1996:60)

Las categorías gramaticales a las que se refiere Wesling y aportadas por el estudio de Halliday (1966) se refiere a las distintas unidades gramaticales cuyo nivel superior se establece en la oración descendiendo hasta la unidad mínima, la palabra:



UNITS	
<b>R</b>	Sentence
<b>A</b>	Clause
<b>N</b>	Group (/phrase)
<b>K</b>	Word

La métrica sintagmática nos permite percibir el texto poético como un conjunto de estructuras oracionales que se identifican como unidades, lo que abre la posibilidad de interrelación entre la prosodia lingüística y la crítica literaria. Pero esta relación sólo es posible si aceptamos la premisa de la identidad entre lenguaje poético y no poético. No existen dos lenguajes diferentes, uno literario y otro ordinario.

Por otro lado, Wesling defiende que la “gramétrica” incluye la figura del lector dentro del texto. De ahí que hablemos de “lectura gramétrica” realizada por un sujeto lector. He aquí un punto importante en el que el estructuralismo difiere con la aportación de Wesling:

“After New Criticism, structuralism, and poststructuralism have effectively banished the reader, grammetrics with its top-down cognitive approach puts the reader back into the text. That is why we speak of grammetrics and reading, because the time of the text is now the reader’s time.” (Wesling,1996:62)

---

<sup>219</sup> “For working premises and definitions, I owe much to M.A.K Halliday’s “Categories of the Theory of Grammar”, *Word*,16, December 1966: 241-92.

Pero además de tener en cuenta un elemento extratextual como es la presencia de ese sujeto lector, la “gramétrica”, o métrica sintagmática asume que el metro y la sintaxis pueden limitarse mutuamente, de ahí la referencia a las tijeras, instrumento que Wesling define con dos estructuras, una estética, la otra cognitiva:

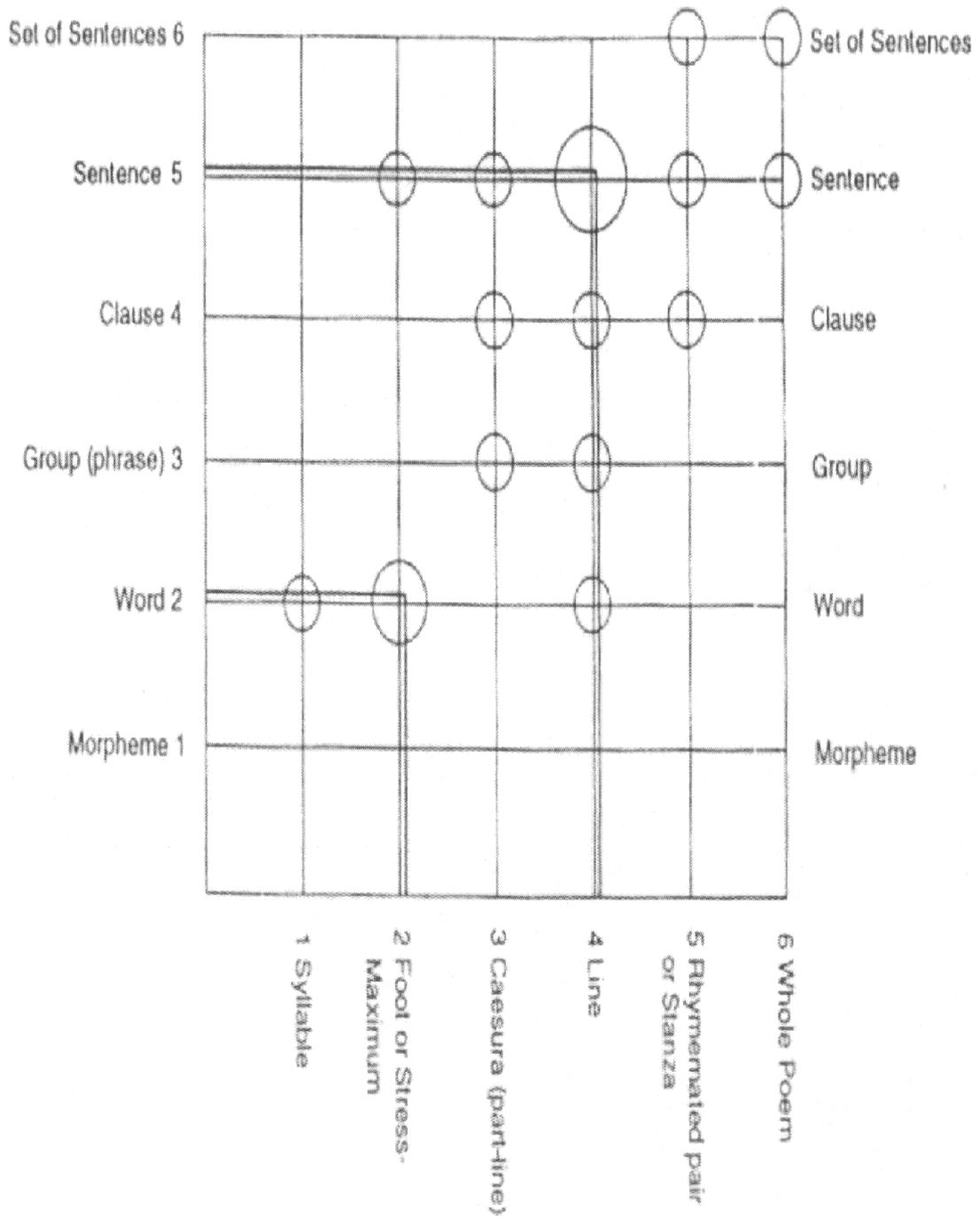
“One blade of the shears is an aesthetic structure, the other a cognitive structure....When they have closed on each other they are one, and the same piece of text contains both, and the oddity of the term aesthetic for just one of the blades disappears....” (Wesling,1996:67)

En el ámbito hispánico también contamos con aportaciones que se identifican con la “gramétrica” propuesta por Wesling aunque se ha denominado métrica sintagmática. Contamos con un interesante estudio de la prosodia del *Libro del buen Amor* realizado por Oreste Macrí<sup>220</sup> que parte de esta base “gramétrica”/sintagmática.

El desarrollo teórico que venimos comentando en las últimas páginas se puede visualizar en el siguiente diagrama denominado “eje de coordenadas gramétricas” (Wesling,1966:76) , integrado por un *eje de ordenadas* que representa el nivel sintáctico y otro de *abscisas* en el que se plasma el nivel métrico. Este eje de coordenadas refleja la dinámica que ocurre en la obra poética donde las estructuras cognitivas y estéticas se interfieren mutuamente. Al buscar los puntos de intersección entre ambos niveles se crea una figura a la que Wesling ha identificado con las tijeras:

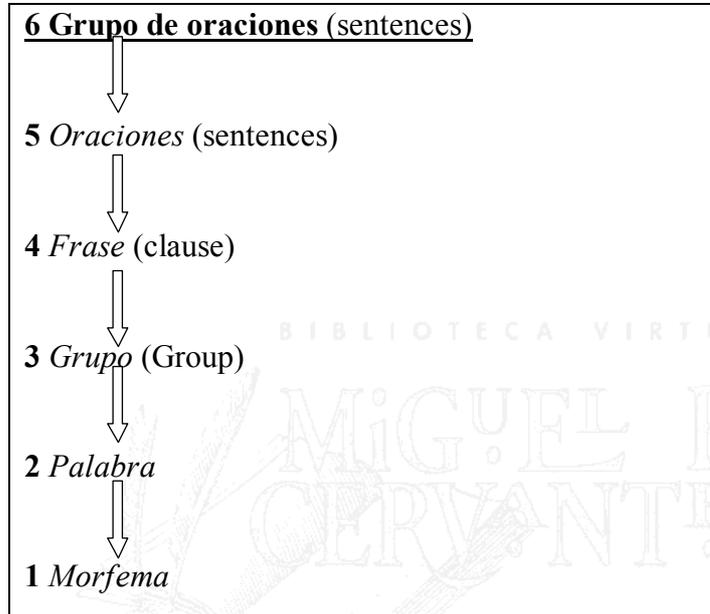
---

<sup>220</sup> Macrí, O.1969: *Ensayo de Métrica Sintagmática: (Ejemplos del El Libro de Buen Amor y del “Laberinto” de Juan de Mena)*, Madrid: Gredos

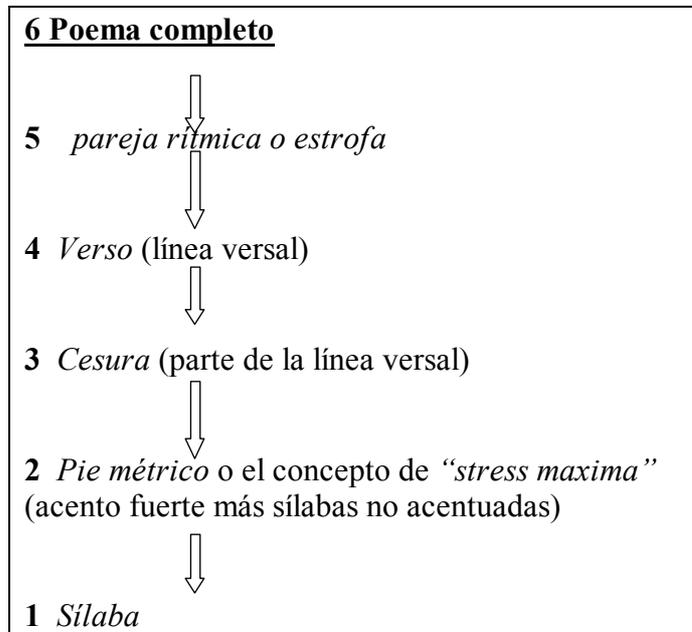


La interacción entre ambos ejes, prosódico y sintáctico, se observa a diferentes niveles. Siguiendo los distintos elementos colocados en cada eje observamos dos jerarquías:

(a) el eje de ordenadas y con una numeración que indica jerarquía sintáctica (o gramatical) de mayor a menor, siguiendo el orden (“rank”) establecido por Halliday, encontramos:



(b) En el eje de abscisas tenemos la jerarquía métrica:



Las líneas de intersección indican puntos de interacción métrico-sintáctica. Los círculos que marcan esos puntos son más grandes en función del grado de interés. Por este motivo el punto de máximo interés estaría representado en la zona central de la tabla donde aparece la interacción entre la oración y el verso o línea versal.

La intersección más interesante aparece cuando la oración interacciona con la línea versal o verso, por este motivo es fundamental observar la coincidencia o no del período sintáctico con el final de verso. No obstante, el final de verso puede darse al final de una frase, al final de un sintagma o al final de una palabra. Mientras más descendemos en el eje de coordenadas, nos encontramos unidades sintáctico-gramaticales más pequeñas por lo que la coincidencia de dichas unidades con el final de verso producen ejemplos típicos de una prosodia no tradicional, que experimenta con los espacios en blanco de la página, la fracturación del verso, etc.

Desde el punto de vista prosódico también nos llama la atención la intersección que se origina entre la palabra y el pie métrico, o, en su defecto, el grupo denominado “stress maxima” que aglutina una sílaba tónica acentuada de la que depende un grupo de sílabas átonas.

Las “tijeras” descritas por Wesling señalan en estos dos puntos de intersección (entre verso o línea versal y oración, así como pie métrico o stress máxima coincidente con la palabra) los puntos más relevantes en la descripción prosódica.

La propuesta de Wesling es un ejemplo particular de la tesis de J.M.Meijer<sup>221</sup> quien argumenta que en la intersección de los sistemas reside la auténtica definición del arte verbal. Si separamos estos dos elementos evitamos la característica esencial del lenguaje poético, la interacción de métrica y sintaxis formada a partir de elementos gramaticales que siguen un orden específico:

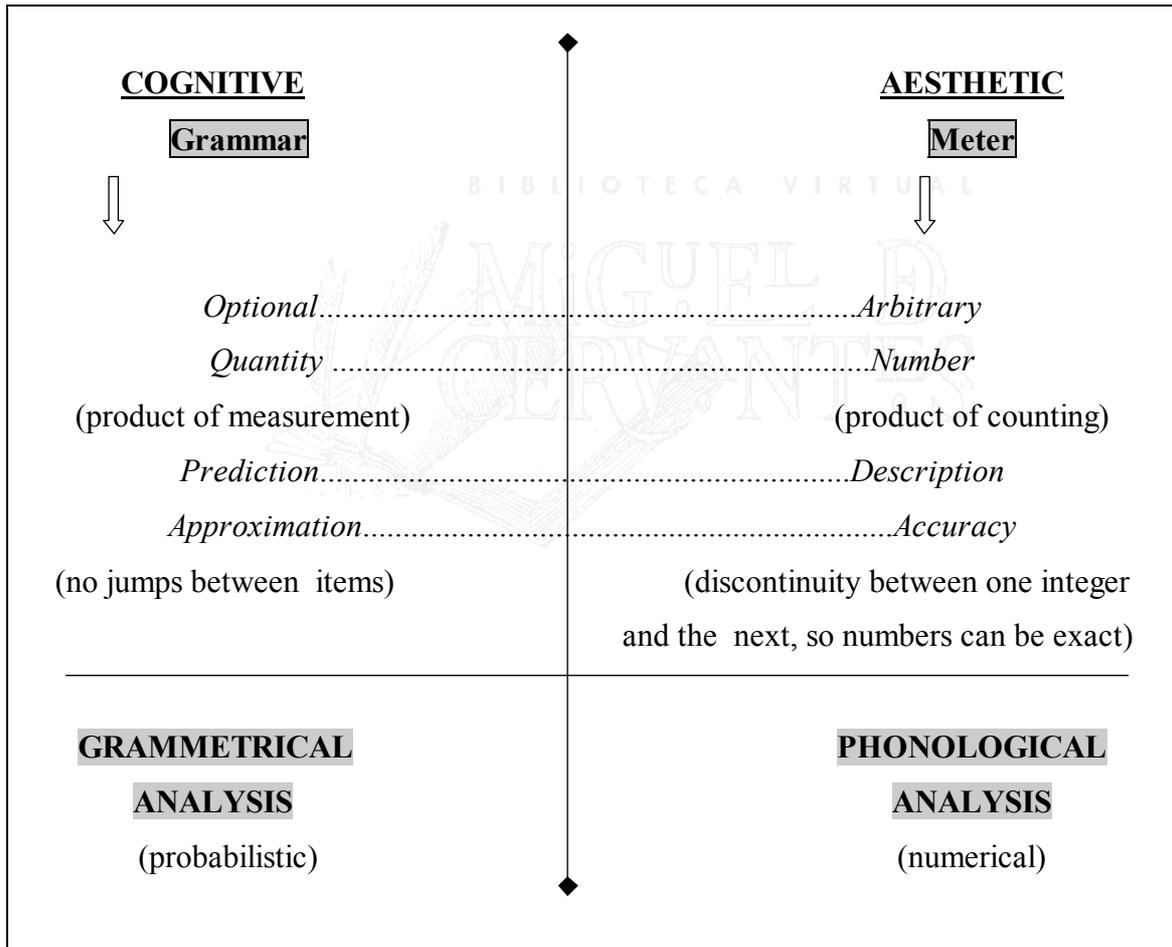
“Meter relies on the grammatical cognitive code, on the poem’s very words, in order to actualize itself. Equally, sentencings relies on meter or some other formal convention to achieve a certain sound-shape. If we isolate either structure, we

---

<sup>221</sup> Meijer, J.M. 1974: “Verbal Art as interference between a Cognitive and an Aesthetic Structure”, van Eng J. & Grygar, M. (eds)1973: *Structure of Texts and Semiotics of Culture*, The Hague: Mouton: 316 y ss.

abstract from the work itself and prevent the scissors from cutting...when the scissors is taken apart at its hinge , meter at least retains meaning as a physical response, and phonetics and linguistic prosody retains a minimal sound-shape.” (Wesling,1996:68)

Esta interferencia interestructural entre sintaxis y prosodia podemos articularla en:



Si sólo analizamos metro, entendido como un elemento estético, el rasgo que se opone a la opcionalidad sintáctica es la arbitrariedad. Frente a la predicción de los elementos sintácticos, encontramos la descripción métrica que propone el análisis fonológico típico de la descripción prosódica.

Sin embargo, desde el punto de vista cognitivo la gramática consta de una serie de cualidades tales como la opcionalidad (el hablante elige el elemento gramatical). Por otro lado, en la gramática se puede cuantificar a la vez que predecir qué elementos son

necesarios dentro del orden sintáctico. Por este motivo un análisis gramétrico tiene en cuenta el orden sintáctico y su relación con el elemento fonológico.

La necesidad de relacionar ambos aspectos reside en que el lector presta más atención a las estructuras cognitivas cuando éstas interfieren con estructuras estéticas. Wesling incluso enumera las posibilidades que se pueden dar en la interacción entre metro y sintaxis:

“Normal sentence, normal meter  
Normal sentence, exceptional meter  
Exceptional sentence, normal meter  
Exceptional sentence, exceptional meter

The last of these will produce the greatest ambiguity of relationships in the text, the greatest energy of cognitive search. A high degree of unpredictability in exceptional sentences and lines makes for intensity, that exponent of attention.”  
(Wesling, 1996:72)

A partir de estas unidades la métrica sintagmática busca la interpretación. La métrica tradicional establece una serie de leyes y excepciones; sin embargo la “gramétrica” da una serie de pasos para conseguir la lectura unificada del poema. Cuando las “tijeras” se cierran, en la experiencia de la lectura de un texto poético, la función cognitiva y la estética se funden en una unidad. Lo que hace la “gramétrica” es abrir las “tijeras” y reproducir una interpretación.

Con Wesling concluimos nuestra revisión de aportaciones dentro de la métrica lingüística, que nos ayudarán a elaborar nuestra sistematización metodológica para, posteriormente, aplicarla a la descripción prosódica de la poesía de Rich, objetivo fundamental de este trabajo.

## **VI.2.-Sistematización del método: Parámetros de descripción prosódica**

Para conseguir un método descriptivo eficaz, dicho método debe ser sensible a un gran número de fenómenos prosódicos que tradicionalmente han sido descritos desde diferentes perspectivas. El escollo más importante al que nos enfrentamos en el caso concreto de la producción richeana es que en su obra poética aparecen elementos prosódicos tradicionales tales como la rima final mientras por otro lado tenemos ejemplos de verso libre que utiliza elementos ajenos a la prosodia silábico-acental.

La sistematización de un único método que describa las particularidades prosódicas de la obra richeana es una posibilidad que descartamos cuando observamos la diversidad que encontramos en dicha producción. La única forma de salvar este importante problema es sintetizar una serie de parámetros de descripción prosódica en función de las particularidades del material poético presentado.

Una vez hecha esta precisión pasamos a observar los aspectos prosódicos de deben aparecer descritos por los parámetros elegidos: el material primario seleccionado contiene ejemplos de poemas que siguen la tradición silábico-acental que se manifiesta fundamentalmente en la utilización de la rima final y en el empleo de estrofas tradicionales como el soneto, la terza rima etc. Sin embargo, hay que puntualizar que se observa una modificación de las estrofas tradicionales que paulatinamente tienden a desaparecer. El caso del verso blanco es significativo de este proceso ya que pasa de ser un verso blanco tradicional (pentámetros yámbicos sin rima final) para convertirse en verso medido y sin rima que sustituye el pentámetro por tetrámetros o trímetros. Por otro lado, y como consecuencia natural del proceso descrito, los ejemplos de verso libre empiezan a ser más abundantes. Dentro del verso libre, encontramos nuevas diferencias entre casos en los que se mantiene la regularidad e incluso aparecen ecos de estructuras típicas de la prosodia silábico-acental, junto a otros casos en los que el único punto de referencia en cuanto a la descripción prosódica es la línea versal. Tras esta breve descripción de la casuística existente, pasamos a la identificación de los parámetros descriptivos:

### VI.2.i.-Primera Etapa:

**1<sup>a</sup> ETAPA: casuística:**

\* Tradición silábico-acentual

con rima final o sin rima final (verso blanco)

\* Verso libre

#### VI.2.i.a.-*Fundamento teórico: Esquema doble (Double Pattern) y escala móvil (Sliding Scale)*

El primer elemento necesario para desarrollar nuestra labor es el concepto del “double pattern” o “esquema doble”, relacionado con la escala móvil (Sliding Scale), desarrollados por Richard Bradford, el cual defiende esta abstracción por considerarla un instrumento fundamental para identificar la fórmula abstracta del verso tradicional sin excluir el verso libre.

La obra poética de Adrienne Rich presenta estas dos facetas por lo que el esquema doble nos ayuda a fundamentar la prosodia tradicional así como el versolibrismo en un mismo marco teórico y sin interferir entre ambas.

Sin embargo, el “esquema doble” (“double pattern”) no nos permite una descripción prosódica específica por lo que es necesario definir parámetros de descripción prosódica aplicables al material primario de esta etapa.

## VI.2.i.b.- *Parámetros de Descripción Prosódica:*

### 2.i.b.1.-Formas cerradas y abiertas

Este parámetro de descripción prosódica nos ofrece la posibilidad de describir la casuística ofrecida por la prosodia de esta primera etapa en la que distinguimos la rima como elemento definitorio en gran parte de los poemas. En nuestra descripción distinguiremos las estrofas (formas cerradas) tradicionales utilizadas por Rich así como la modificación de las mismas. Por otro lado, las formas abiertas también tienen cabida en nuestro estudio gracias al fundamento teórico empleado previamente por tanto también incluimos la descripción prosódica del verso libre incluido en esta etapa.

#### 1.a.- La rima como elemento definitorio de la primera etapa:

Si consideramos la presencia de rima final, esto implica los siguientes pasos:

- Identificación de las estrofas tradicionales
- Descripción prosódica de la modificación de dichas estrofas.

Material prosódico sin rima final:

- Identificación del verso blanco y sus modificaciones
- Identificación del verso libre
  - Secuencia: primeros casos de secuencia en verso libre.
  - Utilización de grupos versales o paraestrofas (con rima esporádica)
  - Verso estíquico (sin subdivisiones)

### 2.i.b.2.-La matriz convencional(“Conventional Matrix”)

El segundo parámetro de descripción prosódica está basado en la aportación de S.R.Levin. En este sentido, su descripción de la “matriz convencional” (Conventional Matrix) o “eje prosódico” nos resultará de gran ayuda para analizar con mayor profundidad los casos en los que la prosodia silábico-acental resulte evidente. En dicha aplicación obtendremos los siguientes resultados:

-Descripción de la textura fónica de los ejemplos y la interrelación existente entre el nivel prosódico y el nivel fonológico y semántico

$$\left. \begin{array}{l} \text{“Couplings” Fono-prosódicos} \\ \text{“Couplings” Prosódico-semánticos} \end{array} \right\}$$

La distinción de Levin entre los rasgos cognitivos (no poéticos) y convencionales (poéticos) del texto nos permite especificar las causas lingüísticas del *esquema doble*. El esquema referencial sintáctico ocasionalmente puede enfatizar aspectos fónicos que llaman nuestra atención sobre la materialidad del lenguaje. Levin<sup>222</sup> relaciona el nivel prosódico (o “conventional matrix”) tanto con el nivel fonológico como con el semántico, por lo que denomina a estas interrelaciones “couplings” o emparejamientos de los dos tipos especificados.

En definitiva, tanto el *eje prosódico* como el *esquema doble* están estrechamente relacionados: el *esquema doble* contextualiza dentro de una escala el nivel de divergencia o convergencia del poema propuesto en función del énfasis en los elementos fónicos o tipográficos del texto. Por otro lado, el eje prosódico describe la intensificación de los rasgos fonológicos del texto. Derek Attridge propone la reconciliación de ambos elementos del esquema doble:

<sup>222</sup> Levin emplea otros tipos de “coupling” o emparejamientos en su análisis que nosotros no necesitamos ya que relaciona aspectos sintácticos y léxicos (“Couplings” de tipo I) y en los que no interviene el nivel prosódico. Por este motivo no los incluimos en la sistematización de nuestro método.

“If you prefer to emphasise the regularity of the metre, the resolute irregularity of the language will be felt pulling against you; if you let the speech rhythms have their head, the periodicity of the beat will exercise a counter-claim: both readings however, will register the inherent tension of the line.” (Attridge,1982:313)

Los “emparejamientos” propuestos por Levin relacionan el nivel prosódico con los niveles fonológico-semánticos de la lengua constituyéndose en un elemento esencial para analizar los ejemplos del material primario richeano en el que aparece una intensificación de la estructura fónica del poema que en muchas ocasiones se relaciona con el significado.



## VI.2.ii.-Segunda Etapa:

### **2ª ETAPA (1963-1981): casuística:**

\* Verso libre (alto nivel de experimentación)

A pesar de que Rich empieza a escribir verso libre a mediados de los sesenta y mantiene esta opción hasta la actualidad, no toda su producción ofrece la mismas particularidades. Por lo que distinguimos dos posibilidades:

- (a) un verso libre muy fracturado en el que la explotación de los recursos tipográficos es predominante
- (b) verso libre en el que el elemento más representativo es la línea versal. En este sentido adoptaremos dos nuevos parámetros de descripción prosódica.

El verso libre que Rich escribe en la segunda etapa se caracteriza por su alto nivel de experimentación por lo que aparece incluido en el primer caso. En consecuencia, debemos buscar parámetros de descripción prosódica sensibles a este rasgo:

“Free verse requires us to draw more upon our knowledge of the border poetic language in order to account for the ways that the formal gaps, discontinuities and improvisations that replace cohesive structure relate to the total signifying purpose of the text.” (Bradford,1993:20)

Las propuestas de la prosodia de “campo abierto” nos ofrece la flexibilidad que necesitamos en nuestra fundamentación teórica de esta segunda etapa.

### VI.2.ii.a.-Fundamento teórico: Prosodias de campo abierto

La “prosodia de campo abierto”, definida en capítulos anteriores de la presente tesis doctoral, propuesta por Olson y Williams, es una propuesta que Rich incluye en su praxis poética. Por este motivo, nuestro siguiente parámetro de descripción prosódica adopta la denominación genérica de *prosodia de campo abierto* en la que distinguimos distintos elementos que dividiremos en fonológicos y tipográficos dentro de la descripción prosódica que precisamos a continuación.

### VI.2.ii.b.-Parámetros de descripción prosódica:

#### 2.ii.b.1.-Ritmo psicológico-prosódico

En primer lugar nos centramos en el ritmo y en relación con este rasgo, delimitaremos las características más relevantes del ritmo empleado por Rich. La variedad rítmica existente en la obra richeana nos obliga a emplear una denominación genérica que alude no sólo a aspectos fónicos sino también a otras recurrencias perceptibles en el material propuesto que se centran sobre todo en el ritmo de las imágenes: la síntesis entre ambos elementos se define como *ritmo psicológico*.

#### 2.ii.b.2.-Descripción tipográfica del poema

En la descripción de la tipografía del poema distinguiremos los siguientes elementos:

a.- Coincidencia o no de la línea versal con los períodos sintácticos estableciendo la siguiente tipificación:

-*Línea cerrada*: coincidencia sintáctico-prosódica

*-Línea abierta*: extensión del período sintáctico en uno o varios versos

-Fracturada (empleo de espacios en blanco)

-Diseminada:

- Escalonada: disposición en escalera
- Extensiva. Extensión del período sintáctico hasta la mitad del verso siguiente
- Sangrada

Evitamos hablar de encabalgamientos, rechazados conceptualmente por Olson, y en su lugar hablamos de “extensión de la línea versal” distinguiendo en su caso líneas fragmentadas y diseminadas.

#### b.- Poemas híbridos

La experimentación richeana de esta etapa se plantea en la utilización de la prosa formando parte de algunos poemas. La hibridación de dos géneros literarios (prosa y verso) posibilita la denominación de este fenómeno como “poemas híbridos”. Nuestro objetivo se centra en la función de los fragmentos en prosa dentro de los poemas.

#### c.- Grupos versales y verso estíquico

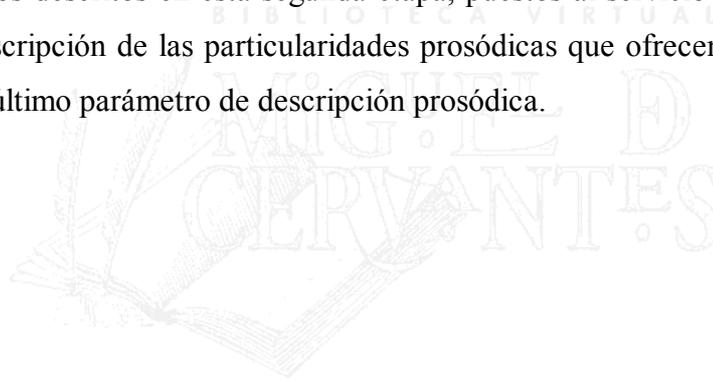
Si dejamos a un lado la línea versal y observamos el poema como conjunto, deberemos distinguir los casos de verso estíquico (sin subdivisión estrófica) y la división en grupos versales que clasificaremos teniendo en cuenta su regularidad/irregularidad.

#### d.- Manipulación de la tipografía

Los aspectos tipográficos incluyen el empleo de signos ortográficos y su presencia/ausencia en el texto así como la utilización de grafía diferente (cursiva, mayúscula, etc.).

### 2.ii.b.3.-Técnica Cinematográfica

El cine influye directamente en algunos poemas de Rich y esta influencia se constata también desde el punto de vista prosódico ya que se observa cómo Rich explota de forma significativa los aspectos tipográficos del texto para establecer la divergencia entre la imagen estática (imagen literaria o fotográfica) y la imagen en movimiento que ofrece el cine. Rich intenta plasmar el movimiento con todos los recursos prosódicos descritos en esta segunda etapa, puestos al servicio de la metáfora filmica. En la descripción de las particularidades prosódicas que ofrecen estos poemas utilizaremos este último parámetro de descripción prosódica.



### VI.2.iii.-Tercera Etapa

#### **3ª ETAPA (1981-1999): casuística:**

##### **\* Verso libre**

En la tercera etapa richeana el verso libre se mantiene de forma consistente aunque en este caso lo identificamos con el segundo caso descrito líneas arriba, es decir, el verso libre en el que el rasgo prosódico más evidente es la distribución del material poético en diferentes líneas versales o versos. La sintaxis adquiere ahora un lugar predominante en nuestro análisis prosódico.

En la prosodia tradicional el elemento poético-convencional del *esquema doble* sustituye la función de la sintaxis por lo que una sintaxis poco fijada contrasta con la precisión relativa de la prosodia. Por en contrario, el elemento sintáctico y su distribución en las diferentes líneas versales es el único elemento que podemos analizar en los ejemplos de verso libre. Es decir, el proceso de naturalización termina una vez que se ha constatado que el rasgo definitorio del verso libre es su disposición en líneas versales mientras se tienen en cuenta los elementos tipográficos que han sustituido paulatinamente a los elementos fonológicos propios de la poesía tradicional (rima, versificación, etc.).

Por este motivo, podemos utilizar algunos elementos mencionados en la descripción prosódica de la etapa anterior (por ejemplo la tipificación de la coincidencia o no de la línea versal con los períodos sintácticos en líneas versales cerradas o abiertas.

Sin embargo, la simple identificación de las diferentes líneas versales no es suficiente si consideramos, como ya hemos expresado, que la sintaxis es un elemento esencial en esta tercera etapa. Para profundizar más en la sintaxis y su relación con los aspectos prosódicos necesitamos un nuevo parámetro de descripción prosódica.

### VI.2.iii.a.-*Parámetro de descripción prosódica: Métrica sintagmática* (“*Grammetrics*”)

El último parámetro de descripción prosódica lo denominamos “métrica sintagmática” o *gramétrica* (“*grammetrics*”) ya que los parámetros anteriores no son suficientes para describir el elemento sintáctico que se constituye en la estructura fundamental en el verso libre de la tercera etapa poética.

Para realizar nuestro análisis prosódico, centraremos nuestra atención en el análisis propuesto por Donald Wesling y su propuesta prosódica denominada “*grammetrics*” (“*gramétrica*” o “*métrica sintagmática*”) en la que analiza las intersecciones entre la sintaxis y la línea versal. En este sentido estudiaremos la ruptura de patrones sintácticos así como la ausencia de elementos sintácticos y su distanciamiento como elementos que provocan una alteración significativa en el verso.

#### 2.iii.a.1.-*Descripción Sintáctica*

a) *Ausencia de elementos sintácticos*

b) *Distanciamiento de elementos sintácticos*

c) *Elusividad sintáctica*: el aislamiento de las palabras en el verso puede producir múltiples interpretaciones respecto a su categoría gramatical así como su función dentro de la estructura sintáctica.

#### 2.iii.a.2.-*Descripción Prosódica*

-*La pausa*: interversal (cesuras) o final de verso

-*Ritmo*

### 2.iii.a.3.-Intersección sintáctico-prosódica

-Palabra/ verso

-Sintagma/ verso

-Oración/ verso

### 2.iii.a.4.-Macro-sintaxis: La Secuencia y el Poema libro

Para concluir el análisis prosódico de esta tercera etapa centraremos nuestra atención en los poemas en su conjunto: pasamos de una estructura sintáctica formada a partir de distintos elementos gramaticales hacia un concepto de sintaxis más amplio en el que observamos a los poemas (secuenciales o poemas libro) formados por subpoemas que realizan una función unificadora muy similar a la ejercida por las reglas sintácticas.

La tendencia hacia los poemas secuenciales, que apuntaba tímidamente en la segunda etapa, ahora se observa de forma clara en los últimos libros de Rich.

Iniciamos este apartado con la diversidad del material primario en mente y la dificultad de sintetizar un único método prosódico-descriptivo. Concluimos aquí con la certeza de que los parámetros de descripción propuestos aportan flexibilidad a nuestra descripción que nunca intentará encasillar los ejemplos poemáticos en categorías preestablecidas sino, muy al contrario, describirá dichos ejemplos teniendo en cuenta sus particularidades prosódicas. Por este motivo, nuestro siguiente paso será elaborar una periodización del material primario atendiendo a sus rasgos prosódicos para posteriormente aplicar los parámetros descritos líneas arriba.



## **VII.-APLICACIÓN METODOLÓGICO-PROSÓDICA**

## VII.-APLICACIÓN METODOLÓGICO-PROSODICA

### VII.1.-Introducción: Periodización de la obra de Rich

En términos generales, la crítica tradicionalmente ha propuesto una periodización de la obra de Rich marcando la diferencia entre los dos primeros libros y el resto de su producción poética. Estos dos primeros libros: *A Change of World* (ACHW,1951) y *The Diamond Cutters* (TDC,1955) se ajustan al panorama literario de la época en que se producen ya que evitan cuestiones políticas para centrarse más en aspectos psicológicos:

“...by the end of the Korean war in 1953 the poetry of public issues was completely in disfavor. It was regarded as rhetorical and superficial. It was no longer “hip” to believe in social, political, or economic salvation, and many poets eagerly shed the political labels they had acquired in earlier years. The characteristic poems of the year 1953 were psychological, archetypal, and mythological like those of R.Wilbur, W.S.Merwin, and R.Jarrell.” (Stepanchev, 1965:24)

La periodización que los críticos adscritos a la tendencia feminista hacen de la obra de Rich desgaja su producción de la década de los cincuenta del resto por la falta de compromiso político así como la ausencia de una temática específicamente feminista por lo que, desde su perspectiva, las etapas poéticas se inician a partir de la década de los setenta.

En algunos casos como el que presentamos, ni siquiera el tercer volumen Richeano -*Snapshots of a Daughter-in-Law* (SDL,1973)- aparece mencionado ya que todavía contiene una producción que no interesa desde la perspectiva feminista. Nos servirá como ejemplo el caso de Peter Erikson, caso interesante no sólo por constatarse como un representante evidente de esta tendencia, sino por lo reciente del mismo. No existe demasiada evolución desde la crítica de los setenta y el artículo de Erikson titulado “Singing America: From Walt Whitman to Adrienne Rich” (1995), y en el que establece la siguiente distinción:

“Rich’s poetic oeuvre is sharply divided into earlier and later halves by the two volumes that constitute its central core: *Diving into the Wreck* (1973), which so memorably crystallizes a specifically female anger and assertiveness, is followed by the disclosure and affirmation of lesbian identity in *The Dream of a Common Language* (1978).” (Erikson,1995:116)

Como explica Erikson, la diferenciación de etapas en la obra poética de Rich que se extiende a lo largo de más de cuatro décadas, se centra en la revelación de dos identidades: femenina la primera, lesbiana la segunda, y a partir de ahí se describen las etapas anteriores a estos momentos climáticos y sus posteriores desarrollos. No aparece constatación de la preocupación constante de la autora por los aspectos formales ni su evolución en este sentido.

En una entrevista de 1966, Adrienne Rich comenta en relación a *A Change of World* (ACHW,1955) su enorme deuda con respecto a sus predecesores literarios. Tras reconocer la importancia de sus lecturas en la extensa biblioteca de su padre y su práctica concienzuda desde el punto de vista formal estimulada por éste, Rich admite la influencia de autores literarios consagrados:

"I think my first book was full of influences, less of Yeats and Frost and Auden, than people like Louis MacNiece, Spender, and Ransom, and Wallace Stevens to an extent. Williams was almost unspoken of" (“An Interview with A.Rich” en Shaw & Plotz (eds),1966:3)

En los distintos apuntes biográficos que encontramos diseminados a lo largo de *Of Woman Born* (1977), podemos observar la progresión de Rich desde la publicación de sus dos primeros libros de poemas hacia una producción completamente diferente a estas obras noveles.

Su segundo libro *The Diamond Cutters* (DC,1955) mantiene la misma perspectiva academicista y universalista que el primero, y, quizá es uno de los libros que menos satisface a su autora<sup>223</sup>. De hecho, en su introducción a *Collected Early Poems*

---

<sup>223</sup> “By the time that book came out I was already dissatisfied with those poems, which seemed to me mere exercises for poems I hadn’t written. The book was praised however, for its gracefulness.” (Rich en Gelpi (eds)1993:173)

1950-1970 (CEP,1993), Rich confiesa que no se arrepiente de incluir ningún poema temprano a excepción de aquellos pertenecientes a su segundo libro:

"The one book from which I was tempted to delete poems is *The Diamond Cutters*, my second volume. It received much praise; but too many of the poems were, at best, facile and ungrounded imitations of other poets -Elinor Wylie, Robert Frost, Elizabeth Bishop, Dylan Thomas, Wallace Stevens, Yeats, even English Georgian poets- exercises in style. I have let them stand, however, rather than deny what I then saw fit to publish. Many of the poems in *The Diamond Cutters* seem to me now a last-ditch effort to block, with assimilation and technique, the undervoice of my own poetry." (CEP,1993:xix)

Rich percibe que su excesivo apoyo en la tradición poética dificulta sus intentos de hallar una voz poética auténtica que, obviamente, todavía no ha encontrado. De hecho, pasarán ocho largos años hasta que reinicie su carrera literaria con un nuevo volumen de poesía, *Snapshots of a Daughter-in-Law* (1963), en el que se aprecia un significativo cambio de perspectiva. La insatisfacción que siente Adrienne Rich con su primera producción literaria se centra en el aspecto temático, que cada vez se aleja más de la realidad que le toca vivir. Por este motivo, a finales de la década de los cincuenta comienza a fraguarse uno de los temas más productivos de su poesía, el análisis del conflicto entre las ansias de creatividad femenina y las obligaciones que impone el papel social de esposa y madre sin ninguna aspiración personal.

Producto quizá de esta nueva conciencia es la idea de la obra literaria como proceso inacabado, por lo que los poemas empiezan a aparecer con su fecha de creación, quizá para marcar las distintas etapas dentro del proceso literario en el que los poemas dejan de ser productos acabados para convertirse en meros pasos intermedios:

"By 1956 I had begun dating each of my poems by year. I did this because I was finished with the idea of a poem as a single, encapsulate event, a work of art complete in itself; I knew my life was changing, my work was changing, and I needed to indicate to readers my sense of being engaged in a on continuous process" (Rich en Gelpi (eds)1993:247)

De hecho, la propia autora, con la nueva perspectiva que encuentra en su militancia en el movimiento feminista, vuelve la vista atrás y observa sorprendida la presencia de temas que, en producciones posteriores, serán ejes significativos esenciales. En concreto, el tema de la mujer artista y sus contradicciones esbozado en

poemas tan tempranos como "Aunt Jennifer's Tigers"(ACW,1951 en CEP:4) no surge de forma reivindicativa sino como un tema literario tratado con una gran destreza formal:

"Looking back at poems I wrote before I was twenty-one, I'm startled because beneath the conscious craft are glimpses of the split I even then experienced between the girl who wrote poems, who defined herself in writing poems, and the girl who was to define herself by the relationships with me. "Aunt Jennifer's Tigers" was written while I was a student, looks with deliberate detachment at this split." (OLSS,1979:39-40)

Por otro lado, Adrienne Rich se sorprende ante su falta de conciencia política durante la producción de estos poemas escritos en una época de gran conflictividad mundial. Sin embargo nada trasciende en ellos y, quizá, esta sea la razón más poderosa que la lleva a criticar negativamente su primera producción como mero ejercicio académico sin perspectiva política o social:

"My generation of North Americans had learned, at sixteen, about the death camps and the possibility of total human self-extinction through nuclear war. Still, at twenty, I implicitly dissociated poetry from politics." (CEP,1993:xix)

Este primer período, que podemos clasificar como formalista, termina con su tercer libro *Snapshots of a Daughter-in-Law* (SDL,1963) con el que su carrera da un vuelco hacia una poesía más íntima, incluye temas femeninos, excluidos en sus primeros libros, y utiliza unas formas más abiertas que le permiten expresar con mayor fluidez dichos temas<sup>224</sup>. Sus diarios de esta época muestran la lucha que la poeta mantiene en su proceso creador, consciente de su transformación así como de la incertidumbre del resultado:

"In the late fifties I was able to write, for the first time, directly about experiencing myself as a woman.... Yet I began to feel that my fragments and scraps had a common consciousness and a common theme, one which I would have been very unwilling to put on paper at an earlier time because I had been taught that poetry should be "universal", which meant, of course, nonfemale. ...Over two years I wrote a ten-part poem called "Snapshots of a Daughter-in-Law (1958-60), in a longer looser mode than I've ever trusted myself with before." (OLSS,1979: )

---

<sup>224</sup> "With the poems in *Snapshots of a Daughter-in-Law*(1963), I began trying, to the best of my ability, to face the hard questions of poetry and experience." (CEP, 1993:xix)

Rich evoluciona desde una perspectiva universalista de la poesía predominante en los ambientes académicos en los que se desenvolvía también su carrera artística, hacia una mirada más reflexiva e íntima, a partir de una experiencia personal más rica (matrimonio, maternidad, etc.). Rich abraza esta apertura temática como una liberación. De hecho, ve la producción de esta poesía como un proceso liberador que le proporciona cierto alivio. Sin embargo, posteriormente lamentará su gran dependencia de la alusión literaria. Es decir, a pesar de que existe una liberación temática, y en algunas ocasiones formal, todavía no se ha distanciado totalmente de esa tradición que percibía como una losa que asfixiaba su auténtica voz poética.

Su evolución hacia una poesía más personal desencadenó una oleada de críticas hostiles<sup>225</sup> hacia nuestra autora, y, por este motivo su siguiente libro, *Necessities of Life* (NL,1966) no profundiza en los nuevos temas que había iniciado, sino que desprende un sentimiento más negativo: de hecho, el tema fundamental de esta obra es la muerte:

"One of the reasons I called this new book *Necessities of Life* was to suggest the awareness of death under everything that we are whether trying to escape from or that is coloring our responses to things, the knowledge that after all time isn't ours. So death is one of the necessities of life." ("An Interview with A.Rich" en Shaw & Plotz (eds),1966:3)

En su diario de Agosto 1965 escribe una lista de prioridades respecto a su proceso creativo:

"Necessity for a more unyielding dicipline of my life.  
Recognize the uselessness of blind anger.  
.....  
Be harder & harder on poems" (OWB,1977:31)

En su ensayo titulado "When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision"(1971) (1979:OLSS:31) Rich hace una revisión de sus poemas más significativos dentro de su evolución poética y resalta "Aunt Jennifer's Tigers", "Orion" y "Planetarium". En una entrevista concedida a David Montenegro, Rich amplía la lista inicial:

---

<sup>225</sup> "...as soon as I published –in 1963- a book of poems which was informed by any conscious sexual politics, I was told, in print, that this work was "bitter", "personal",..." (Rich en Gelpi (eds) 1993:247)

“Well, after “Planetarium”: “The Burning of Paper Instead of Children” “I Dream I’m the Death of Orpheus”, “When We Dead Awaken”, “The Phenomenology of Anger”, “Diving into the Wreck”, “Twenty-One Love Poems”, “Natural Resources”, “A Woman Dead in her Forties”, “For Ethel Rosenberg”...Other poems would be “Frame”, “Grandmothers”, “In the Wake of Home”, “North American Time”, “Sources”, “Yom Kippur 1984”. (Rich en Gelpi (eds)1993:173)

Algunos de estos poemas centrarán nuestra atención más en particular.

En primer lugar, situamos el principio de esta segunda etapa a mediados de la década de los sesenta, mientras la etapa completa llega a toda la década de los ochenta. A pesar de que la crítica de Rich considera su libro *Snapshots of a Daughter-in-Law* (SDL,1963) como el momento de cambio radical, basándose en la aparición del significativo poema que da título al libro, representativo de la nueva temática de corte feminista; sin embargo, desde el punto de vista formal todavía existe mucho verso rimado en el volumen mencionado, lo que supone una continuación de la tendencia observada en los dos primeros volúmenes.

Por este motivo, y basándonos en cuestiones formales, no consideramos *Snapshots of a Daughter-in-Law* (SDL,1963) dentro de esta segunda etapa sino que mas bien comenzamos la misma con el volumen *Necessities of Life* (NL,1966) que aporta bastantes novedades en lo que a aspectos formales se refiere. El rasgo fundamental que diferencia el volumen *Snapshots of a Daughter-in-Law* (SDL,1963) de *Necessities of Life* (NL,1966) es que el verso rimado ha desaparecido por completo del registro poético de Rich y en su lugar encontramos verso libre con particularidades que describiremos posteriormente.

Después de *Necessities of Life* (NL,1966), y en un lapso de tiempo muy breve, aparecen *Leaflets* (1969), *The Will to Change* (TWCH,1971), *Diving Into the Wreck* (DW,1973) y años más tarde, *A Wild Patience Has Taken Me This Far* (WP,1981) que cierra la década. La propia autora analiza dicho cambio formal, apuntando tímidamente en *Snapshots of a Daughter-in-Law* (SDL,1963) y que hace de él un volumen de transición hacia una transformación formal evidente en los volúmenes de la segunda etapa, y concluye:

“I had sacrificed the sweetly flowing measures of my earlier books for a ragged line and a coarsened voice.” (Rich, 1987 BBP:180)

La diferencia fundamental que encontramos entre las etapas primera y segunda no se explica solamente por la inclusión de una temática feminista. La crítica de índole feminista se ha encargado de descubrir dicha temática en la primera etapa, a pesar de que aparece de forma mucho más velada en los dos primeros libros. *Snapshots of a Daughter-in-Law* (SDL, 1963) ya recoge abiertamente esta temática. Pero desde el punto de vista prosódico, encontramos una diferencia radical entre la primera y la segunda etapas:

- (a) la desaparición de la forma estrófica tradicional;
- (b) una creciente ruptura lingüística que se refleja en la utilización de Rich de nuevos recursos, tales como el empleo significativo del espacio en blanco en la página, la distribución del texto en grupos versales utilizando la sangría para conseguir diferentes niveles de lectura, etc.

La percepción de este nuevo material nos hace pensar en una fracturación lingüística acusada que David Montenegro en su entrevista con Rich (1991) sintetiza de forma magistral. Montenegro justifica la desmembración de la poesía de Rich perteneciente a la década de los sesenta como una necesidad de la poeta para conseguir una renovación lingüística posterior:

“...you seem to have had to destroy language, or maybe only structure, or maybe only logic in poems. For example, “Shooting Script” where you do not keep to a logical progression as you did earlier in poems like “Orion” or “The Trees”, where the metaphor is developed in a very clear and traditional way. It seems that, in the late sixties, you broke the language down, you let it break own. An then you dove into the wreck-to use your title- and came out the other side with *The Dream of a Common Language*.” (Montenegro en Gelpi (eds) 1993:269)

Parece que Rich necesita este período de ruptura con el orden lingüístico tradicional para continuar su trabajo poético. La propia autora es consciente de que el cambio temático implica una transformación radical de sus métodos poéticos:

“...the social fragmentation of poetry from life has itself been one of the materials that demanded evolution in my poetic methods...(Of course, a change in poetic methods means other kinds of change as well).” (Rich,1993:WFTH:53)

Tras la turbulenta segunda etapa en la cual la experimentación afecta no sólo a la explotación de los recursos grafológicos del texto, sino que además manifiesta cierta tendencia a la utilización de pies triádicos. Esta tendencia no constituye un rasgo muy concluyente ya que, como hemos apuntado en otras ocasiones, Adrienne Rich prefiere pies dipódicos, como el pentámetro yámbico, en sus distintas etapas.

La tercera y más reciente etapa en la obra de Rich se inicia, a nuestro juicio en el año 1981. El primer fruto de la misma aparece con la publicación de *Sources*(1983), incluido posteriormente en *Your Native Land, Your Life* (YNL,1986) y cierra la década con *Time's Power: Poems 1985-88*(TP,1989).

En esta tercera y última etapa en la que dividimos la producción richiana, también incluimos los dos volúmenes que recogen la producción de la década de los noventa: *Dark Fields of the Republic: Poems 1989-1995* (DFR,1995) y *Midnight Salvage: Poems 1995-1999* (MS,1999), que cierra la década.

En estas dos últimas décadas de los ochenta y noventa, Rich muestra una madurez prosódica excepcional, en la que renuncia a las formas de su primera etapa para centrarse en la línea versal como factor de cohesión prosódica en su última producción. Como todos los autores que consiguen alcanzar una cierta edad, Rich revisa su material, y como producto de esa revisión, surgen nuevas composiciones: sonetos y ghazales, por ejemplo.

En su última etapa poética Rich utiliza con gran soltura elementos radicales procedentes de su fase experimental junto a formas más tradicionales. La madurez prosódica parece consistir para Rich en adaptar los recursos prosódicos en función del material que maneja, y, debido a la gran variedad de la poesía de Rich, la autora nos ofrece un rico abanico de posibilidades prosódicas en las que el único elemento que permanece como base es la “línea versal”.

## VII.2.- Etapas de la descripción prosódica

*By measure. It was word and note,  
the wind the wind had meant to be-  
a little through the lips and throat.  
The aim was song -the wind could see.  
(Frost,R.1923: "The Aim was Song")*

Comenzamos aquí nuestro análisis de las distintas etapas poéticas de Adrienne Rich que hemos distinguido en el apartado anterior. Ya hemos adelantado la periodización, pero ahora debemos justificar la división propuesta en función de las particularidades prosódicas que ofrece cada etapa. De este modo iniciamos nuestro análisis de las siguientes fases: una primera etapa formalista en la que encontramos como rasgo prosódico definitorio la rima final, y, aunque en el último libro incluido en esta primera etapa ya encontramos verso libre, Rich sigue utilizando la rima aunque de manera más esporádica. En un ensayo que coincide con el final de la primera etapa Rich concluye:

"...control, technical mastery and intellectual clarity were the real goals, and for many reasons it was satisfying to be able to create this formal order in poems."(Rich,1964: "Poetry and Experience: Statement at a Poetry Reading" en Gelpi (eds)1993:165)

Con la llegada del verso libre, el verso silábico-acentual, única concesión a la regularidad que se mantenía, desaparece y lo único que Rich mantiene es la línea versal, que revela cierta voluntad de establecer un diseño gráfico en la página. Esta línea versal no tiene que ajustarse a disposiciones métricas o sintácticas. Pero hasta que observemos esta absoluta libertad en la producción richiana tendremos que esperar más de diez años. Por el contrario, lo que encontramos en la década de los cuarenta y los cincuenta son los poemas incluidos en *A Change of World* (1951) y *The Diamond Cutters* (1955) además de trece poemas escritos entre 1954 y 1959 publicados en su tercer libro *Snapshots of a Daughter-in-Law*(1963). De hecho, el poema más representativo del volumen de 1963 (SDL) y que da título al mismo, "Snapshots of a Daughter-in-Law" fue compuesto entre 1958 y 1960. Otro de los poemas incluidos en la colección, titulado

"Merely to Know", consta de tres partes, las dos primeras fueron compuestas en 1958 y la tercera tiene fecha de 1961.

Como veremos posteriormente en el curso de nuestra descripción prosódica es importante identificar la fecha de composición de los poemas, porque la evolución de Rich no se inicia en los sesenta, a pesar de que es entonces cuando se observa una transformación temática importante, sino mucho más tarde. Obviamente, la temática cambia, pero no lo hace a la vez que la forma. La transición de Rich hacia formas más abiertas es más lenta. Antes de empezar nuestro análisis incluimos una serie de fichas técnicas que clarificarán el origen del material comentado en el siguiente subapartado. En las sucesivas etapas repetiremos el mismo esquema empezando por la ficha general de la etapa para continuar con las fichas de cada volumen incluido en la misma.

### **Primera Etapa: 1951-1963 ÉPOCA FORMALISTA**

Volúmenes: *A Change of World* (1951)

*The Diamond Cutters* (1955)

*Snapshots of a Daughter in Law* (1963)

☐ Años de composición de poemas: **década de los cuarenta hasta 1963**

📖 Número total de poemas: **147**

📖 Número de poemas analizados: **TODOS**

✍️ Número de ejemplos de descripción prosódica reproducidos: **47**

#### ***A Change of World***

Año de publicación: **1951**

☐ Años de composición de poemas: **década de los cuarenta hasta 1951**

📖 Número total de poemas: **40**

📖 Número de poemas analizados: **TODOS**

✍️ Número de ejemplos de descripción prosódica reproducidos: **15**

***The Diamond Cutters***

Año de publicación: **1955**

- 📅 Años de composición de poemas: **1951-1955**
- 📖 Número total de poemas: **45**
- 📖 Número de poemas analizados: **TODOS**
- ✍️ Número de ejemplos de descripción prosódica reproducidos: **20**

BIBLIOTECA VIRTUAL

***Snapshots of a Daughter-in-Law***

Año de publicación: **1963**

- 📅 Años de composición de poemas: **1955-1963**
- 📖 Número total de poemas: **62**
- 📖 Número de poemas analizados: **TODOS**
- ✍️ Número de ejemplos de descripción prosódica reproducidos: **12**

## VII.2.i.- Primera etapa: 1951-1963: Época Formalista

*"me pedibus delectat claudere verba"*  
(Horace, *Satire* 2.1.28)<sup>226</sup>

En primer lugar debemos recordar el momento histórico en el que Adrienne Rich escribe sus primeros libros de poemas. El movimiento modernista ya había alcanzado su apogeo en la época de entreguerras cuando alcanza un alto grado de experimentación. Sin embargo los experimentos modernistas se van sosegando paulatinamente gracias a la influencia de la corriente de pensamiento desarrollado por los New Critics, hasta llegar a los derroteros formalistas ("Formalism") en la década de los cincuenta, cuando la inquietud de los sesenta aún no había surgido. De hecho, los poetas de la generación de Rich fueron instruidos en la prosodia tradicional, pero además se les insta a que escriban en verso libre. Su accesibilidad a ambas tradiciones es algo nuevo en la historia de las letras norteamericanas. Este rasgo marca su producción, ya que no pierden de vista las aportaciones tanto de la prosodia tradicional como del verso libre:

"During the decades of midcentury, free verse lost touch with its metrical history, and traditional meter were less significant in free verse than before or since. The traditional metrical patterns in the work of the generation of poets who matured in the late 1940s, 1950s and early 1960s -poets like Theodore Roethke, John Berryman, Elizabeth Bishop, Robert Lowell, Adrienne Rich, Anne Sexton, and Sylvia Plath -have insignificant or inconsistent meanings compared with those in the free verse of previous eras." (Finch, 1993:130)

Esta etapa formalista richiana de los años cincuenta, se ajusta a esta situación y Rich es consciente de este momento histórico en relación con su técnica poética:

"In those years, formalism was part of the strategy -like asbestos gloves, it allowed me to handle materials I couldn't pick barehanded." (Rich en Gelpi (eds)1993:171)

---

<sup>226</sup> "Mi placer es encerrar palabras en pies"

Adrienne Rich, es hija de su tiempo, y, por lo tanto no puede sustraerse a la etapa formalista en la que inicia su producción poética. Por otro lado, es importante destacar que la tendencia formalista no se puede circunscribir a una época concreta. Por el contrario, esta tendencia se ha desarrollado de forma más bien minoritaria y bajo diferentes nomenclaturas a lo largo del siglo XX a partir de hitos tan significativos como la obra de Frost o Robinson que no suponen el fin de esta tendencia sino su culminación:

"Frost is most sensibly regarded as the end, the consummation, and the transcendent height of the conservative, even "academic" line of American poetry that begins with William Cullen Bryant and runs, over the better part of a century through Longfellow, Lowell, Whittier, and their epigones, down to Edwin Arlington Robinson. But Frost has not turned out to be the "end", in the usual sense of the word: despite the apparently conclusive triumph of vers libre, poetry "in measures" -i.e. nontraditional but still Chaucerian-Compromise in essence- has not only continued to be written but has of late made its presence fairly strongly felt." (Burton,1992: 159-60)

La segunda fase de verso libre surge después de este momento de calma formalista, tímidamente primero durante los sesenta, y con gran vigor en la década de los setenta asociado fundamentalmente a causas políticas como el rechazo a la guerra de Vietnam, las reivindicaciones feministas, o el movimiento por los Derechos Civiles. Tras esta segunda fase, el verso libre se considera ya tradicional, dado que generaciones muy anteriores en el tiempo lo practicaron con fluidez. A la vez se considera reivindicativo porque sirve como llamada de atención hacia la nueva temática de la poesía norteamericana. Rich no permanece ajena a esta etapa turbulenta, por lo que, su producción poética que rompe con la etapa formalista anterior, será objeto de nuestra atención en el siguiente apartado.

En la presente etapa poética incluimos los tres primeros libros de Rich, por entender que presentan una particularidad que no se volverá a repetir a lo largo de su producción: la utilización de rima final. Por supuesto, Rich utiliza este recurso con la libertad propia de los autores del siglo veinte, produciendo formas modificadas junto a esporádicos ejemplos de estrofas tradicionales. El tercer libro de esta primera etapa mantiene algunos ejemplos de rima final, aunque los estudiosos de la obra de Rich han diferenciado sus dos primeros libros de este tercero. Sin embargo, y atendiendo a cuestiones puramente prosódicas, *Snapshots of a Daughter-in-Law* (1963) pertenece a

esta primera etapa, dado que los poemas que se incluyen mantienen la rima final o utilizan el verso blanco modificado. Sin embargo la incipiente producción en verso libre que también incluye dicho volumen, demuestra que estamos ante una obra de transición, y que en función del aspecto que observemos, podemos concluir que el volumen pertenece a la primera o a la segunda etapa.

En cuanto al término elegido para describir esta primera etapa hemos optado por “formalista” en lugar de “tradicional”. La identificación de la primera producción de Rich con una etapa “tradicional” que aparece en muchos estudios críticos sobre la autora nos produce cierto recelo, ya que este adjetivo tiene unas connotaciones ineludibles en literatura y por este motivo nos abstenemos de utilizarlo.

La poesía tradicional utiliza el acento y el sonido no sólo como indicadores de significado sino como una forma de medir y sustentar la unidad básica estructural del poema: el verso. En la mayor parte de la poesía anterior al siglo XX, el verso se construye a partir de la combinación de uno o varios de los elementos fono-prosódicos siguientes:

- (a) Número de sílabas (cómputo silábico)
- (b) Organización prosódica a partir de la interrelación entre el acento y la sílaba siguiendo el principio de alternancia que rige el verso inglés.
- (c) Rima: repetición del núcleo vocálica de una palabra situada al final de verso además de figuras de sonido como la aliteración, asonancia, etc.

Las variaciones en cuanto a longitud de verso y esquema de rima llegan a producir una impresión de flexibilidad e improvisación, como si la estructura métrica del poema respondiera a los registros de la lengua hablada. En este sentido, la poesía que Rich escribe en esta primera etapa sí puede identificarse con la acepción “tradicional”, ya que establece sus fundamentos formales a partir de los elementos fono-prosódicos mencionados.

Sin embargo, los poemas compuestos por Rich en las décadas de los cuarenta y cincuenta son poemas que, a pesar de plasmar una preocupación formal evidente, manipulan de forma consciente los elementos fono-prosódicos tradicionales, por lo que aun teniendo en cuenta el elemento tradicional, aportado por el empleo de metro y estrofas, no podemos calificar la poesía de Rich de “tradicional”.

El formalismo poético del siglo XX en general, lejos de establecerse en la tradición, abunda en la utilización de estrofas tradicionales pero con ciertas variaciones significativas, estableciendo un constante diálogo entre tradición y experimentación. De hecho, la conocida reflexión de Eliot sobre el “verso libre”, y su constatación de que el juego formal que se establece cuando surgen ecos prosódicos tradicionales que se modifican según los dictados del poeta, muestran las facetas más interesantes de este verso, no “libre”, sino “liberado”. Esta nos parece una descripción acertada de los procesos discernibles en la obra de Rich, en la que el pentámetro yámbico subyace a lo largo de todas sus etapas, a la vez que la autora pone de manifiesto su destreza formal en un diálogo constante con la tradición<sup>227</sup>.

La huella de estrofas tradicionales adaptadas adquiere una significación nueva en la poesía del siglo XX<sup>228</sup>. Desde esta perspectiva, podemos decir que la producción de Rich ofrece un claro ejemplo de su destreza prosódica que procedemos a describir.

---

<sup>227</sup> Como apuntaba Eliot en su esencial ensayo “Reflections on Verse Libre”, en Eliot, T.S. 1965:183-188.

<sup>228</sup> "The old British base, quantitative/qualitative verse, now seems to me, in an Einsteinian multiverse to have a primarily ironic function." (Booth, 1996:66)

### VII.2.i.a.-*Fundamento Teórico: Esquema doble (Double Pattern) y escala móvil (Sliding Scale)*

Una vez delimitado el material poético que incluimos en esta primera etapa pasamos a fundamentar los conceptos a partir de los cuales iniciaremos nuestra descripción prosódica. Ya hemos comentado en capítulos anteriores que la lingüística nos proporciona metodología e instrumentos que nos permiten analizar estructuras sintácticas, semánticas o fónicas. Sin embargo, cuando analizamos poesía atendemos a la relación existente entre las estructuras del lenguaje y otras estructuras propias de la versificación (metro, rima...). Entre ambos aspectos surge una tensión lingüístico-prosódica que perciben tanto poetas como críticos literarios<sup>229</sup>.

Cada verso es una unidad sintáctica que puede ofrecer, o no, un caso de paralelismo con el verso siguiente. Según el grado de paralelismo se produce un nivel mayor o menor de tensión, entre el movimiento sintáctico general y la sintaxis propia de cada línea versal. El área de interacción entre ambas estructuras ha sido definida por Richard Bradford con el concepto "double pattern" (estrechamente relacionado con la "Sliding Scale"). Este esquema doble que, por un lado, abarca estructuras gramaticales, sintácticas, semánticas y su relación en los ejes sintagmáticos y paradigmáticos. El esquema sintáctico suele crear ocasionalmente esquemas fono-prosódicos que atraen nuestra atención hacia la materialidad del lenguaje poético. El fenómeno del esquema doble ("double pattern") surgiría cuando este esquema superficial se utiliza deliberadamente como una característica regular y persistente del texto. La unidad por la cual medimos y clasificamos este esquema fono-prosódica es el verso o línea poética. La interrelación entre ambos esquemas es descrita por Bradford:

---

<sup>229</sup> "We want at once the authority of ancient form and the playfulness and freshness of vernacularity, incorporating the unpoetic into poetry. How does one know then the game is played well, when the only guideline is the free verse line? We look for new compromises, openness and closedness at once. Syllabics, rhyme without meter, meter without rhyme, irregular rhyme schemes. All act as flywheels that carry the poem over the threatened stallouts, the pauses and changes of direction, the creek-pool rubato." (Morgan, 1993: 15)

“All poems consist of two linguistic patterns, one which corresponds with and organises the structure of the poetic line, and one which poetry shares with other linguistic discourses, the structural keystone of which is the sentence.” (Bradford, 1993: 7)

La rima constituye un signo sonoro que atestigua la existencia de ese esquema doble. Si este signo no aparece, el verso o línea versal, en realidad la unidad básica del poema, desaparece para el oyente. Al desaparecer la rima, lo único que podemos decir del verso libre es que está “escrito en versos”<sup>230</sup>. Por otro lado, la rima no sólo es un marcador eficaz del final de verso, sino que además es un elemento que intensifica sutilmente el significado. La estructura tipográfica que en muchos ejemplos de verso libre sustituye dicho elemento asume también ambas funciones. Por un lado, el final de verso produce una interrupción tipográfica, a la vez que interviene en el juego entre la forma abstracta y la significación:

“ The loss of rhyme was one stage in the institution of visual form as a component of the double pattern, and...the destruction of the pentameter would bring its function, literally, into sharper focus.” (Bradford,1993:17)

De forma ocasional la organización sintáctico-referencial del discurso poético presenta además esquemas fónicos (rima, ritmo) que llaman nuestra atención sobre la materialidad del lenguaje poético, y que no se relacionan de forma directa con el significado. Cuando este esquema fono-prosódico se manifiesta regularmente, encontramos verso tradicional. Este esquema permanece diferenciado del que se produciría en una situación lingüística diferente. Cuando la irregularidad típica de la lengua hablada domina el esquema abstracto de la forma prosódica regular, tenemos verso libre. Bradford argumenta que la identificación de un esquema doble nos permite describir la forma prosódica abstracta del verso tradicional.

A lo largo de la historia de la prosodia, se ha considerado la “música” de la poesía como la característica esencial que distingue el lenguaje poético de la función meramente referencial del lenguaje ordinario<sup>231</sup>. Precisamente para conseguir esa

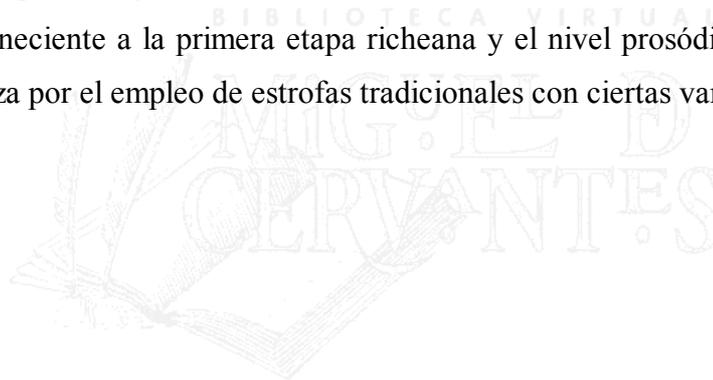
---

<sup>230</sup> “The extra-syntactic pattern was the line, but the line was no longer definable by rhyme or by a regular metrical sequence.”(Bradford,1993:16)

<sup>231</sup> "This association with music has two elements of importance. One is that the lyric turns away, not merely from ordinary space and time but from the kind of language we use in coping with ordinary experience. Didactic or even descriptive language will hardly work in the lyric, which so often retreats

musicalidad y eludir la monotonía del esquema métrico estricto, se han establecido una serie de sustituciones<sup>232</sup> que tradicionalmente se han interpretado como excepciones al pentámetro yámbico tradicional. De esta forma en poesía se aúna la forma, representada por una estructura fono-prosódica, que destaca recursos como la rima final, la aliteración, etc., y el significado presente en el contenido semántico del poema<sup>233</sup>. En este sentido, la base teórica del esquema doble no es suficiente para describir las relaciones entre los niveles fono-prosódico y semántico.

Por lo tanto, hecha esta fundamentación teórica, debemos pasar a un segundo paso más práctico que nos ayude a descubrir esta interrelación entre el nivel fonológico del material perteneciente a la primera etapa richeana y el nivel prosódico que en esta etapa se caracteriza por el empleo de estrofas tradicionales con ciertas variaciones.



---

from sense into refrain, even non-sense syllables. The strict forms of traditional lyric, villanelles, ballades, sonnets, and the like, form part of the same tendency." (Frye, "Approaching the Lyric", en Hosek & Parker (eds) 1985:34)

<sup>232</sup> "...the other feet: trochee (/v), pyrric (vv), spondee (/), anapest (vv/), or dactyl (/vv). The point is to accommodate in the metrical norm certain other frequent rhythmic patterns of English, as well as to avoid metronomic rigidity." (Wallace, "Meter in English", en Baker, 1996:6)

<sup>233</sup> "The double pattern means that poetry must draw upon two of these at the same time: first, the structural terms and conditions of syntax, metaphor and, in a broader sense, literary stylistics; second, the conventions of metricality an unmetricality, rhyme an non-rhyme, that constitute the fluctuating identity of the poetic line." (Bradford, 1993:7)

## VII.2.i.b.-*Parámetro de descripción prosódica: Formas cerradas y abiertas*

Para conseguir nuestro objetivo describiremos prosódicamente los poemas incluidos en la primera etapa teniendo en cuenta un rasgo prosódico esencial: la aparición o no e rima final que da lugar a formas cerradas y abiertas respectivamente.

Debemos precisar que el término “metro” simplemente significa “medida”. El metro se establece mediante un cómputo de acentos, sílabas, longitud de verso, pero lo que no debemos olvidar es que no todos los metros tienen una base fónica. Un metro basado, por ejemplo, en la versificación silábica no es audible, pero eso no significa que se tenga que incluir dentro del apartado de verso libre ya que este tipo de metro obliga a un poeta a componer su obra a partir de un esquema regular.

En nuestra aproximación a la obra de Rich prescindiremos de los complejos sistemas de medida propuestos por lingüistas como Trager, Smith o Jespersen de la misma forma que se desmarcan Wimsatt y Beardsley alegando la misma razón<sup>234</sup>: es suficiente con marcar la presencia de cierta fuerza acentual junto a otra fuerza más débil. El resultado de este análisis no aporta nada nuevo al estudio prosódico. Mediante la eliminación de las en la forma poética tradicional, los versolibristas consiguieron un alto grado de discontinuidad textual que se reestructura mediante otros elementos. El elemento fundamental para entender la tensión entre el esquema evocado y el esquema real en una estructura poética radica en nuestra capacidad para “oír” y “ver” el poema. En ocasiones la experimentación conlleva cierto parecido superficial con una forma poética tradicional que no es tal, y, en otras, el metro yámbico prevalece creando una serie de expectativas que se diluyen cuando se observa la disposición del poema en la

---

<sup>234</sup> "...we do not find it necessary to follow either Jespersen or Trager-Smith in believing in any fixed or countable number of degrees of English stress. We wish in the main to avoid the cumbersome grammar of the new linguists. For all we know, there may be, not four, but five degrees of English stress, or eight. How can one be sure? What one can nearly always be sure of is that a five syllable in a sequence is more or less stressed than the preceding or the following. Or, suppose that there are, as Jespersen and Trager-Smith seem to agree, just four degrees of English stress. The discriminations are not needed for discerning the meter -but only the degrees of more and less. How much is always irrelevant." (Wimsatt & Beardsley en Gross, 1966:156)

página. Asimismo en esta etapa encontramos formas estróficas tradicionales que Rich manipula. El metro de tales estrofas es igualmente tradicional.

Es importante también establecer la diferencia entre las desviaciones de un metro<sup>235</sup> y la tensión constante que existe entre metro entendido como norma abstracta y la realidad prosódica del poema. Las desviaciones ocurren de forma esporádica y de hecho algunas son tan corrientes (inversión inicial, sílabas extras en cada verso, etc.) que se pueden considerar como inherentes a la estructura regular. La palabra tensión intenta explicar ese aparente tira y afloja entre una estructura preestablecida y los elementos de un poema concreto que intentan ajustarse a ella. Wimsatt y Beardsley (en Gross, H. 1966:164) proponen una sustitución de ese término utilizado por los New Critics más tempranos por el de "interplay" o interacción entre el metro de la tradición silábico-acentual y otros rasgos de la organización lingüística. La interacción disminuye en casos como el verso acentual:

"The stress pattern of the meter is so nearly the same as the stress pattern of the syntax and logic that there is nothing much for the meter to interplay with. The same must be true for all meter depending on patterns of repeated or parallel syntax -such as the center of the Hebrew psalms and the free verse of Walt Whitman. Where such meters gain in freedom and direct speech-feeling, they lose in opportunity for precise interplay. Conversely, where syllable-stress meter lose in freedom and naturalness of speech-feeling, they gain in the possibility of precise interplay." (Wimsatt & Beardsley en Gross, 1966:164)

La interacción entre el metro del poema y nos ayuda a reconocer que en la poesía moderna el poeta puede:

- a) desmarcarse de la tradición silábico-acentual sin desligarse de ella completamente, o, por el contrario,

---

<sup>235</sup> De hecho, la tensión entre metros opuestos desaparecería en un sistema prosódico monodimensional con una sola base métrica:

"...it seems sensible, ..., to take the iamb as the defining presence in the metrical structure of English poetry, and to consider trochaic and anapestic and dactylic variations as just that: variants but not meters. ... The anapestic and dactylic can certainly be submeters. But the metrical base remains iambic." (Bolan en Baker, 1996:54)

b) establecer un esquema de experimentación centrado en otras tradiciones que parten de supuestos sintácticos, gráficos, etc. En el caso concreto de Rich observamos en su primera etapa una tendencia hacia el primer caso expuesto mientras a partir de su segunda etapa, su corpus poético es un ejemplo claro de la experimentación centrada en otras tradiciones, hasta tal punto, que Rich utilizará una forma métrica típica de la tradición hindú, en su deseo de distanciarse de la tradición silábico-accentual de sus primeras obras.

Teniendo en cuenta todo lo dicho pasamos ahora a considerar los modelos estróficos tradicionales que Rich utiliza, así como las variaciones en los mismos a lo largo de doce años. Por este motivo, ordenaremos nuestra descripción en:

(a) Poemas con rima final: FORMAS CERRADAS

- Terza Rima
- Sextina
- Ottava Rima y Octava
- Décima
- Miscelánea

(b) Verso blanco que todavía mantiene rasgos tradicionales aunque la experimentación de Rich hace que sus rasgos aparezcan cada vez más desdibujados.

(c) FORMAS ABIERTAS: producción en verso libre que Rich empieza a escribir a finales de los cincuenta.

- Secuencia
- Verso libre en grupos versales
- Verso Libre estíquico

## b.1.i.-La rima como elemento definitorio de la primera etapa

El elemento fundamental que distingue la poesía de los primeros libros de A. Rich es la presencia de rima final. Tradicionalmente la rima, junto al metro, se ha considerado como los elementos constitutivos del verso por lo cual, los críticos de la obra richiana han identificado las obras en las que aparecen poemas con rima final como "tradicionales". La identificación simplista de tradición con rima final ha producido esta descripción deficiente de las primeras obras de Rich, en las que, como en todo autor novel, se observan claras influencias de sus maestros-poetas.

Como sabemos, la rima es un factor prosódico de gran importancia. Además juega un papel esencial en relación con el contenido semántico del poema. La interacción y la tensión correspondiente entre el sonido y el sentido se agudizan cuando marcamos las unidades significativas con rima final. Tanto los críticos rusos como norteamericanos trataron de ampliar el concepto de rima para evitar su convencional definición en repeticiones fónicas que sirven únicamente como ornamento. Zirmunskij en su libro *Rhyme, Its History and Theory* (Rifa eë istorija i teorija) demuestra cómo la rima sitúa a las palabras en el foco de atención del lector por lo que nos fijamos no sólo en su significado literal, sino en otras posibilidades sugeridas mediante de la rima.

Los poetas pueden utilizar, o no, metro, y rima, pero, en términos generales los principios y finales de verso suelen señalarse con palabras esenciales para la síntesis temática<sup>236</sup>. Si en el poema hay rima final, ésta generará una relación estructural entre los versos involucrados. Una de las razones por las que la rima final es importante, la tenemos en que, en el verso regular, la rima permite a los poetas variar tanto la longitud como la estructura métrica de los versos y a la vez mantener la identidad prosódica de los mismos.

---

<sup>236</sup> "...they [poems] do generally stick to the convention that beginnings and ends of lines are marked as important in the thematic synthesis."(Forrest-Thomson,1978:23)

El caso del uso del pareado por parte de Rich resulta evidente. Por otro lado, debemos destacar la importancia del pareado como una de las estrofas fundamentales en la producción poética de Rich. Y nos atrevemos a adelantar, que éste se puede considerar como un rasgo distintivo, no sólo de su primera producción poética sino de toda ella.

Los modelos estróficos con rima final que Rich utiliza en la primera etapa de su producción poética incluyen la “ottava rima” (o octava) como estrofa base para componer poemas más largos, la sextina y por supuesto, el sexteto como forma poética que Rich utilizará con libertad. La terza rima, bien con rima final o, en su configuración tipográfica como una tirada de tres versos sin rima final, pero con un número constante de pies silábico-accentuales. La décima no resulta tan significativa como las anteriores aunque Rich la emplea en sus dos primeros libros.

Pero quizá lo realmente importante no es qué tipo de estrofa utiliza Rich sino la manipulación o experimentación que Rich ejerce sobre las estrofas mencionadas. En su poesía, Rich juega con los esquemas de rima final con absoluta libertad, mezclando versos sueltos con verso métrico que mantiene la estructura estrófica tradicional. En otros casos Rich experimenta con relación al número de pies por verso. Por ejemplo, Rich modifica el “verso blanco” utilizando tetrámetros e incluso trímetros de forma sistemática, en lugar de pentámetros, con lo cual dificulta nuestro intento de catalogar estas creaciones. Por un lado debemos considerar que es verso métrico por lo que se acerca al verso blanco, pero por otro, el verso blanco se establece a partir de pentámetros yámbicos, y, aunque el metro yámbico se mantiene en muchas ocasiones, los versos se acortan acercándose al verso libre.

Hemos incluido también un apartado en el que Rich emplea estrofas misceláneas como el cuarteto o el quinteto para formar estructuras que no se ajustan a ningún modelo estrófico. Sin embargo, como la autora sigue utilizando la rima final nos vemos obligados a incluir dichos ejemplos en este apartado. Tras este preámbulo pasamos a observar la producción con rima final incluida en la primera etapa richeana.

## 1.i.a.-Estrofas con rima final

a.-*Terza Rima*

La utilización de la forma estrófica de la terza rima en esta primera etapa de Rich nos permite discernir dos influencias prosódicas: por un lado Emily Dickinson y la condensación versal, por otro, el uso que hace Auden de la terza rima.

En el poema "This Beast, This Angel"(ACHW, en CEP:19) observamos la huella prosódica de Dickinson. En Rich hay variación con respecto a la terza rima tradicional ya que en lugar de utilizar los tercetos encadenados en los que el segundo verso se encadena con los versos pares del siguiente terceto (**aba bcb cdc**), Rich mantiene la rima de los versos impares del primer terceto en el verso par de los tercetos sucesivos:

Terza Rima

a  
**b**  
a  
**b**  
**c**  
**b**  
c  
d  
c

Modificación utilizada por Rich

a  
**b**  
a  
c  
**a**  
c  
d  
**a**  
d

Además, los pentámetros se combinan con tetámetros.

Si los tercetos encadenados son el rasgo específico de la terza rima, en el poema richeano "Boundary"(ACHW, en CEP:25) la alternancia de rima no existe. El poema está organizado en cuatro tercetos monorrimos, formados por tetámetros yámbicos con trímetros por lo que recuerda la forma balada en los tercetos pares (2 y 4) donde se

alternan versos de 3 y 4 acentos. Los tercetos no aparecen separados por un espacio tipográfico, aunque en los dos primeros aparece un punto y a parte al final.

Los tercetos monorrimos aparecen también con otros tercetos con rima alterna no encadenados, como en "Bears" (ACHW, en CEP:73) donde Rich prolonga el terceto final en cuarteto anunciando el final del poema. El esquema de rima de este poema presenta tercetos monorrimos y con rima alterna aunque siempre utilizando una sola rima y versos sueltos:

- $\left. \begin{array}{l} \mathbf{a} \\ - \\ \mathbf{a} \end{array} \right\}$  Terceto con rima alterna (rima / verso suelto)
- $\left. \begin{array}{l} \mathbf{b} \\ - \\ \mathbf{b} \end{array} \right\}$  Terceto con rima alterna (rima / verso suelto)
- $\left. \begin{array}{l} \mathbf{c} \\ \mathbf{c} \\ \mathbf{c} \end{array} \right\}$  Terceto monorrimo
- $\left. \begin{array}{l} \mathbf{d} \\ \mathbf{d} \\ \mathbf{d} \end{array} \right\}$  Terceto monorrimo
- $\left. \begin{array}{l} - \\ - \\ \mathbf{e} \end{array} \right\}$  Cuarteto con rima alterna alterna (rima / verso suelto)

Respecto al metro, encontramos pentámetros con algunos tetrámetros.

En "At a Bach Concert" encontramos la variación de la terza rima<sup>237</sup> utilizada por Dante en la *Divina Comedia*. Aparecen algunos ejemplos de pentámetro yámbico tradicional (vv.6,10...) pero suele tener muchas sustituciones.

El poema "The Celebration in the Plaza" (TDC en CEP:70) constituye un nuevo caso de modificación de la terza rima tradicional. El esquema de rima richeano plantea cinco tercetos no encadenados por lo que cuentan con una sola rima y el verso impar es suelto:

<sup>237</sup>Auden usa en "The Sea and the Mirror" la misma variación con que la usa Rich (es decir aba cac...). Eliot también la usa en "Little Gidding" utilizando rima femenina en lugar de masculina por lo que observamos además una reminiscencia eliotiana.

<b>a</b>	<b>b</b>	<b>c</b>	<b>d</b>	<b>e</b>	}	Tercetos no encadenados
- <b>a</b>	- <b>b</b>	- <b>c</b>	- <b>d</b>	- <b>e</b>		

El terceto final se alarga y se convierte en cuarteto que concluye el poema:

**f**  
-  
**f**  
**f**

Por otro lado, este poema constituye el segundo caso que encontramos en los dos primeros libros de Rich donde utiliza el estilo directo libre con cambio tipográfico.

En "Lovers are like Children" (TDC, en CEP:123), Rich manipula la terza rima con siete tercetos: seis monorrimos y uno en el que riman los versos pares dejando suelto el impar. Las rimas son perfectas, con dos casos de rima visual. Los versos son pentámetros yámbicos. La relación entre los tercetos se fomenta, en algunos casos, mediante el encabalgamiento. Por ejemplo entre el primer terceto y el segundo:

Terceto 1: *Of any world the mind can wander through*  
-----  
Terceto 2: *Is like the time when young and left alone,*  
("Lovers are like Children", vv.3-4)

De forma similar, "Recorders in Italy" (TDC, en CEP: 76) plantea la disposición tipográfica en tercetos en los que en ocasiones entra en conflicto la sintaxis con la división en tercetos tipográficos al no coincidir con unidades de significado:

*When every leaf distinctly brushed with gold* Terceto 4  
*Listened to Primavera speaking flowers.* Terceto 5  
*Those scherzos stumble now; our journeys run*  
*To harsher hillsides, rockier declensions.*  
("Recorders in Italy", vv.12-15)

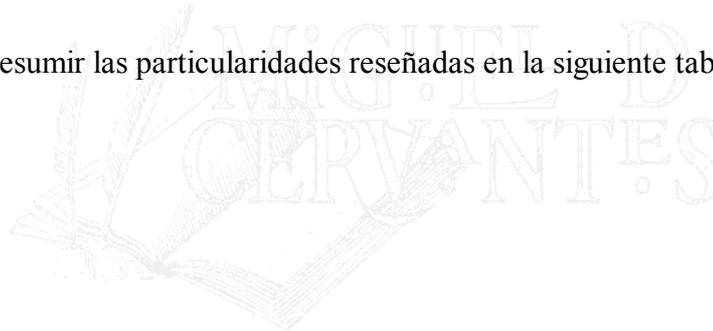
La terza rima casi desaparece en *Snapshots of a Daughter-in-Law* (1963), tercer volumen de la primera etapa ya que solamente encontramos poemas con tercetos tipográficos carentes de rima final aunque se respeta la brevedad de la terza rima ya que casi todos los versos son dímetros y trímetros, con algún tetrámetro ocasional en títulos

como "Always the Same" (SDL,en CEP:191), "Prospective Immigrants Please Note"(SDL,en CEP: 188) o "In the North"(SDL,en CEP:179) en el que también utiliza una disposición tipográfica peculiar, sangrando los dos últimos versos de cada grupo versal:

*Mulish, unregenerate,  
not "as all men are"  
but more than most*

*You sit up there in the sunset;  
there are only three  
hours of dark*  
(“In the North”,vv.1-6)

Podemos resumir las particularidades reseñadas en la siguiente tabla:



<p><b>TERZA RIMA</b></p> <p>*Volúmenes</p>	<p>TERCETOS ENCADENADOS</p>	<p>TERCETOS MONORRIMOS</p>	<p>TERCETOS CON RIMA VV. PARES ENCADENADOS</p>	<p>COMBINACIÓN VERSO RIMADO + VERSO LIBRE</p>	<p>VERSO BLANCO MODIFICADO SIN PENTÁMETROS</p>	<p>TERCETOS TIPOGRÁFICOS SIN RIMA</p>
<p><i>A Change or World</i> (1951)</p>	<p>“This Beast, This Angel”</p>	<p>“Boundary”</p>	<p>“At a Bach Concert”</p>	<p>“The Celebration in the Plaza” “The Bears”</p>		
<p><i>The Diamond Cutters</i> (1955)</p>		<p>“Lovers are Like Children”</p>				<p>“Recorders in Italy”</p>
<p><i>Snapshots of a Daughter-in-Law</i> ( 1963)</p>					<p>“Always the Same” “Prospective Immigrants Please Note”</p>	

b.- *Sextina*

En la adaptación de Rich de la forma estrófica sextina observamos que mantiene pocos elementos de la forma original. La sextina tradicional se basa en la repetición léxica final de verso en lugar de la rima final, lo que Rich incumple totalmente. Sin embargo, Rich suele mantener los sextetos estables y sus esquemas de rima final tienden a la alternancia para culminar con pareado final. Por otro lado, rara vez emplea Rich la estructura de seis sextetos tan habitual en la sextina tradicional, sino que la acorta y prefiere utilizar de uno a cuatro sextetos. Asimismo, Rich asocia la sextina con metros cortos (llega a utilizar incluso dímetros) reduciendo de forma ostensible la utilización de pentámetros. Encontramos poemas como "Eastport to Block Island"(ACHW, en CEP:20), compuesto de cuatro sextetos en los que se intercalan versos sueltos y rimados:

— }  
 a }  
 — }  
 a }  
 a }

Cada sexteto aparece subdividido en 3+3 donde los primeros tres versos se unen a los otros tres al rimar el tercero con el quinto y el sexto, quedando libres los versos primero segundo y cuarto. Además, Rich siempre mantiene el pareado final. En este caso encontramos pentámetros yámbicos con variaciones.

Sin embargo, en el poema titulado "At a Deathbed in the Year Two Thousand" (ACHW, en CEP:21), Rich utiliza trímetros yámbicos con algunas sustituciones trocáicas en posición inicial. Los sextetos siguen el siguiente esquema de rima:

Sextetos 1,2 y 3: Dos rimas

— }  
 a }  
 — }  
 a }  
 b }  
 b }

Sextetos 4 y 5: Tres rimas

a }  
 b }  
 a } Cuarteto con rima alterna  
 b }  
 c } Pareado final  
 c }

Observamos que los esquemas repiten una estructura de 4+2: siempre termina con un pareado y siempre hay alternancia en el cuarteto inicial.

El poema "The Uncle Speaks in the Drawing Room" (ACHW, en CEP:24) consta de 4 sextetos con rima perfecta compuestos de cuarteto cerrado más pareado:

a }  
b }  
b }  
a }  
c }  
c }

BIBLIOTECA VIRTUAL

La originalidad en este caso viene dada por la utilización de verso silábico muy regular donde aparecen mezclados heptasílabos y octosílabos:

I have seen the mob of <b>late</b>	<b>a</b> (7)
<i>Standing sullen in the <b>square,</b></i>	<b>b</b> (7)
Gazing with a sullen <b>stare</b>	<b>b</b> (7)
<i>At window, balcony, and <b>gate.</b></i>	<b>a</b> (8)
<i>Some have talked in bitter <b>tones,</b></i>	<b>c</b> (7)
<i>Some have held and fingered <b>stones</b></i>	<b>c</b> (7)

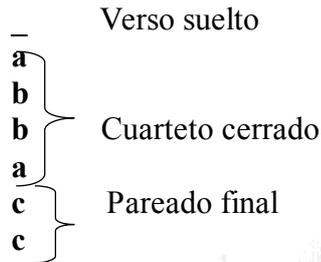
("The Uncle Speaks in the Drawing Room", vv.1-6)

El pareado final anuncia el final de verso alargándose ya que son los únicos versos de nueve sílabas. Son varios los críticos que han apuntado la clara influencia audenesca no sólo en el tema sino en la utilización de la sextina empleando verso silábico y no acentual.

"A Change of World"(ACHW,en CEP:39), poema que da título a su primer libro vuelve a repetir el mismo esquema 4+2 aunque utilizando rima alterna en el cuarteto: (**ababcc**). En este caso en dos sextetos formados por tetrámetros salvo dos versos pentámetros en la primera estrofa. La segunda estrofa es más regular con todos los versos tetrámetros yámbicos. "For the Conjunction of Two Planets" (ACHW,en CEP:54) es el último poema del primer libro, repite el mismo esquema pero en este caso con trímetros y tetrámetros que alternan perfectamente en el primer sexteto, cada dos en el segundo. La alternancia prácticamente desaparece en las estrofas 3ª y 4ª ya que solamente hay un solo tetrámetro y lo demás son trímetros en la tercera y dos

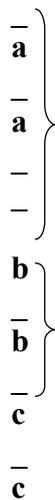
tetrámetros en la cuarta y última estrofa. Parece adoptar la forma de la balada tradicional al utilizar versos de 3/4 acentos.

"Air Without Incense" (ACHW, en CEP:15) presenta una nueva modificación ya que Rich añade un verso inicial en cada sexteto que siempre queda libre pasando después a un cuarteto cerrado más pareado:



El verso que queda libre marca su independencia del resto de la estrofa al terminar con un punto y a parte como en las estrofas impares 1 y 3 o con coma que introduce el título del poema en el siguiente verso, con lo que la pausa al final de verso es tan extensa como si se utilizase un punto y aparte. Por este motivo es posible considerarlo sextina a pesar de contar con siete versos, o mejor dicho, seis más uno. Los tetrasílabos abundan en la estrofa par mientras los pentasílabos son dominantes en las dos estrofas impares, todos ellos con ritmo yámbico.

"Unsounded" (ACHW, en CEP:40) es la sextina que rompe la tendencia establecida por Rich en los ejemplos anteriores ya que encontramos versos rimados que alternan con verso libre:



En el primer sexteto sólo riman los versos 2 y 4. En el segundo sexteto riman los impares dejando libres los pares. Pero aunque no hay diferentes estrofas tipográficas sí encontramos divisiones sintácticas que subdividen la estrofa en 4+2 / 4+2 manteniendo la estructura similar a los ejemplos anteriores, si no en cuanto al esquema de rima final, sí en cuanto a proporción. Por su concisión y brevedad, recuerda la versificación dickinsoniana y quizá por ello mantiene la estructura de un himno pero más reducido ya que tenemos dímetros y trímetros alternos mientras en un himno normal tendríamos trímetros y tetrámetros (alternancia de versos de 3 y 4)

*The Diamond Cutters* (1955) presenta abundantes ejemplos de la experimentación que Rich realiza con la sextina, intercalando versos libres con rimados, utilizando pareados monorrimos o la rima imperfecta<sup>238</sup>, y sobre todo alternando cada vez con más frecuencia los pentámetros con versos más cortos. "Versailles" (TDC, en CEP:67) está formado por 4 sextetos en las que el juego con la rima final es constante:

Sexteto 1: **abba cc** (cuarteto cerrado más pareado)

Sexteto 2: **abb -a-** (tercetos: 1 con dos rimas, 2 con una rima quedando libres los impares)

Sexteto 3: **abab cc** (cuarteto con rima alterna más pareado)

Sexteto 4: **aa bccb** (pareado más cuarteto cerrado)

Para anticipar el final del poema invierte el patrón habitual de la sextina empezando por el pareado y terminando por el cuarteto en lugar de al revés. Los pentámetros alternan con tetrámetros y es resbale la abundancia de anáforas. "Ideal Landscape" (ACHW, en CEP:69) consta de 3 sextetos con rima perfecta en la mayoría de los casos. El cuarteto suele estar formado por una alternancia de libres en los impares y rimados en los pares para terminar con un pareado con rima final perfecta (-a-abb -c-cdd -e-eff). Aunque Predominan los pentámetros con ritmo yámbico pero también hay tetrámetros (7) y hexámetros(3)

"The Wild Sky" (ACHW, en CEP:78) está formado por 5 sextetos con un esquema de rima final muy regular (**aa bb cc**) que se repite en todos los casos aunque destaca la irregularidad de alguna de sus rimas finales. Por ejemplo en el cuarto sexteto

<sup>238</sup> "Near-Rhyme has only the final consonants of paired words coinciding; the vowels differ as well as the initial consonants, as in take:look. It is sometimes identical with eye-rhyme." (Schlauch, 1956:137)

nos encontramos con: provinces/house/rain/routine/year/air. Predominan los pentámetros yámbicos aunque encontramos algunos versos de seis acentos.

"Letter from the Land of Sinners"(TDC, en CEP:89) es una de las pocas sextinas que se estructura en seis sextetos como suele ser lo habitual. Sin embargo el esquema de rima final es irregular aunque se mantiene en todos los casos (-**aab-b**). Utiliza dos rimas en cada sexteto dejando libres dos versos. Cada sexteto se forma por tanto por dos tercetos en los que el primero deja libre su verso primero rimando el segundo y el tercero y el segundo terceto mantiene siempre la rima alterna rimando los impares y dejando libre el par interior. Predominan los pentámetros de ritmo fundamentalmente yámbico que alternan con versos trímetros mucho más cortos. De hecho el verso final es siempre un trímetro al igual que lo es el segundo, por tanto existe regularidad en esta mezcla de versos largos y cortos. El esquema sería: verso largo / corto/ tres versos de longitud variable/ verso corto.

En "Concord River" (TDC en CEP:91) encontramos 10 sextetos en los que la rima aparece de forma esporádica para marcar el primer y último verso como por ejemplo en el segundo sexteto:

Lovers, or boys escaped from yard and **farm**  
*To drown in sensual purities of sun-*  
 No matter which; for single fisherman  
*Casting into the shade, or those absorbed*  
*In human ardor, summer was the same,*  
*Impervious to weariness or **alarm.***

(“Concord River”, vv.7-12)

Predominan los versos libres pero en el último sexteto aparecen dos rimas (ab)quizá para marcar el final del poema con la estructura más ligada y con un pareado final:

$$\left. \begin{array}{l} \bar{\mathbf{a}} \\ \bar{\mathbf{a}} \end{array} \right\} \text{Cuarteto alterno (riman los pares, sueltos los impares)}$$
  

$$\left. \begin{array}{l} \mathbf{b} \\ \mathbf{b} \end{array} \right\} \text{Pareado Final}$$

En "Apology"(TDC, en CEP:93) encontramos de nuevo cinco sextetos en los que se alterna de forma más o menos regular pentámetros y trímetros e incluso dímetros:

/ \_ \_ / \_ / \_ /  
*Bearing all question, all reproach*  
 \_ / \_ /  
*Without reply*

(“Apology”,vv.5-6)

Los esquemas de rima final desaparecen ya que casi todos los versos son libres aunque aparecen sombras de rima final al menos en dos versos de los seis de cada sextina. A modo de conclusión Rich incluye la rima final, aunque imperfecta, en los versos del último sexteto para marcar el final del poema:

*You told us little, and are **done**.* [dʌn] **a**  
*So might the **dead*** [dɛd] **b**  
*Begin to speak of dying, **then*** [ðɛn] **b**  
*Leave half **unsaid**.* [sɛd] **b**  
*Silencie like thunder bears its **own*** [ɔun] **a**  
*Excuse for **dread**.* [drɛd] **b**

(“Apology,vv.25-30)

"Colophon" (TDC, en EP:115) es otra sextina formada por cuatro sextetos: **aab--b aabccb aabccb -abba**. Rich introduce versos libres en la primera y la última mientras en las dos internas utiliza tres rimas con un esquema idéntico. Pentámetros fundamentalmente yámbicos que alternan con algunos tetrámetros. Rich marca el final con un cuarteto perfecto. "New Year Morning" (TDC, en CEP:117) está formada también de cuatro sextetos que riman:

Sexteto 1 y 3: **abba cc** (cuarteto cerrado (2 rimas) + pareado)  
Sexteto 2: **a - - a dd** (cuarteto cerrado (1 rima + versos sueltos) + Pareado)  
Sexteto 4: **aa bb cc** (Pareados monorrimos)

En el primer y tercer sexteto están formados por cuarteto cerrado y pareado final. El segundo también tiene esa estructura pero en lugar de dos rimas los versos interiores del cuarteto son libres. Para marcar el final Rich emplea pareados en lugar del cuarteto mas pareado de los versos anteriores.

"The Marriage Portion" ((TDC, en CEP:120) es una sextina formada por cinco sextetos irregulares formados por trímetros yámbicos regulares con algunas sustituciones trocáicas. Con un esquema de rima:

Sextetos 1,2 y 3: -**a-a-a b-b-b -c-c-c -f-f-f** (sextetos con 1 rima alternando con versos sueltos)

Sexteto 4: **ded e-e** (tercetos: 1 con dos rimas y 2 con rima y verso suelto)

La rima final se caracteriza por la alternancia de versos libres y rimados en los que suelen rimar los pares quedando libres los impares. Aunque, por ejemplo en el segundo sexteto ocurre al revés, riman los pares quedando libres los pares. El único sexteto que ofrece dos rimas es el penúltimo. "The Losar"(SDL, en CEP:139) es el único ejemplo de sextina que encontramos en *Snapshots of a Daughter-in-Law* (1963) y está estructurada en dos partes idénticas donde se distribuyen tetrámetros y trímetros formando tres sextetos en cada una con el siguiente esquema:

\* Parte I:

Sexteto 1: **aa bb - -** (2 pareados monorrimos + 2 versos sueltos)

Sexteto 2: - - **aa bb** (2 versos sueltos + 2 pareados monorrimos).-  
inversión del esquema anterior

Sexteto 3: **aa bb cc** (3 pareados monorrimos)

\* Parte II:

Sextetos 4,5,6: **aa bb cc** (3 pareados monorrimos)

Cada sexteto está formado por pareados monorrimos, aunque en los dos primeros sextetos de la primera parte quedan dos pares de versos sueltos, circunstancia que no se vuelve a repetir a lo largo de todo el poema. El esquema que predomina es el de pareados monorrimos.

Todas las particularidades reseñadas en líneas anteriores aparecen sintetizadas en la siguiente tabla:

<b>SEXTINA</b>	<b>CUARTETO ALTERNO + PAREADO FINAL</b>	<b>RIMA EN BLOQUES</b>	<b>VERSO SILÁBICO</b>	<b>VERSO LIBRE MEZCLADO CON RIMADO</b>	<b>VERSO LIBRE</b>
<i>A Change of World (1951)</i>	<p>“A Change of World”</p> <p>“For the Conjunction of Two Planets”</p> <p>“Air Without Incense”</p>		<p>“The Uncle Speaks in the Drawing Room”</p>	<p>“Eastport to Block Island”</p> <p>“At a Deathbed in the Year Two Thousand”</p> <p>“Unsounded”</p>	
<i>The Diamond Cutters (1955)</i>		<p>“The Wild Sky”</p>		<p>“Versailles”</p> <p>“Ideal Landscape”</p> <p>“Lector from the Land of Sinceres”</p> <p>“The Maridaje Porcino”</p> <p>“Colophon”</p> <p>“New Year Morning”</p>	<p>“Concorde Rivera”</p> <p>“Apólogo”</p>
<i>Snapshots of a Daughter-in-Law (1963)</i>				<p>“The Loser”</p>	

*c.-Ottava Rima y Octava*

La forma estrófica "Ottava Rima" consta de ocho versos yámbicos que riman:

a  
b  
a  
b  
a  
b  
c  
c

BIBLIOTECA VIRTUAL

por lo que los rasgos prosódicos que la caracterizan son:

- a) .- la rima alterna en los seis primeros versos,
- b) .- el pareado final.

Aunque sus orígenes se remontan al Renacimiento cuando alcanza su mejor momento en lengua inglesa es en el Romanticismo (Preminger, (ed)1986:179). Rich utiliza la ottava rima en algunas ocasiones, conformándose en otras con la utilización de agrupaciones de ocho versos para formar poemas más extensos.

Las variaciones que Rich aplica a la ottava rima van desde la sustitución de la rima final por el verso blanco, hasta la alternancia de verso libre con rimado, monorrima en lugar de rima alterna, etc. En *A Change of World* (1951) encontramos también variaciones sobre la ottava rima en la distribución del contenido que se estructura en cuartetos con rima alterna en lugar del sexteto alterno más pareado final. Asimismo Rich utiliza otra octava más equilibrada formada por dos cuartetos con rima alterna (**abab cdcd**) como en "Purely Local"(ACHW, en CEP:11). Aquí el cuarteto no aparece separado con un espacio en blanco, pero la unidad significativa termina marcada con el punto y aparte. Los versos son pentámetros y tetrámetros, y el metro es fundamentalmente yámbico con variaciones. "The Springboard"(ACHW, en CEP:38) plantea la misma modificación con el esquema de rima final idéntico al anterior, pero aquí el pareado final aparece marcado desde el punto de vista sintáctico ya que el verso

6 termina en punto y a parte, pero la rima sostenida alterna con lo que no se halla marcado el pareado final quedando el esquema de rima así:

<i>Like divers, we ourselves must make the <b>jump</b></i>	<b>a</b>
<i>That sees the taut board bounding under<b>foot</b></i>	<b>b</b>
<i>Clean as an axe blade driven in a <b>stump</b>;</i>	<b>a</b>
<i>But afterward what makes the body <b>shoot</b></i>	<b>b</b>
<i>Into its pure and irresistible <b>curve</b></i>	<b>c</b>
<i><u>Is of a force beyond all bodily <b>powers.</b></u></i>	<b>d</b>
<i>So action takes velocity with a <b>verve</b></i>	<b>c</b>
<i>Swifter, make sure than any will of <b>ours.</b></i>	<b>d</b>

("The Springboard", vv.1-8)

En otros casos encontramos octavas que constituyen poemas extensos como es el caso de "Design in Living Colors"(ACHW, en CEP:41) cuyos esquemas de rima manipula el de la ottava rima tradicional (**ababab cc**) que se transforma en dos cuartetos bien con rima alterna como en las octavas 3 y 4 o con rima cerrada como el segundo cuarteto de la octava 2:

<u>Octava 1</u> : quinteto + terceto (rima alterna):	<b>ababa cdc</b>
<u>Octava 2</u> : cuarteto (rima alterna) + cuarteto (cerrado):	<b>abab cddc</b>
<u>Octavas 3 y 4</u> : cuarteto + cuarteto (rima alterna):	<b>abab cdcd</b>

Rich evita el pareado final propiamente dicho, insertando un terceto (acortando la octava) o un cuarteto aunque siempre respeta la interacción de dos rimas finales, y, en todas sus octavas, bien en parte (oct. 2) o en su totalidad (octs.1,3,4), respeta la alternancia de rima. En general los versos son pentámetros mayoritariamente, aunque también se alternan tetrámetros (sobre todo en la primera, segunda y cuarta octavas). El metro es yámbico con algunas sustituciones trocáicas:

<i>̄ / ̄ / ̄ / ̄ / ̄ /</i>	
<i>Embroidered in a tapestry of <b>green</b></i>	<b>a</b>
<i>̄ / ̄ / ̄ / ̄ / ̄ /</i>	
<i>Among the textures of a threaded <b>garden,</b></i>	<b>b</b>
<i>̄ / ̄ / ̄ / ̄ / ̄ /</i>	
<i>The gesturing lady and her <b>paladin</b></i>	<b>a</b>
<i>/ ̄ / ̄ / ̄ / ̄ / ̄ /</i>	
<i>Walk in a path where shade and sunlight <b>harden</b></i>	<b>b</b>
<i>̄ / ̄ / ̄ / ̄ / ̄ /</i>	
<i>Upon the formal attitudes of <b>trees.</b></i>	<b>a</b>

\_ / \_ / \_ / \_ / \_ /  
*By no wind bent, and birds without a **tune**,* **c**  
 \_ / \_ / \_ / \_ / \_ /  
*Against the background of a figured **frieze*** **d**  
 / \_ \_ / \_ / \_ / \_ /  
*In an eternal summer **afternoon**.* **c**

} (“Design in Living Colors” vv.1-8)

A la vista de estas variaciones, Rich no sólo manipula el esquema de rima final sino también el pentámetro tradicional, introduciendo versos más cortos que el pentámetro.

En otros poemas de esta primera etapa Rich acorta la octava dejando un cuarteto y un terceto, (del mismo modo que finaliza la primera octava del ejemplo anterior) ligados por la rima entre el verso tres y cinco: (abc**b** dcd). "An Unsaid Word"(ACHW, en CEP:28) es un ejemplo de esta modificación en la que Rich utiliza tetrámetros yámbicos en lugar de pentámetros:

/ \_ \_ / \_ \_ / \_ /  
*She who has power to call her man* **a**  
 \_ \_ / \_ / \_ / \_ \_  
*From that estrange **intensity*** **b**  
 / \_ \_ / \_ \_ / \_ /  
*Where his mind forages **alone**,* **c**  
 \_ / \_ \_ / \_ \_ / \_ /  
*Yet keeps her peace and leaves him **free**,* **b**  
 \_ / \_ \_ / \_ \_ / \_ /  
*And when his thoughts to her **return*** **d**  
 / \_ \_ / \_ / \_ / \_ /  
*Strands where he left her, still his **own**,* **c**  
 \_ \_ / \_ \_ / \_ \_ / \_ /  
*Knows this is the hardest thing to **learn**.* **d**

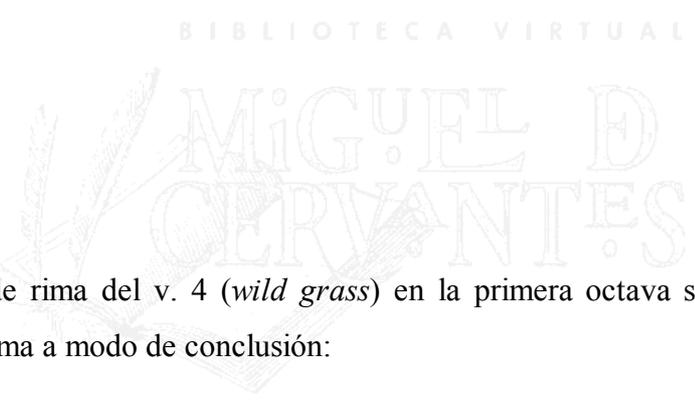
En *The Diamond Cutters*(1955) encontramos por primera vez poemas en los que se observa la alternancia de versos rimados con verso libre. "The Roadway"(TDC, en CEP:63) por ejemplo, presenta esta alternancia distribuida en 4 octavas compuestas a partir de versos trímetros y tetrámetros, como en los himnos, aunque aquí no se alternan. Todas las octavas ofrecen rima única (a) salvo la segunda que tiene tres (a,b,c):

Octava 1,3 y 4:

—  
a  
—  
a  
—  
a  
—  
a

Octava 2: Quinteto + Terceto (2 casos de versos sueltos)

—  
a  
b  
a  
b  
c  
—  
c



El ejemplo de rima del v. 4 (*wild grass*) en la primera octava se repite en el último verso del poema a modo de conclusión:

*But the wild grass grows up rank,*  
.....  
*The wild grass still grows wild.*

(“The Roadway” vv.4 y 32)

La alternancia entre versos rimados y libres vuelve a repetirse en las cuatro octavas de "Orient Wheat":

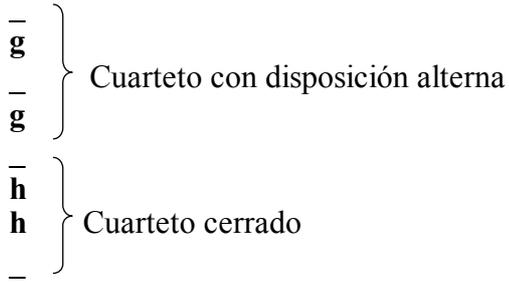
Octavas 1,2 y 3: Cuarteto + Cuarteto (disposición alterna)

—  
a  
—  
a  
—  
b  
—  
b

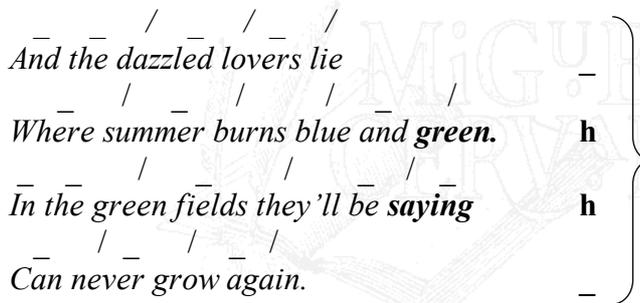
Cuarteto con disposición alterna

Cuarteto con disposición alterna

Cuarta octava: Cuarteto (disposición alterna) + Cuarteto (cerrado)



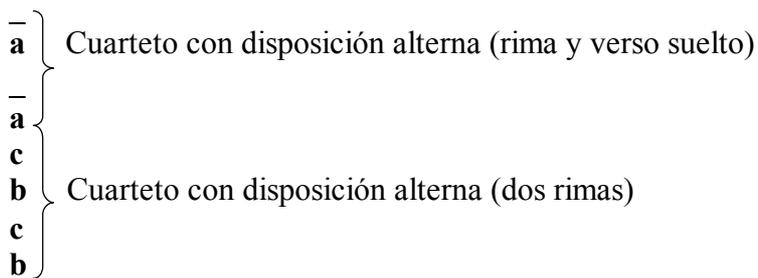
La alternancia se da también entre versos largos y cortos, fundamentalmente trímetros y tetrametros, que rompen de nuevo la regularidad del pentámetro. El final del poema se anticipa eliminando el esquema de alternancia entre versos libres y rimados apareciendo en su lugar un pareado rimado entre dos versos sueltos (-hh-):



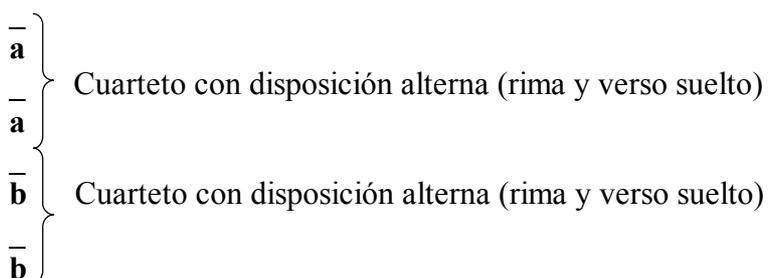
(“Orient Wheat”, vv.21-24)

"When this Clangor in the Brain" (TDC, en CEP:124) es otro ejemplo en el que la disposición alterna entre versos libres y rimados estructuran las octavas:

Octava 1:



Octavas 2 y 3:



Los versos son fundamentalmente trímetros y tetámetros yámbicos, con bastante variación de pies. La alternancia entre trímetros y tetámetros no aparece por lo que se anula la relación con los himnos. Sin embargo, permanecen ecos de Dickinson, tanto en el tema del poema anticipado en el título como en la prosodia utilizada.

También encontramos ejemplos como "The Prospect" (TDC, en CEP:79), en el que el esquema de rima final incluye cuartetos cerrados mezclados con otros que presentan rima alterna, siempre evitando, como ya va siendo habitual en Rich el pareado final tradicional. En este caso concreto mantiene el pentámetro de forma regular. "The Platform" (TDC, en CEP:128) plantea otra manipulación del esquema de rima final de la estrofa "ottava rima" ya que en lugar de utilizar un pareado final utiliza dos pareados mientras mantiene como ya es habitual en las octavas, la subdivisión en dos cuartetos, uno con rima alterna y el otro en pareados monorrimos:

<i>We say goodbye in rooms too bright with <b>noise</b></i>	<b>c</b>	
<i>To catch the shades of a rising <b>voice</b>;</i>	<b>c</b>	
<i>We turn at the revolving door and <b>see</b></i>		<b>d</b>
<i>Love's face already changed, indelibly.</i>	<b>d</b>	

("The Platform", vv.5-8)

El esquema de rima permanece invariable en las tres octavas:

<b>a</b>	}	
<b>b</b>		
<b>a</b>	}	Cuarteto con esquema alterno
<b>b</b>		
<b>c</b>	}	Cuarteto formado por pareados monorrimos
<b>c</b>		
<b>d</b>		
<b>d</b>		

Las inversiones trocáicas iniciales en los pentámetros yámbicos marcan los inicios de verso (vv. 3,4,8,**9,10,11,12**,23):

/ _ _ / _ / _ / _ /	
<i>Not to admit we may not meet again-</i>	<b>a</b>
/ _ _ / _ / _ / _ /	
<i>This was the parting treason of our <b>thought</b>.</i>	<b>b</b>
/ _ / _ / _ / _ /	
<i>Battering down our cowardly "till then,"</i>	<b>a</b>

/ / \_ / \_ / \_ / \_ /  
*Time's traffic hems the seeker from the **sought**.*    **b**  
 (“The Platform”, vv.9-12)

Los pareados monorrimos que forman el segundo cuarteto de “The Platform”, pueden ocurrir de forma extensa, como en “Last Song” (TDC, en CEP:129), organizado en cuatro octavas formadas por tetrámetros yámbicos regulares, donde las rimas no son alternas sino pareadas (**aabbccdd**):

( / _ ) _ / _ / _ /		
<i>All in the day that I was <b>born</b>,</i>	<b>a</b>	“Estribillo”
_ / _ / _ / _ /		
<i>I walked across the shouting <b>corn</b>;</i>	<b>a</b>	
_ / _ / _ / _ /		
<i>I saw the sunlight flash and <b>hail</b></i>	<b>b</b>	
_ / _ / _ / _ /		
<i>From every spire and every <b>sail</b>,</i>	<b>b</b>	
_ / _ / _ / _ /		
<i>But most I leaned against the <b>sky</b></i>	<b>c</b>	
_ / _ / _ / _ /		
<i>To hear the eagles racing <b>by</b>,</i>	<b>c</b>	
_ / _ / _ / _ /		
<i>And all the safety of the <b>womb</b></i>	<b>d</b> (visual)	
_ / _ / _ / _ /		
<i>Could not betray me, lure me <b>home</b>.</i>	<b>d</b>	

(“Last Song”, vv.1-8)

Además de la modificación del esquema de rima final, que, en ocasiones, como vemos en los versos 7-8 del ejemplo es imperfecta (visual), observamos la inclusión de una especie de estribillo que aparece en el primer verso de cada octava, y tiene la particularidad de ofrecer una inversión trocáica inicial. El “estribillo” va modificando la última palabra (incremental repetition) y desaparece en la última octava rompiendo el esquema establecido y anticipando el final del poema: (*All in the day that I was **born*** (v.1), ***wed*** (v.9) ***old*** (v.17)). En la última octava los pareados aparecen delimitados por pausas sintácticas además de rítmicas. Todos terminan con un signo tipográfico que impide que el verso fluya hacia el siguiente:

*Soon they will bind me dark and **warm**    **a***  
*And impotent to suffer **harm**.    **a***  
*I shall be exiled to the **womb**    **b***  
*Where once I lay and thought it **home**.    **b***

(“Last Song”, vv.25-28)

Pero quizá el ejemplo que ofrece mayor irregularidad es el poema que da título al libro, "The Diamond Cutters" (TDC, en CEP:131), formado por cinco grupos de ocho versos sin rima final constituidos por trímetros yámbicos. Por tanto es verso métrico que podemos considerar "blanco" manipulado en trímetros y no pentámetros. El poema se desarrolla siguiendo la fórmula de monólogo dramático establecida por R.Browning:

/ / \_ \_ /  
*Be serious, because*  
 \_ / \_ / \_ /  
*The stone may have contempt*  
 \_ / \_ / \_ /  
*For too-familiar hands,*  
 \_ \_ / / \_ \_ /  
*And because all you do*  
 / \_ \_ / \_ \_ /  
*Loses or gains by this:*  
 \_ / \_ \_ / \_ /  
*Respect the adversary,*  
 / \_ \_ / \_ \_ /  
*Meet it with tools refined*  
 \_ / \_ / \_ \_ /  
*And thereby set your price.*

(“The Diamond Cutters”, vv.17-24)

En *Snapshots of a Daughter-in-Law* (1963), tercer volumen de A.Rich, solamente encontramos dos casos de octava manipulada. "The Knight" (SDL, en CEP:138) ofrece tres grupos de 8 versos sin rima final con excepción de las estrofas 4ª y 8ª de cada octava que poseen una rima perfecta; además la octava 1 se diferencia de las siguientes por el predominio de los tetrámetros:

Octava 1: **mail** (v.4) / **sail** (v.8) (predominio de tetrámetros)

Octava 2: **mask** (v.12) / **casque** (v.16) (predominio de trímetros)

Octava 3: **weight** (v.20) / **breastplate** (v.24) (predominio de trímetros)

Con estas rimas, Rich sigue marcando la estructura en dos grupos de cuatro versos que contrasta con el esquema de la octava rima. "Likeness" (SDL, en CEP:189), el segundo y último ejemplo en el que encontramos una modificación de la octava rima, sigue las pautas de libros anteriores. Aquí Rich divide los ocho versos en dos bloques de cuatro versos y podemos observar el juego de Rich con el espacio en la página, pues

deja los versos inicial y final de estos cuartetos a una altura determinada, sangrando los versos interiores.

La rima ya no existe por lo que consideramos este poema como verso libre, aunque basado en la estructura de la octava tradicional de la cual todavía mantiene las subdivisiones en dos partes encadenadas por una anáfora entre los versos 4 y 6. Además, encontramos figuras poco habituales como el homoioteleuton en la que aparecen dos palabras derivadas a partir de la misma raíz con diferentes sufijos y prefijos (un-**protect**-ed y **protect**-ors):

*A good man  
is an odd thing:  
hard to find  
as the song says,  
he is anarchic  
as a mountain freshet  
and **unprotected**  
by the **protectors**.*

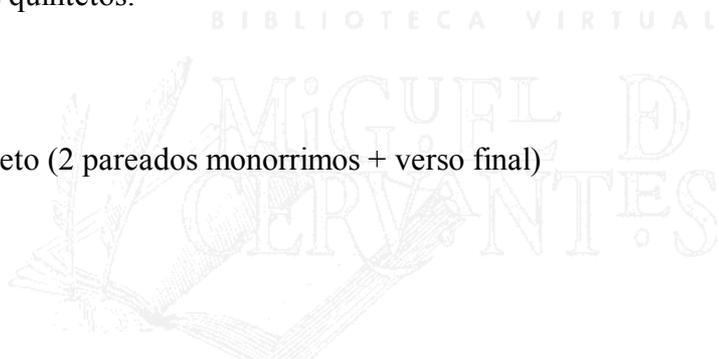
(“Likeness”vv.1-8)

Concluimos este apartado plasmando las modificaciones comentadas de Rich respecto a la octava rima y la octava en la siguiente tabla. Es importante observar cómo tanto la octava como la octava rima se ciñen a los dos primeros volúmenes pero con una diferencia importante: los ejemplos de *A Change of World* (1951) se encuadran en el tipo de verso con rima final mientras en *The Diamond Cutters* (1955) Rich mantiene ocasionalmente la rima o la abandona en algunos poemas donde alterna verso rimado con verso libre:

OCTAVA Y OTTAVA RIMA	VERSO CON RIMA FINAL		VERSO SIN RIMA FINAL		
	Rima alterna	Rima en pareados monorrimos	Verso blanco	Verso libre	
				Grupos de ocho versos	Alternando con verso rimado
<i>A Change of World (1951)</i>	“Purely Local”  “The Springboard”  “Design in Living Colors”		“Reliquary”		
<i>The Diamond Cutters (1955)</i>		“The Platform”  “Last Song”	“The Diamond Cutters”  “Landscape of the Star”		“The Roadway”  “Orient Wheat”  “When This Clangor in the Brain”
<i>Snapshots of a Daughter- in-Law (1963)</i>				“The Knight”  “Likeness”	

d.-*Décima*

En *A Change of World* (1951) solamente encontramos dos casos de décima pero su importancia reside en que la flexibilidad de esta estrofa extensa permite a Rich continuar con su experimentación formal, que, por primera vez, se plasma en los aspectos tipográficos del poema. El primero de los casos aludidos, "A Clock in the Square" (ACHW, en CEP:17) es una décima con tres variantes rítmicas que se distribuyen en dos quintetos:


  
**a** }  
**a** }  
**b** } Quinteto (2 pareados monorrimos + verso final)  
**b** }  
 - }

**a** }  
**b** }  
**b** } Quinteto (Cuarteto cerrado + verso final)  
**a** }  
 - }

El primer quinteto ofrece dos pareados monorrimos con el quinto verso libre y el segundo plantea un cuarteto cerrado quedando libre también el quinto verso. Los versos son pentámetros y tetrámetros, y el metro es yámbico con variaciones. El segundo caso, "Afterward" (ACHW en CEP:23), consta de dos cuartetos con rima alterna más un pareado final:

**a** }  
**b** }  
**a** }  
**b** }

**c** }  
**d** }  
**c** }  
**d** }

**e** }  
**e** }

Destaca la utilización de la cursiva para marcar las palabras que la voz poemática dirige a un personaje en segunda persona:

*Being born to happiness  
Above the asking of the crowd  
You would not take a finger less*

(“Afterword”vv.6-8)

En este poema Rich utiliza por primera vez distinta grafía dentro de su primera etapa poética. En su segunda etapa será un recurso que utilice con más asiduidad, acompañando a otros elementos que intensifican los aspectos tipográficos del texto.

En *The Diamond Cutters* (1955), sólo encontramos un caso de décima en "The Insomniacs" (TDC, en CEP:109), poema construido con 6 décimas en las que la manipulación de la rima resulta evidente, ya que utiliza entre dos y cuatro rimas base combinadas con versos libres:

<u>Décima 1:</u>	<u>Décima 2:</u>	<u>Décima 3:</u>	<u>Décima 4:</u>	<u>Décima 5:</u>	<u>Décima 6:</u>
<b>a</b>	—	<b>a</b>	<b>a</b>	—	—
<b>b</b>	<b>a</b>	<b>a</b>	<b>b</b>	<b>a</b>	—
<b>c</b>	<b>a</b>	<b>b</b>	<b>b</b>	<b>a</b>	—
<b>b</b>	<b>b</b>	<b>c</b>	<b>a</b>	—	<b>a</b>
<b>c</b>	<b>b</b>	<b>d</b>	<b>c</b>	<b>a</b>	—
<b>a</b>	<b>c</b>	—	<b>c</b>	<b>a</b>	<b>a</b>
—	—	<b>c</b>	<b>d</b>	—	<b>b</b>
<b>c</b>	<b>c</b>	—	<b>d</b>	<b>b</b>	<b>c</b>
—	<b>c</b>	<b>d</b>	—	<b>b</b>	<b>c</b>
—	—	<b>d</b>	—	—	<b>b</b>

De nuevo suele preferir las rimas pareadas frente a la alternancia y termina la última décima (décima 6) con un cuarteto final cerrado. La regularidad de los tetrámetros se interrumpe con inversiones trocáicas en posición inicial (vv.52,53):

— / — / — / — /  
Or dare I let each cadence **fall** —  
/ — — / — / — /  
Awkward as learning newly **learned,** —

/ \_ \_ / \_ / \_ /  
*Simple as children's cradle **songs**,* —  
 \_ / \_ / \_ /  
*As untranslatable and **true**,* **a**  
 \_ / \_ / \_ / \_ /  
*We someday might conceive a way* —  
 \_ / \_ / \_ / \_ /  
 Anáforas { *To do the thing we long to **do-*** **a**  
 \_ / \_ / \_ / \_ /  
 { *To do what men have always **done-*** **b**  
 \_ / \_ / \_ / \_ /  
 { *To live in time, to act in **space*** **c (imperfecta)**  
 \_ / \_ / \_ / \_ /  
 { *Yet find a ritual to **embrace*** **c**  
 \_ / \_ / \_ / \_ /  
 { *Raw towns of man, the pockmarked **sun.*** **b**  
 (“The Insomniacs”, vv.51-60)

La escasez de ejemplos nos obliga a afirmar que la décima no es una estrofa significativa en esta primera etapa poética richeana:

DÉCIMA	Verso con rima final	Verso libre (rima muy esporádica)
<i>A Change of World</i> (1951)	“A Clock in the Square” (3 variantes rítmicas)  “Afterward (5 variantes rítmicas)	
<i>The Diamond Cutters</i> (1955)		“The Insomniacs”

*e.- Formas poéticas misceláneas*

En este último grupo que hemos delimitado incluimos la manipulación de Rich con las formas tradicionales, siguiendo la estela de virtuosos prosodistas como Hopkins o Eliot. Así por ejemplo algunos poemas richeanos formados a partir de quintetos, como por ejemplo "A View of the Terrace" (ACHW, en CEP:12), con cuatro quintetos sin rima final (con excepción de los versos 2 y 5 que terminan con una rima perfecta) en los que alternan finales femeninos y masculinos y se consigue una regularidad basada no en la rima, sino en el metro, en esta terminación acentuada, o no, del verso. Los versos son fundamentalmente trímetros. Las tres estrofas: FMFFM. El final de verso masculino de los versos 2 y 5 aparece, como reforzado por la rima.

En el segundo libro de Rich *The Diamond Cutters* (1955) aparecen poemas estructurados a partir de quintetos aunque la experimentación estrófica es evidente. "Love in the Museum"(TDC, en CEP:113) consta de quintetos y un sexteto final:

$$\begin{array}{cccc}
 \left. \begin{array}{l} \mathbf{a} \\ \mathbf{b} \\ \mathbf{b} \\ \mathbf{b} \\ \mathbf{a} \end{array} \right\} & \left. \begin{array}{l} \mathbf{a} \\ \mathbf{b} \\ \mathbf{a} \\ \mathbf{b} \\ \mathbf{a} \end{array} \right\} & \left. \begin{array}{l} \mathbf{a} \\ \mathbf{b} \\ \mathbf{b} \\ \mathbf{b} \\ \mathbf{a} \end{array} \right\} & \left. \begin{array}{l} \mathbf{a} \\ \mathbf{b} \\ \mathbf{a} \\ \mathbf{b} \\ \mathbf{c} \\ \mathbf{c} \end{array} \right\}
 \end{array}$$

El primer quinteto es cerrado, mientras el segundo y tercero son alternos y el sexteto consta de cuarteto + pareado.

Un poema de este volumen, "The Capital" (TDC, en CEP:127) está formado por quintetos acompañados de cuartetos. La experimentación de Rich con esta combinación es patente dado que, por un lado, los versos parecen blancos con algún tetrámetro ocasional, pero, por otro lado, parecen dar lugar a quintetos con alguna rima final esporádica. Los versos son pentámetros yámbicos más o menos regulares con algún tetrámetro. Esa rima final fugaz crea el siguiente esquema:

Quintetos 1 y 2: -aa - - : Verso suelto + pareado monorrímo + y versos sueltos

Quinteto 3: -a-a- rima alterna (1 rima y versos sueltos)

Quinteto 4: a---a Quinteto cerrado (1 rima y versos sueltos)

En los dos primeros quintetos el pareado monorrímo aparece a partir del verso 2 para ir separándose en el quinteto 3 produciendo la alternancia hasta alcanzar las posiciones exteriores cerrando el quinteto con rima en el 1 y 5 verso en el cuarto quinteto:

<i>Down avenues where the siren's nervous shriek</i>	<b>a</b>	}
<i>Pursues the murderer or the foreign guest</i>	—	
<i>Through those indifferent noontime crows who never</i>	—	
<i>Ask, till history tells them, what they do</i>	—	
<i>In that metropolis anything but <b>Greek</b>.</i>	<b>a</b>	

(“The Capital”, vv.16-20)

Por otro lado, hemos podido constatar la predilección de Rich por la forma cuarteto. "Five O'Clock Beacon Hill"(ACHW, en CEP:26) es un poema formado por cinco cuartetos cerrados que invariablemente riman: **abba/ cddc/ effe**,... y versos pentámetros. "A Revivalist in Boston" (ACHW, en CEP:36) está formado por cuartetos similares a los utilizados por Eliot en "The Hippopotamus" por ejemplo. El poema richiano se abre con una cita de Hopkins y por tanto imita el hexámetro alejandrino de los sonetos hopkinsianos que también se pueden identificar con pentámetros alargados mediante “out-rides” o sílabas no acentuadas.

Las estrofas de Rich no llegan a ser “heroicas” por aparecer sueltos los dos primeros versos del cuarteto, que Rich controla mediante, de nuevo, por alternancia de finales masculinos (tónica) y femeninos (átona). La excepción es el tercer cuarteto: las dos terminaciones son masculinas. Además Rich combina hexámetros y pentámetros:

(6)	<i>Going home by lamplight across Boston Common,</i>	/ _ / _ / _ / _ / _ / _
(5)	<i>We heard him tell how God had entered in him</i>	_ / _ / _ / _ / _ / _
(5)	<i>And now he had the Word, and nothing other</i>	_ / _ / _ / _ / _ / _
(5)	<i>Would do but he must cry it to his brother.</i>	_ / _ / _ / _ / _ / _

(“A Revivalist in Boston”, vv.1-4)

En este segundo libro, Rich nos sigue revelando su predilección por el cuarteto como elemento prosódico organizador de sus poemas. En "Pictures by Vuillard" (TDC, en CEP:64), los pentámetros y tetámetros yámbicos, con algunas inversiones trocáicas iniciales se distribuyen en cuartetos cerrados:

1ª estrofa: **abba cddc effe**

2ª estrofa: **abba cdcd effe**

En esta segunda estrofa el segundo cuarteto (**cdcd**) tiene rima alterna y el último cuarteto termina con una rima imperfecta asonante entre los versos 21 y 24:

*Yet at this moment, in our private **view**,.....[vju:]* **e**  
*A breath of common peace, like memory,* **f**  
*Rustles the branches of the wild pear-tree* **f**  
*Air that we should have known, and cannot **know**..... [nðu]* **e**

("Pictures by Vuillard", vv.21-24)

Otro poema, "Lucifer in the Train" se halla organizado en dos paraestrofas de 12 versos con el siguiente esquema:

1ª paraestrofa: **abba cdcd efef**: tres cuartetos (4+4+4): el primero cerrado y los dos siguientes con rima alterna.

2ª paraestrofa: **abba -c-c deed**: también tres cuartetos (4+4+4) el primero y el tercero cerrados y el segundo alterno rimando los pares quedando libres los impares.

En "Epilogue for a Masque of Purcell" (TDC, en CEP:81), predomina el pie trocáico, típico de la canción ("song"). En los cuartetos predominan los versos tetámetros, aunque en los cuartetos 3,4 y 6 hallamos algún trímetro. La rima es alterna (**abab cdcd**...). En los cuartetos impares el último verso aparece enlazado sintácticamente con el primer verso del cuarteto par, dando lugar a encabalgamientos en los versos: 4,12,20. También se dan rimas imperfectas en los versos 26-28 (**do/blow**) repitiendo la imperfección presente en la primera estrofa donde riman en los versos 1 y 3 (**aside/absurd**):

/ \_ / \_ / \_ /  
*Beast and bird must bow **aside**, a*

/ _ / / _ /	
<i>Grimbald limp into the wings.</i>	<b>b</b>
/ _ / / _ /	
<i>All that's lovely and absurd,</i>	<b>a</b> (imperfecta)
/ _ / / _ /	
<i>All that dances, all that sings</i>	<b>b</b>

(“Epilogue for a Masque of Purcell”, vv.1-4)

"Villa Adriana"(TDC, en CEP:83) consta de siete cuartetos donde riman alternativamente los versos pares quedando libres los impares:

**-a-a -b-b -c-c -d-d -e-e -f-f --gg**

Predomina el pie yámbico, y los versos vuelven a ser fundamentalmente pentámetros con algún tetrámetro intercalado. El poema concluye con dos versos sueltos más un pareado.

"I Heard a Hermit Speak" (TDC, en CEP:114) alterna casi regularmente trímetros y tetrámetros, por lo que recuerda al himno o la balada. La rima final también alterna versos libres y rimados, sin menoscabo de la estructura en cuartetos:

Cuartetos 1, 5 y 7: **abab** (rima alterna: 2 rimas)

Cuartetos 2,3,4 y 6: **a-a-a** (alternos: 1 rima y versos sueltos)

En el último libro de poemas que incluimos en esta primera parte, *Snapshots of a Daughter-in-Law* (1963), todavía encontramos poemas reconocibles como “cuartetos”, aunque la rima final tiende a desaparecer. Así ocurre en "Rural Reflections" (SDL, en CEP:137), dividido en cuatro cuartetos con el siguiente esquema de rima:

Cuarteto 1: **abab**

Cuarteto 2: **cdcd**

Cuarteto 3: **efef**

Cuarteto 4: **ghgh**

Con lo cual tenemos cuatro cuartetos con los versos impares con rima imperfecta y los pares con rima perfecta. Desde el punto de vista tipográfico, los versos que ocupan la tercera posición en los tres primeros cuartetos (trímetros) aparecen sangrados,

mientras los demás versos son pentámetros. La regularidad se altera en el último cuarteto donde el verso breve y sangrado aparece en segunda posición en lugar de en la tercera como en los cuartetos anteriores. Además, el encabalgamiento entre el verso 3 y 4 de cada cuarteto desaparece en el cuarteto final:

Cuarteto 1:

- / \_ / \_ / \_ / \_ /  
 (5) *This is the grass your feet are planted on.* **a**
- \_ / \_ / \_ / \_ /  
 (5) *You paint it orange or you sing it **green**,* **b**
- \_ / \_ / \_ / \_ / BIBLIOTECA VIRTUAL  
 (3) *But you have never found* **a**
- \_ / \_ / \_ / \_ / /  
 (5) *A way to make the grass mean what you **mean**.* **b** Encabalgamiento

Cuarteto 4:

- / \_ / \_ / \_ / \_ /  
 (5) *Human impatience trips you as you **run**;* **g**
- \_ / \_ / \_ / \_ /  
 (3) *Stand still and you must **lie**.* **h**
- \_ / \_ / \_ / \_ /  
 (5) *It is the grass that cuts the mower **down**;* **g**
- \_ / \_ / \_ / \_ /  
 (5) *It is the cloud that swallows up the **sky**.* **h**
- (“Rural Reflections”, vv.1-4,13-16)

Como vemos en este ejemplo, al igual que en el resto del poema los pareados suelen ser cerrados tipográficamente, pero con el otro pareado que forma el cuarteto porque la rima une dos versos pertenecientes a dos pareados sintácticos diferentes.

Por último, "The Raven" (SDL, en CEP:151), nos recuerda inevitablemente la pericia prosódica de Poe, y aunque Rich prescinde de la rima, el control prosódico es evidente. El poema está dividido en series de cuatro versos sin rima, en los que prevalecen versos trímetros sobre los tetrámetros. En las estrofas primera y última alternan tetrámetros y trímetros:

- / \_ / \_ /  
 (4) *If, antique hateful bird,*

- / - - / - /  
(3) *flapping through dawngagged streets*
- / - / - / - /  
(4) *of metal shopfronts grated down*
- - / - / /  
(3) *on pedestrian nerve-ends*

(“The Raven”, vv.1-4)

El segundo grupo versal se abre y se cierra con trímetros, y los versos interiores son tetrámetros. En el tercer grupo versal son todos trímetros. La utilización de los signos tipográficos sigue siendo consistente pero ya han desaparecido las mayúsculas al principio del verso.



### 1.i.b.- Verso Blanco

Constituye, como sabemos, la forma más popular de poesía regular no rimada en la tradición poética inglesa. En el verso blanco (blank verse) la estructura métrica regular del pentámetro es el único factor que distingue el verso del desarrollo sintáctico. Para la prosodia tradicional, el verso blanco es el ejemplo más extremo de regularidad dentro de la innovación formal<sup>239</sup>. Las composiciones que no respetan esta frontera estructural, no se consideran poesía. Pero, tras la experimentación modernista los versolibristas interpretan el verso blanco como un estado intermedio ante las restricciones formales de la regularidad métrica. Sin embargo, como apunta Bradford, todavía sienten la huella de una tradición que aspiraron a modificar:

"For free-versifiers it represented an intermediate point of change, a stage beyond the formal restrictions of regularity, but a technique which, non the less, made concessions to the very conventions and regulations of abstract form which free verse sought to abandon." (Bradford,1993:10)

En el volumen *A Change of World* (1951), encontramos poemas en verso blanco tradicional formado por pentámetros yámbicos sin rima, aunque con ciertas particularidades. Poemas como "What Ghosts Can Say"(ACHW,en CEP:7) ofrecen un contenido distribuido en dos largos grupos versales (18+9) que encajan con un tipo de poema más narrativo ó descriptivo que lírico. "Stepping Backward" (ACHW,en CEP:32) es otro caso de verso blanco construido básicamente con pentámetros yámbicos pero con variaciones. Tanto el título como 30 de los 58 versos tienen terminación femenina (átona). Los grupos versales son de longitud variable (9+19+13+8+12+14). En este poema la cohesión interversal aparece reforzada por la utilización de la anáfora, presente en todas los grupos versales excepto en el penúltimo. Las anáforas se intensifican en el tercer grupo versal donde encontramos tres anáforas en lugar de una.

---

<sup>239</sup> "For the traditionalists, blank verse represented the outer limits of formal innovation beyond which the text whatever else it might be, was not poetry. For free-versifiers it represented an intermediate point of change, a stage beyond the formal restrictions of regularity, but a technique which, non the less, made concessions to the very conventions and regulations of abstract form which free verse sought to abandon." (Bradford, 1993:10)

"Itinerary"(ACHW, en CEP:35) es otro poema regular en el que lo único destacable es que Rich no utiliza paraestrofas sino estrofas tipográficas reconocidas: cuatro tercetos más un cuarteto unidos por una mitad de verso: el verso suelto es la segunda mitad del verso 12 y la suma de sus acentos es 3+2, abundando en la regularidad del verso blanco:

— / — / — / —  
*And fêtes of light and music.*

— / — /  
*But I have seen*

— / — — / — / — BIBLIOTECA VIRTUAL  
*Such denizens of enchantment print these sands*

— / — / — / — / — / —  
*As seldom prowl the margins of old charts:*

/ — — / — / — / — / —  
*Stallions of verd antique and wild brown children*

— / — / — / — / — / —  
*And tails of mermaids glittering through the sea!*

(“Itinerary”, vv. 12-16)

Por último, el poema "From a Chapter on Literature" (ACHW, en CEP:27) destaca por las constantes variaciones métricas presentes en los pentámetros, yámbicos distribuidos en 3 grupos versales de 9+12+7.

Ya en el segundo libro, *The Diamond Cutters* (1955), encontramos "Autumn Equinox" (TDC, en CEP:95), una larga secuencia en verso blanco tradicional, que Rich divide en 10 grupos versales de longitud variable: 35+23+11+20+36+14+5+20.

"The Strayed Village" (TDC, en CEP:100) es otro ejemplo de verso blanco tradicional igualmente dividido en grupos versales de longitud variable (12+19+21+30+4) en el que destaca la utilización de encabalgamientos. Por otro lado, encontramos los primeros ejemplos de variación en la disposición tipográfica. En el verso 19 del segundo grupo versal se extiende un verso tipográficamente truncado en dos mitades:

*Became too much for him.*

*This is the place?*

(“The Strayed Village”, v.19)

El caso se repite al final del poema:

*So he said goodbye,  
And watched the little rector climb the hill*

("The Strayed Village"v.83)

Otros poemas, "In Time of Carnival" (TDC, en CEP:118) y "The Middle-Aged" (TDC, en CEP:119) ofrecen verso blanco con una disposición estíquica, es decir, series de versos sin organización paraestrófica.

"Landscape of the Star" (TDC, en CEP:87) constituye un interesante ejemplo de hibridación prosódica ya que presenta verso blanco combinado con rimado a lo largo de ocho paraestrofas: (6+8+6+7+8+8+8+8):

_ / _ / _ / _ / _ /	
<i>Being so bemused by starlight of one star,</i>	_
_ / _ / _ / _ / _ /	
<i>The long unbroken journey, that all questions</i>	_
/ _ _ / _ / _ / _ /	
<i>Sink like the lesser lights behind the hills;</i>	<b>a</b> (imperfecta)
/ / _ / _ / _ / _ /	
<i>Think neither of the end in sight, nor all</i>	<b>a</b>
_ / _ / _ / _ / _ /	
<i>That lies behind, but dreamlessly to <b>ride</b>,</i>	<b>b</b>
/ _ _ _ / _ / _ / _ /	
<i>Traveller at one with travelled countryside</i>	<b>b</b> (imperfecta)

("Landscape of the Star", vv.30-35)

A pesar de que aparece alguna rima esporádica consecuencia, fundamentalmente, de la repetición léxica final de verso:

*Morning's first change and clang the people **home**  
From crèche and scented aisle. Come home, come **home**,*

("Landscape of the Star" vv.4-5)

O de la repetición de la última palabra del verso 1 (streets) al inicio de la siguiente estrofa:

*The silence of the year. This hour the streets*  
 .....  
*This Christmas morning, in the stony streets*

("Landscape of the Star" vv.1-7)

Los cinco primeros grupos versales junto con la penúltima no tienen rima mientras la sexta y la octava presentan el siguiente esquema:

**ababcdcd -a-abcbc**

Se observan tetrámetros intercalados con pentámetros con predominio del pie yámbico con variación trocáica inicial:

/ \_ \_ / \_ / \_ / \_ / \_  
*Kingdoms departed from, the solemn journey*

("Landscape of the Star",v.18)

Como vemos, Rich comienza a avanzar hacia el verso libre, aunque todavía mantiene la apariencia de "estrofas" y utilizando la rima final esporádicamente. En este caso, señala el final de verso con cuatro rimas perfectas. Temáticamente, "Landscape of the Star" nos recuerda "The Journey of the Magi" de Eliot, aunque Rich no hace monólogo dramático sino una meditación en primera persona que evoca la experiencia de los reyes magos llevando regalos a un Rey desconocido.

En *Snapshots of a Daughter-in-Law*(1963) Rich incluye un único poema en verso blanco regular titulado "September 21" (SDL, en CEP: 143), distribuido en tres grupos versales con un único verso final separado de los demás. Los dos primeros grupos versales constan de cuatro versos, mientras el último aparece dividido por un doble espacio tipográfico que separa los cuatro versos del mismo estableciendo la estructura: 3+1. Esta ruptura se marca desde el punto de vista tipográfico ya que el vs.11 termina con un punto y a parte. Las terminaciones femeninas (átonas) aparecen como un rasgo que singulariza esta composición:

/ \_ / \_ / \_ / \_ /   
*Where the shrunken daylight and its rebels,*

**F**

/ \_ / \_ / \_ / \_ / \_  
*loosened, dive like stones in perfect **silence**, F*  
 / \_ / \_ / \_ / \_ / \_  
*names and voices drown without **reflection**. F*  
 / \_ / \_ / \_ / \_ / \_  
*Then the houses draw you. Then they **have you**. F*

(“September 21”, vv.9-12)

Por otra parte, Rich también experimenta con el verso blanco, y su modificación más significativa es la de ofrecernos verso métrico con un número regular de pies que no es pentámetro yámbico. "Storm Warnings" (ACHW, en CEP:3) es quizá uno de los poemas richeanos más antologizados perteneciente a *A Change of World* (1951). El poema se desarrolla en verso blanco modificado, ya que consta de 4 versos heptámetros sin rima.

Además, el último verso de cada serie es más breve (tetrámetros o trímetros) y suele tener terminación femenina (átona) que lo diferencia del resto del poema. La excepción la encontramos en el primer verso breve que la tiene masculina (tónica):

(5) / \_ \_ / \_ / / \_ \_ /  
*Into this polar realm. Weather abroad*  
 (5) \_ / \_ / \_ / \_ / \_ /  
*And weather in the heart alike come on*  
 \_ / \_ / \_ / \_  
*Regardless of prediction*

(“Storm Warnings”, vv.12-14)

"Sunday Evening" (ACHW, en CEP:45) combina pentámetros y tetrámetros con lo que la irregularidad es manifiesta. Los versos se distribuyen en cinco grupos de siete versos cada uno. Otro poema aún más irregular es "The Kursaal at Interlaken" (ACHW, en CEP:8), donde los versos se distribuyen en cuatro series de 10 versos más una serie final más corta (de 8). Este poema es de tipo narrativo, e intercala terminaciones masculinas (tónicas) y femeninas (átonas) de forma irregular. Los versos son tetrámetros y pentámetros.

"Mathilde in Normandy" (ACHW, en CEP:29) ofrece una irregularidad leve ya que presenta tetrámetros combinados con pentámetros sin rima. Los versos aparecen distribuidos en dos grupos versales de 20 y 7 versos respectivamente. "Walden

1950"(ACHW, en CEP:43) está formado por 5 series versales de longitud variable (10 + 4 + 6.5 + 6.5 + 5) donde se observa una mezcla de pentámetros y hexámetros por lo que se trata de verso blanco irregular. También existe en el poema una pequeña fractura tipográfica, ya que las estrofas 3 y 4 aparecen unidas por las dos mitades de un mismo verso que se separa mediante un punto:

*A century ago.*

*He would remain  
Away from houses other ghosts might visit,*

(“Walden,1950”,vv.21-22)

"Life and Letters" (ACHW, en CEP: 50) que consta de 110 versos, es el poema más largo del primer volumen y esta circunstancia se corresponde con su naturaleza narrativa. El poema recoge la historia de un afamado escritor [en un flashback] que incluye aspectos decisivos de su vida. El “narrador omnisciente” se identifica con la voz poética que expresa las circunstancias de la vida del autor en cuestión. El poema consta de 12 grupos versales de longitud variable (9+9+13+5+15+12+5+10+10+6+6+10) donde predominan los pentámetros yámbicos sin rima por lo que volvemos a dar con verso blanco irregular que, en ocasiones, alterna trímetros y tetámetros y, rara vez, hexámetros.

Sin embargo, el poema titulado "The Innocents" (ACHW, en CEP:47) se ubica en el límite entre el verso blanco y el verso libre. En 37 versos, encontramos tetámetros, pentámetros y hexámetros distribuidos en: un verso introductorio + cuatro grupos versales de longitud variable (7+10+5+12) y un pareado final. La irregularidad se extrema al aparecer este pareado (que además presenta un ejemplo de paralelismo sintáctico así como un homoioteleuton que provoca rima final perfecta):

Anáfora  $\left\{ \begin{array}{l} \underline{\textit{They knew, and tried to say to us, but failed;}} \\ \underline{\textit{They knew what we would never have believed.}} \end{array} \right.$

(“The Innocents”,vv.36-7)

En *The Diamond Cutters*(1955), también encontramos poemas en verso blanco modificado. "A View of Merton College" (TDC, en CEP:125) y "The Turist and the Town" (TDC, en CEP:71) destacan por su irregularidad versal ya que aparecen tetámetros y hexámetros mezclados con los pentámetros.

"The Tourist and the Town" además presenta rima esporádica en la última "estrofa":

/ \_ \_ / \_ / \_ / \_ /  
*Bruising the air above the crowded roofs,*  
 \_ / \_ / \_ / \_ / \_ /  
*The avenue of chestnuts-trees, the road*  
 \_ \_ / / \_ / \_ / \_ /  
*To the post-office. Once upon a time*  
 \_ / \_ / \_ / \_ / \_ /  
*All these for you were fiction. Now, made **free***  
 \_ / \_ / \_ \_ \_ / / \_ \_ /  
*You live among them. Your breath is on this air,*  
 \_ / \_ / \_ \_ / / \_ /  
*And you are theirs and of their **mystery**.*

(“The Tourist and the Town” vv.41-46)

"Living in Sin" (TDC, en CEP:94) es un caso de verso blanco muy irregular. Los pentámetros intercalados con trímetros dan la sensación de división estrófica a pesar de ser verso estíquico. "The Tree" (TDC, en CEP:121) presenta una manipulación del verso blanco más atrevida, ya que se halla estructurado en tetrámetros yámbicos en lugar de pentámetros. Aparecen algunas inversiones trocáicas iniciales, semejantes a los himnos y a la prosodia de Blake en sus famosas canciones (*Songs of Innocence and of Experience*) El tema es blakeano por lo que es evidente que la prosodia imita estas famosas "songs". No hay rima pero sí se observan relaciones anafóricas recurrentes.

Los ejemplos de verso blanco que encontramos en *Snapshots of a Daughter-in-Law* (1963) están muy contaminados y la irregularidad hace que rocen el verso libre. Quizá el único impedimento que tenemos para considerarlos verso libre es que es verso métrico. "At Majority" (SDL, en CEP:135) consta de 5 grupos versales de 5 versos trímetros y tetrámetros sin alternancia. El verso es métrico con ausencia de rima final, por lo que podemos considerarlo verso blanco que no es pentámetro yámbico.

"Antinoüs: The Diaries" (SDL, en CEP:154) sigue la tónica del poema anterior, ya que está formado por tres grupos versales de 10, 12 y 11 versos. El primer y tercer grupos versales cuentan con tetrámetros que alternan con pentámetros y hexámetros. El segundo grupo versal está formado casi en su totalidad por pentámetros con inversión

trocáica inicial. Los dos versos finales son tetrametros con lo que Rich marca el final del poema reduciendo definitivamente la longitud de versal:

- / \_ / \_ / \_ / \_ /  
 (6) *Is in part what I've swallowed from glasses, eyes,*  
 / \_ \_ / \_ / \_ / \_ /  
 (5) *Motions of hands, opening and losing mouths,*  
 / \_ \_ / \_ / \_ / \_ /  
 (4) *Isn't it also dead gobbets of myself,*  
 \_ / \_ / \_ \_ / \_ /  
 (4) *Abortive, murdered, or never willed?*

("Antinoüs: The Diaries", vv.30-33)

"From Morning Glory to Petersburg (The World Book 1928) 1954" (SDL, en CEP:136) es en este sentido, el poema más irregular ya que sólo alterna versos breves (trímetros, dímetros) con versos más largos (pentámetros o tetrametros yámbicos). La alternancia versal es regular utilizando un verso tipográficamente largo seguido de dos más breves y sangrados:

/ \_ \_ / \_ \_ / \_ \_ / \_  
*Organized knowledge in story and picture*  
 \_ / \_ \_ / \_ /  
*confronts through dusty glass*  
 \_ / \_ \_ / \_  
*an eye grown dubious.*  
 \_ / \_ / \_ \_ / \_ \_ /  
*I can recall when knowledge still was pure,*

("From Morning Glory to Petersburg", vv.1-4)

Este poema es el caso más primitivo en la producción richeana, donde encontramos cierto juego tipográfico y donde desaparece por primera vez la utilización de mayúscula al principio de verso. El poema está fechado en 1954. Rich marca el final del poema con una oración adversativa separada mediante un guión:

*from Petersburg in history -but it's too late.*

("From Morning Glory to Petersburg", v.25)

En nuestra tabla final podemos observar la escasa incidencia del verso estíquico y el predominio del verso dividido en grupos versales. También un importante número de poemas, tanto en verso regular como irregular presentes en el primer volumen de

poesía, por lo que la experimentación es muy temprana y característica de los primeros poemas d Rich. *The Diamond Cutters* (1955) ofrece la particularidad de poemas donde combina verso blanco y rimado, mientras el tercer volumen vuelve a la experimentación similar a la del primer libro, ofreciendo nuevos casos de verso blanco irregular:

<b>VERSO BLANCO REGULAR</b>	<b>Dividido en secciones versales</b>	<b>Verso estíquico</b>	<b>Verso blanco + Verso rimado</b>	<b>VERSO BLANCO IRREGULAR</b>
<i>A Change of World</i> (1951)	“What Ghosts Can Say” “Stepping Backward” “Itinerary” “From a Chapter on Literature”			“Storm Warnings” “Sunday Evening” “The Kursaal at Interlaken” “Mathilde in Normandy” “Life an Letters” “The Innocents”
<i>The Diamond Cutters</i> (1955)	“Autumn Equinox” “The Strayed Village”	“In Time of Carnival” “The Middle Aged”	“Landscape of the Star”	“A View of Merton College” “The Tourist and the Town” “Living in Sin” “The Tree”
<i>Snapshots of a Daughter-in-Law</i> (1963)	“September 21”			“At Majority” “Antinöus: The Diaries” “From Morning Glory to Petersburg”

Terminamos aquí nuestra descripción prosódica de los poemas que pueden considerarse próximos a la prosodia tradicional bien por ofrecer esquemas de rima final, bien por ser verso métrico. A continuación nos detendremos en la producción richeana en verso libre que ya aparece en esta primera etapa.



## 1.i.c.-Verso Libre

El único libro en su primera etapa poética donde Rich utiliza habitualmente el verso libre es *Snapshots of a Daughter-in-Law*(1963). Como ya hemos visto en apartados anteriores, su tercer volumen señala un momento de transición hacia el verso libre, aunque todavía mantiene más de un 40% del total de los poemas en verso métrico en el que cada vez es más difícil establecer un esquema regular. Sin embargo, tampoco es conveniente incluir este volumen de 1963 con los posteriores, ya que la década richiana de los sesenta presenta una utilización del verso libre que poco tiene que ver con la de sus primeros poemas.

Los poemas de Rich en verso libre pueden organizarse en tres grandes categorías:

- (a) los subdivididos en partes numeradas o tituladas, por lo que podemos hablar de secuencias poemáticas,
- (b) los poemas en los que Rich sigue utilizando grupos versales de longitud variable para subdividir el contenido de los poemas,
- (c) aquellos poemas que no cuentan con estas subdivisiones que suelen ser bastante breves. En este caso, no sólo destaca la brevedad de los poemas sino además a brevedad de los propios versos que se reducen a dímetros y trímetros.

Aunque aparecen algunos experimentos tipográficos, todavía este tipo de experimentación es provisional. La diferente grafía y la utilización de signos tipográficos muestran la actual dependencia de Rich de elementos de los que prescindirá en su poesía posterior.

a.-*Secuencia*

El caso más representativo de secuencia poemática del tercer libro (SDL, 1963) es el poema que da título al mismo: "Snapshots of a Daughter-in-Law" (SDL en CEP:146). Su disposición en partes responde a su extenso período de composición (dos años:1958-60). Por otro lado es el poema más largo del volumen ya que se extiende a lo largo de 123 versos. Procedemos a descubrirlo indicando el número de versos que forma cada parte, su división o no en grupos versales, particularidades tipográficas y presencia o no de rima final:

"Snapshots of a Daughter in Law" (1958-1960)	Número de versos	Grupos versales, paraestrofas O verso estíquico	Particularidades tipográficas	Rima final
<b>Parte 1.</b>	13	3 grupos: 6+5+2	La anotación al preludio 7 de Cortot en cursiva y entrecomillada	Trímetros y tetámetros
<b>Parte 2.</b>	12	3 grupos: 4+4+4	La cita bíblica del evangelio de S.Mateo así como el imperativo aparecen en cursiva	Pentámetros y tetámetros.
<b>Parte 3.</b>	14	2 grupos: 7+7	Cita de Baudelaire y Cicerón en cursiva	Tetámetros y pentámetros(1er grupo) La segunda termina con el único trímetro del pasaje.
<b>Parte 4.</b>	11	Estíquico	Título del poema de Dickinson en cursiva.	Pentámetros y dímetros por lo que la sensación visual es entrecortada Rima final: -aa- -bb - - -

“Snapshots of a Daughter in Law” (1958-1960)	Número de versos	Grupos versales, paraestrofas O verso estíquico	Particularidades tipográficas	Naturaleza del verso  Rima final
<b>Parte 5.</b>	3	Estíquico	Cita de Horacio en cursiva	Tetrámetros
<b>Parte 6.</b>	16	2 grupos: 7+9		G.1: alternancia de trímetros y tetrámetros (aire de canción relacionado con Corina y sus canciones) Rima final: ababcc
<b>Parte 7.</b>	8	2 grupos: 3+5	Cita en cursiva de M. Wolstoncraft	4 versos finales: pentámetros yámbicos Rima final: - - - aabb
<b>Parte 8.</b>	9	1 paraestrofa	Cita de Diderot entre comillas.	Tetrámetros y pentámetros. Rima final: aabbbca-c
<b>Parte 9.</b>	22	3 paraestrofas:	Cita de S. Johnson en cursiva	Rima final: - - -aabbcc-----
<b>Parte 10.</b>	15	2 grupos: 7+8		1 g.:Tetrámetros 2g.:Disminución progresiva de la longitud de verso.

La utilización de grafía diferente señala elementos ajenos al poema. La anotación al preludio 7 de Cortot aparece marcado tipográficamente con bastardilla, además de entrecomillado<sup>240</sup>. Del mismo modo, la cita bíblica del evangelio de S.Mateo así como el imperativo aparecen en bastardilla<sup>241</sup>. También aparece el primer verso del poema 754 de Dickinson en la edición de Johnson<sup>242</sup>.

En otras ocasiones, Rich modifica la cita original: la cita de Baudelaire que citó a su vez Eliot en *The Waste Land*, aparece con la modificación del género (utiliza hermana, en lugar de hermano) en relación con esa discusión “ad feminam” que menciona también en bastardilla en el verso 12:

The argument *ad feminam*, all the old knives  
That have rusted in my back, I drive in yours,  
*Ma semblable, ma soeur!*

(3.,vv.12-14)

En la parte 9. Rich utiliza el guión final para establecer un mayor tiempo entre verso y verso, intentando alargar la pausa interversal. La segunda paraestrofa tiene como particularidad la colocación especial del verso 2 sobre la página:

*Sigh no more, ladies.*

*Time is male*

(10.,vv.1-2)

En el aspecto métrico, destaca la parte 5. Formada por tres tetrámetros que siguen el esquema métrico de la cita de la Oda 1,22 de Horacio en el número de acentos

<sup>240</sup> and play a Chopin prelude  
called by Cortot: “*Delicious recollections*  
*float like perfume through the memory.*  
(1.,vv.4-6)

<sup>241</sup> “The next time it was: *Be insatiable.*  
Then: *Save yourself. Others you cannot save.*  
(2.,vv.18-19)

<sup>242</sup> writing, *My Life had stood –a Loaded Gun–*  
in that Amherst pantry while the jellies boil and scum,  
(4.,vv.6-7)

por verso aunque convirtiendo el troqueo en yambo, más acorde con la acentuación de la lengua inglesa:

/ \_ / \_ / \_ / \_  
*Dulce ridens, dulce loquens,*  
 \_ / \_ / \_ / \_ /  
*She shaves her legs until they gleam*  
 \_ / \_ / \_ /  
*Like petrified mammoth-tusk.*

(“Snapshots of a Daughter in Law”, 5.,vv.1-3 )

El juego tipográfico es evidente en la última parte (10.) ya que empieza con un verso de una sola palabra colocada en el margen derecho de la página para pasar a una tirada más o menos consistente de tetrámetros(6) que se rompen tipográficamente para pasar a otra parte de 6 v en los que se reduce paulatinamente el número de palabras por verso hasta que en los tres últimos solamente queda una que queda reducida a la mínima expresión al utilizar un pronombre monosílabo en el verso final:

*Well,*

*She's long about her coming, who must be*  
 .....  
*poised, still coming,*  
*her fine blades making the air wince*  
*but her cargo*  
*no promise then:*  
*delivered*  
*palpable*  
*ours.*

(“Snapshots of a Daughter in Law 2,10.,vv.1-2,9-15)

El resto de los poemas en los que Rich elige dividir el verso libre en partes o secciones numeradas para diferenciarlo de los grupos versales, carecen de la complejidad de "Snapshots of a Daughter-in-Law".

"Merely To Know" (SDL,en CEP:152) está dividido en tres partes. Las dos primeras partes están formadas por trímetros y tetrámetros que alternan sin rima plasmando sobre la página la alternancia de versos cortos y largos. Los tres versos finales son pentámetros. La cita de Dickinson en el título de uno de sus poemas no aparece diferenciada tipográficamente. Llama la atención la brevedad de los períodos sintácticos que dan sensación de versos aún más breves:

*I take nothing, only look.  
Change nothing. Have no need to change.*

(“Merely to Know”,II,vv.11-12)

La tercera parte ofrece aún más brevedad en los versos que ahora son dímetros y trímetros. Son 13 versos sin rima final y el final de la estrofa se marca con la anáfora entre el verso 9 y el verso 13.

Por último, "Readings of History"(SDL, en CEP:161), escrito en 1960, está dividido en seis partes numeradas y el verso libre mezcla de nuevo versos cortos y largos siendo los casos extremos dímetros y hexámetros.



b.- *Verso libre en grupos versales*

En los poemas de esta naturaleza, la extensión de las paraestrofas suele ser variable. Uno de los casos más significativos lo encontramos en "Juvenilia" (SDL, en CEP:156) formado por cuatro grupos versales. El segundo grupo versal está formado por la disposición en mayúscula de tres títulos de a obra de Ibsen que aparecen en dos versos que ocupan el lugar central del poema. La interpretación del poema muestra la fundamental importancia de los volúmenes de Ibsen en Rich como lectura de juventud:

/ \_ \_ / / \_ / / \_ /  
*craning my neck to spell above me*

\_ / / / /  
*A DOLLS HOUSE LITTLE EYOLF*

/ / / / /  
*WHEN WE DEAD AWAKEN*

\_ / \_ / \_ / / \_ / / \_ \_ /  
*Unspeakable fairy tales ebb like blood through my head*

(“Juvenilia”, vv.8-11)

En general, en los poemas que Rich decide subdividir el verso libre en grupos versales, los versos utilizados suelen ser muy breves (monómetros y dímetros) en títulos como "Artificial Intelligence" (SDL, en CEP:168), "The Classmate" (SDL, en CEP:181), "Peeling Onions"(SDL, en CEP:183), "Ghost of a Chance" (SDL, en CEP:184), o "The Well"(SDL, en CEP:185).

Por otro lado, encontramos versos de dos y tres acentos que alternan con cinco acentos en los títulos "The Afterwake"(SDL, en CEP:167), "A Marriage in the Sixties"(SDL, en CEP:170), "End of an Era"(SDL, en CEP:174), "Rustication"(SDL, en CEP:176) y "The Lag"(SDL, en CEP:190). Esta mezcla de versos cortos y largos produce una sensación de irregularidad.

## c.-Verso libre estíquico

El verso libre estíquico constituye la forma “más natural” de verso libre. En este ámbito encontramos poemas que se caracterizan por la brevedad de versal (fundamentalmente dímetros y trímetros alternados esporádicamente con tetrámetros). "A Woman Mourned by Daughters"(SDL,en CEP:159), es uno de los poemas más extensos incluido en este apartado (32 versos mientras el resto de poemas oscilan entre 7 y 9 versos). Otro poema, "Sisters" (SDL,en CEP:178) se estructura en trímetros. "First Things"(SDL,en CEP:172) en dímetros y trímetros con alternancia de terminaciones masculinas (tónicas) y femeninas (átonas):

/   /   /  
 I can't name love now  
 /   /   /   /  
 Without naming its object-  
 /   /   /   /  
 This the final measure  
 /   /   /   /  
 Of those flintspark years  
 /   /   /  
 When one believed  
 /   /   /  
 One's flash innate.

(“First Things”, vv.1-5)

"Peace" (SDL,en CEP:192) también se halla organizado en dímetros y trímetros y destaca la utilización del guión para marcar el final de verso. En "Attention" (SDL,en CEP:173) Rich vuelve a alternar dímetros y trímetros. Los versos más largos mantienen la estructura en trímetros gracias a la gran cantidad de sílabas no acentuadas entre acentos que imprimen un ritmo de lectura rápido:

/   /   /   /  
 half-parted, steady as the mouths

(“Attention”, v.10)

El último poema que ofrece alternancia de dímetros y trímetros es "The Roofwalker (for Denise Levertov)" (SDL,en CEP:193) más extenso que el resto de

ejemplos ya que tiene 34 versos. Ocasionalmente encontramos alternancia entre versos breves y pentámetros, en casos como "Novella"(SDL, en CEP:186) que a pesar de ser un poema narrativo solamente consta de 18 versos, lo que parece indicar que Rich ha abandonado el poema narrativo extenso típico de su primer volumen. El poema destaca por la utilización de anáforas iniciales. Los versos dan la impresión de ser más breves porque se corresponden en su mayoría con los períodos sintácticos:

*The lights go on in the house.  
The door closes behind him.*

(“Novella”, vv.15-16)

"Face"(SDL, en CEP:187) es el último poema que encontramos en el que se intercalan dímetros y trímetros con algún pentámetro. Rich utiliza aquí punto y coma, punto y aparte, y comas pero omite el punto final en el último verso.

La sistematización de las particularidades del verso libre en la primera etapa poética richeana aparece en la siguiente tabla:

VERSO LIBRE	Secuencias	VL dividido en grupos versales	Número de acentos por verso	Estíquico
Todos los poemas están incluidos en:  <i>Snapshots of a Daughter-in-Law</i>  (1963)	“Snapshots of a Daughter-in-Law” (10 partes)	“Juvenilia”..... 9+2+4+2	3-7 acentos	“A Woman Mourned by Daughters” (2-4 acentos)
	“Merely to Know” (3 partes)	“Artificial Intelligence”..... 7+8+6+9	3-4 acentos	“Sisters” (3 acentos)
	“Readings of History” (6 partes)	“The Classmate”... 12+13+17	3-4 acentos	“First Thing” (2-3 acentos)
		“Peeling Onions”... 2+4+8+1	3-4 acentos	“Peace” (2-3 acentos)
		“Ghost of a Chance”..... 2+17	2-3 acentos	“Attention” (2-3 acentos) (2-4
		“The Well”..... 6+9	4-2 acentos	“The Roofwalker” (2-3 acentos)
		“The Afterwake”... 12+9	2-5 acentos	“Face” (2-3 acentos)
		“A Marriage in the Sixties”..... 5+7+5+13+5+8+9	“	
		“End of an Era”.... 12+7+6+7	“	
		“Rustication”..... 11+10+6	“	
“The Lag”..... 11+12	“			

### VII.2.1.c.-*Parámetro de descripción prosódica: Levin y la “matriz convencional” (“Conventional Matrix”)*

Descrita la producción poética de Rich incluida en la primera etapa, atendiendo a las modificaciones de estróficas pasamos a observar la relación entre los niveles fonológico y semántico con el elemento prosódico expresado en las palabras marcadas con el ictus<sup>243</sup> o acento métrico. Asimismo, atenderemos al significado de las palabras rimadas. En este sentido, la obra de S.R. Levin *Linguistic Structures in Poetry* (1962) constituye un ineludible punto de referencia para cualquiera que se interese por la textura formal de la poesía. Si el lenguaje poético como sabemos se caracteriza por llamar la atención sobre sí mismo gracias a la función poética, esto se hace posible con la presencia de estructuras paralelas en los distintos niveles del lenguaje: prosódico, morfológico, sintáctico y semántico.

Como ya hemos visto en la delimitación de nuestro método de descripción prosódica, para Levin la estructura poética fundamental es el denominado “coupling”<sup>244</sup> o emparejamiento, que estructura una relación de paralelismo entre dos signos equivalentes. Dejamos a un lado las equivalencias sintáctico-léxicas, ya que nuestro interés principal se centra en lo que Levin denomina “Conventional Matrix” o matriz convencional, es decir, el conjunto de convenciones prosódicas (“additional structures”) que conforman el poema<sup>245</sup>. Por tanto, los elementos que debemos considerar son: el metro (entendido como recurrencia silábico-acentual, el acento métrico al que Levin,

---

<sup>243</sup> Levin, tras citar el ensayo de Wimsatt y Beardsley titulado “The concept of meter: an exercise in abstraction” concluye que el término “stress” desde el punto de vista métrico no tiene el mismo significado que el “stress” o acento que se menciona en el análisis suprasegmental, por este motivo Levin especifica: (That is why the term “ictus has been chiefly used in this section). For one thing, in a discussion of metrics stress alternates only with its absence, whereas in a suprasegmental analysis –which is a linguistic analysis- there are, depending on how one wishes to look at it, four degrees of alternating stress or three degrees of stress alternating with each other and with the absence of stress.” (Levin, 1962:43)

<sup>244</sup> “Gracias a él, hoy sabemos que, en buena parte, los efectos que acostumbramos a reconocer como “poéticos”, se producen mediante unas estructuras formales muy constantes a lo largo de la historia literaria, llamadas couplings, es decir, “emparejamientos” o “apareamientos”. (Lázaro Carreter, 1983:17)

<sup>245</sup> “This new matrix is one which derives, not from the syntagmatic system of the language, but rather from the body of conventions which a poem, as an organized literary form observes.” (Levin, 1962:42)

entre otros, denomina ictus, que hace equivalentes los lugares de aparición de pies métricos y la rima que impone la equivalencia final de verso. Otros recursos fonológicos, a parte de la rima, como la aliteración también aportan su acción de cohesión al poema.

En síntesis, nuestro interés se centra en las relaciones entre fonología y prosodia y semántica y prosodia, relaciones que dan lugar a casos de “coupling o emparejamiento de dos tipos:

- (a) fono-prosódico y
- (b) prosódico-semántico.

Hemos marcado los emparejamientos fono-prosódicos con **negrita** y los de tipo prosódico-semántico con subrayado para facilitar la identificación de los mismos.

## 2.1.c.1.- Emparejamientos (“Couplings”) fonológico-prosódicos

Una vez precisado nuestro interés pasamos a constatar que en el nivel métrico solamente encontramos una forma significativa cuando elementos fónicamente equivalentes coinciden con el ictus, de tal modo que el hecho de que dos sonidos ocupen posiciones equivalentes con respecto al metro viene a destacar las semejanzas fonéticas que los unen y no las diferencias que los separan. Por tanto, cuando dos rasgos fónicamente equivalentes se dan en posiciones métricas equivalentes, ese paralelismo es significativo, tanto si ambos se dan al principio o al final de sus respectivas sílabas.

En el primer volumen richeano, *A Change of World* (1951) encontramos “couplings” fono-prosódicos en poemas tan significativos como “Aunt Jennifer's Tigers”:

/        /        /        /        /  
*Aunt Jennifer's **tigers** prance across a screen,*  
 .....  
 /        /        /        /        /  
*Aunt Jennifer's **fingers fluttering** through her wool*  
 .....  
 /        /        /        /        /  
*The massive **weight** of Uncle's **wedding** band*  
 /        /        /        /        /  
*Sits heavily upon Aunt Jennifer's hand.*  
 .....  
 /        /        /        /        /  
*Will go on **prancing, proud** and **unafraid.**”*

(“Aunt Jennifer's Tigers”, vv.1,5,7-8,12)

En este poema encontramos emparejamientos fono-prosódicos en los que palabras significativas aparecen en posiciones acentuadas o coincidentes con el ictus, siguiendo la nomenclatura de Levin. El primer ejemplo lo tenemos en el verso 5 donde **fingers** y **fluttering** aparecen en posiciones que coinciden con el ictus aliterando además el sonido [f] labiodental en posición inicial.

A su vez, *fingers* (v.5) se relaciona con *tigers* (v.1) al situarse en una estructura paralela iniciando la nueva estrofa, (*Aunt Jennifer's tigers...Aunt Jennifer's fingers*). Otro caso de interrelación entre el elemento fonológico y el prosódico ocurre en el verso 7 donde *weight* el peso de la alianza se asocia con el anillo de boda *wedding band* y también en el verso 12 donde *prancing* y *proud* aparecen en posiciones acentuadas y además aliterando el sonido oclusivo [p].

Pasamos ahora a observar otro poema titulado “Vertigo” (ACHW, en CEP:5) en el que la densidad de emparejamientos o “couplings” aumenta de forma considerable:

/ / / / BIBLIOTECA VIRTUAL  
*Demand and am receiving marvels, signs,*  
 .....  
 / / / / /  
*The golden-gourded vine unwatered springs,*  
 .....  
 / / / / /  
*Or at the burning bush in Harvard square.*

(“Vertigo”, vv.2,8,14)

Respecto a la relación entre el nivel prosódico y fonológico encontramos en el verso 2 tres palabras fónicamente equivalentes (*demand, am* y *marvels*) en las que se observa la aliteración del sonido nasal [m] en posiciones que coinciden con el ictus rítmico. Es significativa la ausencia de sujeto del verbo *am* que alcanza una posición acentuada gracias a esta elisión. Otro ejemplo de emparejamiento fonológico-prosódico lo encontramos en el verso 9 en el que la gutural [g] aparece aliterada en el adjetivo compuesto *golden-gourded*. El último caso de emparejamiento fono-prosódico aparece en el último verso en el que *burning* y *bush* aliteran el sonido bilabial [b] en dos posiciones acentuadas.

Terminamos nuestro recorrido por el primer volumen de poesía de Rich (ACHW, 1951) con los ejemplos de emparejamiento del poema “Why Else but to Forestall this Hour” (ACHW en CEP:18):

/ / / / /  
*For fourteen friends I walked behind the bier;*  
 / / / / /  
*A score of cousins wilted in my sight.*

(“Why Else but to Forestall this Hour”, vv.5-6)

Solamente contamos con dos ejemplos de emparejamiento prosódico-fonológico en la estrofa 2 en cuyo primer verso dos palabras contiguas, *fourteen* y *friends* aliteran el sonido fricativo labiodental [f] además de contar con el ictus. Lo mismo ocurre en el verso siguiente entre “score” y “cousins” que aliteran el sonido oclusivo [c].

Ya en *The Diamond Cutters* (1955), comenzamos con “The Celebration in the Plaza” (TDC, en CEP:70):

/            /            /            /            /  
*Comes with his **sparkling tricks**, consults the **sky***  
 .....  
 /            /            /            /            /  
*The **road** is **cold** with **dew**, and by and by*  
 (“The Celebration in the Plaza”, vv.8,16)

Observamos dos ejemplos de emparejamientos fono-prosódicos. En el primer caso, la oclusiva [k] se repite en posiciones que coinciden con el ictus (*sparkling*, *tricks* y *sky*). Además la [s] líquida también aparece aunque no siempre en la misma posición (dos palabras con posición inicial y una con posición final). En el verso 16 el sonido dental [d] aparece repetido en palabras marcadas con el acento métrico (*road*, *cold* y *dew*) aunque, de nuevo, en posiciones diferentes: dos en posición final y una en posición inicial.

En “Bears” (TDC en CEP:73) observamos un considerable aumento de “couplings” fono-prosódicos:

/            /            /            /            /  
*Where are you gone, your sleek and **fairy fur**,*  
 .....  
 /            /            /            /  
*Brown bears as rich as **mocha** or as **musk**,*  
 .....  
 /            /            /  
*Electric in the **deepening dusk**,*  
 /            /            /            /            /  
***Mutter** your **muffled** paws, that used to tread*  
 /            /            /            /            /  
*So **softly**, **surely**, up the **creakless stair***

.....  
 / / / / /  
*Why do I **wait** and **wait** and **never** hear*

(“Bears”, vv.2,4,6,10-11,14)

En este ejemplo encontramos un predominio de los emparejamientos fonoprosódicos que ocurren en el verso 4 en la aliteración del sonido nasal inicial [m] en las palabras que describen la tonalidad de la piel de los osos (*mocha, musk*). Tenemos el mismo caso en el verso 6 entre “*deepening* y *dusk*, repitiendo un sonido dental inicial [d]. El sonido nasal [m] se vuelve a repetir en el verso 10: *mutter* y *muffled*. El verso siguiente alitera el sonido líquido [s] inicial (*softly, surely, stair*). El verso 14 consigue la relación mediante una repetición léxica (*wait*).

En *Snapshots of a Daughter-in-Law* (1963) siguen apareciendo versos con emparejamientos fonoprosódicos. En el poema titulado “The Loser” (SDL, en CEP: 139) encontramos los siguientes ejemplos:

/ / / /  
*Beauty is **always** **wasted**: if*  
 / / / / /  
*not Mignon’s **song** **sung** to the deaf*  
 .....  
 / / / /  
***Now** **when** the **wash** **with** ice hands taut*  
 .....

/ / / /  
*I see you **strip** the **squeaking** line,*

(“The Loser”, vv.13-14,20,22)

Los casos que observamos son emparejamientos del nivel fonológico y prosódico del sonido [w] (aunque con restricciones ya que aparece en palabras léxicas) o más claramente del sonido [s] en posición inicial.

## 2.1.c.2.-Emparejamientos (“Couplings”) prosódico-semánticos

Los poemas incluidos en esta primera etapa son ricos en “couplings” o emparejamientos significativos, dentro de la ya descrita matriz convencional. Sobre todo en los dos primeros libros contamos con la rima final como elemento que aglutina en ocasiones palabras en posiciones significativas a final de verso por lo que los “couplings” semántico-prosódicos aparecen en esta etapa.

Continuamos con los ejemplos aportados en el apartado anterior, centrándonos ahora en la relación entre el nivel prosódico y semántico.

En “Aunt Jennifer’s Tigers” solamente encontramos un ejemplo de “coupling” prosódico-semántico en el que *band* y *hand* además de marcar las posiciones de rima final en los versos 7 y 8 se relacionan de forma semántica ya que la alianza a la que hace referencia *band* oprime la mano (*hand*) de la tía Jennifer mencionada en el siguiente verso:

/        /        /        /        /  
*The massive weight of Uncle’s wedding band*  
/   /        /        /        /  
*Sits heavily upon Aunt Jennifer’s hand.*

En “Vertigo”, observamos cómo la densidad de emparejamientos o “couplings” semántico-prosódicos aumenta considerablemente:

/        / /        /        /        /  
*As for me, I distrust the commonplace:*  
/        /        /        /        /  
*Demand and am receiving marvels, signs,*  
/        /        / /        /  
*Miracles wrought in air, acted in space*  
/   /        /        /        /  
*After imagination’s own designs*  
.....  
/        /        /        /  
*As often as I call; the flight of wings*

/ / / / /  
*The golden-gourded vine unwatered springs,*

.....  
 / / / / /  
*And walk at such an angle, all the stars*

.....  
 / / / / /  
*There is a streetcar runs from here to Mars*

(“Vertigo”, vv.1-4,6,8,10,12)

En el nivel prosódico-semántico aparece un número elevado de emparejamientos que relacionan semánticamente las palabras que forman el esquema de rima final. Aparece una relación sinonímica entre *commonplace* y *space* en los versos 1 y 3, y ocurre lo mismo en los versos 2 y 4 en este caso con *signs* y *designs*, *wings* y *springs* que personifican la imaginación del poeta (versos 6 y 8). En el caso de *stars* y *Mars* la relación es de contigüidad ya que ambos son cuerpos celestes.

En el último poema del primer volumen que revisamos aquí, “Why Else but to Forestall this Hour” (ACHW en CEP:18) encontramos también una gran abundancia de este tipo de “coupling”:

/ / / / /  
*Why else but to forestall this hour, I stayed*

.....  
 / / / / /  
*Swam only in familiar depths, and played*

.....  
 / / / / /  
*A score of cousins wilted in my sight.*

.....  
 / / / / /  
*Then drew my shutters close against the night.*

.....  
 / / / / /  
*Spendthrifts of life, they all succumbed and fled.*

.....  
 / / / / /  
*Smiling, I passed the almshouse of the dead.*

/ / / / /  
*I am the man who has outmisered death,*

.....  
 / / / / /  
*Now I must toil to win each hour and breath;*

(“Why Else but to Forestall this Hour”, vv.1,3,6,8,10,12,13,15)

En este poema observamos el predominio de los emparejamientos prosódico-semánticos que aparecen en todas las estrofas (el poema está formado por cuatro cuartetos). En la primera encontramos un emparejamiento que relaciona dos verbos en pasado cuyo sujeto es la voz del poema: *stayed* y *played*, en realidad ambos forman parte de frases verbales más extensas: *stayed out* y *played no hand*, cuyo significado es muy similar. En la segunda estrofa nos topamos con *sight* y *night*: la visión que se menciona en el verso 6 se opone a la oscuridad de la noche del verso 8. En la siguiente estrofa la relación entre *fled* y *dead* es más sutil ya que la primera se refiere a la huida de los fracasados que aparecen aludidos en los muertos que acuden a la casa de beneficencia mencionada en el verso 12. La última estrofa también presenta un “coupling” que relaciona prosodia y semántica relacionando *death* y *breath*. Por supuesto *death* también se relaciona con *dead* en el último verso de la estrofa anterior ya que se trata de la misma palabra con diferente terminación cambiando de esta forma la categoría gramatical. La relación entre la muerte y el aliento es algo ya tradicional en poesía ya que ese aliento, se interpreta también como espíritu, ya desde los escritos bíblicos. La alusión a la muerte y al espíritu en la estrofa en la que la voz poética se refiere a sí mismo como el superviviente que lucha por su existencia a pesar de su vejez aporta nuevos elementos de interpretación a modo de conclusión del poema.

En su segundo libro de poemas, *The Diamond Cutters* (1955) Rich sigue manteniendo la textura fónica de sus poemas íntimamente relacionada con la estructura prosódica. En “The Celebration in the Plaza” (TDC, en CEP:70) observamos los siguientes emparejamientos:

/        /                /        /        /  
*But is that all? Some little children cry.*  
      /        /                /        /        /  
*All we have left, their pedagogues reply.*

(“The Celebration in the Plaza”, vv.18-19)

El único caso en el que encontramos un emparejamiento prosódico-semántico es en los dos versos finales que se enlazan semánticamente al ser ambos dos estructuras paralelas desde el punto de vista sintáctico. Además su relación aparece con claridad al referirse ambos al intercambio típico de una situación de habla en la que un interlocutor interroga (*children cry*) y el otro responde (*pedagogues reply*). Por otro lado este último

verso rompe la regularidad establecida en los versos anteriores que establecen un patrón de terza rima que se modifica al añadir este último verso final.

En “Bears” ( TDC en CEP:73) también observamos couplings prosódico-semánticos:

/        /        /        /        /

*Wonderful bears that walked my room all night,*

.....

/        /        /        /

*Your eyes veiled imperious light?*

(“Bears”, vv.1,3)

Respecto al emparejamiento prosódico-semántico solamente encontramos una pareja de antónimos en los versos 1 y 3 (*night, light*).

En el tercer libro de poemas incluido en esta primera etapa richiana, *Snapshots of a Daughter-in-Law* (1963) ya hemos constatado la ausencia progresiva de la rima final en sus composiciones por lo que disminuye de forma considerable los emparejamientos prosódico-semánticos, manteniéndose de forma esporádica, como ya hemos visto en el apartado anterior, algunos casos de emparejamientos fono-prosódicos. Sin embargo, podemos afirmar que cuando el esquema de rima final se mantiene siguen apareciendo ejemplos de ambos tipos de emparejamiento o “coupling”. En el poema titulado “The Loser” (SDL, en CEP:139) encontramos los siguientes ejemplos:

/        /        /        /

*at all events to the **unmoved**,*

/        /        /        /

*a face like yours cannot be **loved***

(“The Loser” I, vv.13-16)

Observamos una interesante relación prosódico-semántica en los versos 15 y 16 en los que se relacionan dos participios que contrastan por su significación “unmoved” como elemento negativo de no dejarse conmover y “love” como elemento positivo que implica dejarse llevar por el sentimiento.

Los ejemplos aportados demuestran cómo la textura fónica es uno de los elementos que Rich cuida más en esta primera etapa. Los emparejamientos entre el nivel

fono-prosódico (en cuanto a pies métricos y su relación con el aspecto fonológico) de la lengua y prosódico-semántico (la rima final y su relación con la semántica) se constituyen en un instrumento eficaz para describir las relaciones entre los distintos niveles del texto poético. La base teórica del patrón doble nos ha permitido explicar la naturaleza de la obra poética que describimos, mientras los couplings o emparejamientos que se establecen a partir de la matriz convencional nos han permitido constatar el doble patrón existente en la obra poética así como precisar las relaciones que se establecen entre los elementos prosódicos específicos de la lengua poética y los aspectos semántico-fonológicos pertenecientes a cualquier manifestación lingüística.

Gracias a estos dos parámetros de descripción prosódica hemos descrito las particularidades de los poemas incluidos en esta primera etapa, partiendo de la premisa de que la rima final es el rasgo que diferencia a esta producción de la posterior. Por supuesto, también hemos recogido la producción en verso libre pero la experimentación de estos primeros versos que no atienden a las convenciones del sistema silábico-acentual, no tiene nada que ver con la experimentación que observaremos en la siguiente etapa que pasamos a definir.

VII.2.ii.- Segunda etapa (1962-1981): Época de ruptura

*Without invention nothing is well spaced  
Unless the mind changes, unless  
The stars are new measured, according  
To their relative positions, the  
Line will not change, the necessity  
Will not matriculate: unless there is  
A new mind there cannot be a new  
Line, the old will go on  
Repeating itself with recurring  
Deadliness: without invention  
(W.C.Williams: *Patterson*, Book II)*

Como hemos explicado en el apartado dedicado a periodización, la segunda etapa poética de Adrienne Rich comienza con *Necessities of Life* (1966), volumen que incluye material desde el año 1962, por lo que tomamos esta última fecha como referencia para delimitar esta etapa, cuyo final situamos en 1981, cuando Rich publica *A Wild Patience Has Taken Me This Far*. En esta segunda etapa la temática resulta predominantemente política, con lo cual Rich se aleja de posturas hostiles a la poesía política, empezando por algunos Neo-críticos:

“...[F]or Brooks writing in America, political poetry meant vulgar Marxism, propaganda, thin and diffuse poetry, ideology, and worst sin of all for a New Critic, a center for the poetry which was thought to lie outside the poetry itself.”<sup>246</sup>

Rich acusa esta crítica generalizada a la poesía de contenido político frecuente en los cincuenta y sesenta, a pesar de que considera que “the song is higher than the struggle”, en el mismo ensayo en el que la autora hace la siguiente reflexión:

“In the fifties and sixties there was much shaking of heads if an artist was found “meddling in politics”; art was mystical and universal, but the artist was also, apparently, irresponsible and emotionally and politically naïve.” (“Blood, Bread, and Poetry: The Location of the Poet”, Rich, 1986, BBP:178)

---

<sup>246</sup> Patrick, J.: “Going round versus going straight to meaning: The Puzzles of Auden’s “Our Bias”, (en Hosek & Parker (eds) 1985: 283)

En este ensayo que titula su volumen de 1986 , “Blood, Bread, and Poetry”, Rich sitúa la hostilidad crítica a la inclusión de temas políticos en el ámbito artístico dentro del “mccarthysmo” sensible a la amenaza comunista. Este giro hacia la poesía política, se identifica desde la perspectiva prosódica con el verso libre. El verso libre se identifica con el siglo XX, sin embargo en la década de los treinta sigue apareciendo la identificación entre verso y metro (Johnson, 1931:4). De esta época podemos rescatar los ataques de los críticos más recalcitrantes que entendían su labor como una auténtica defensa de la civilización frente al caos extrapolando el orden métrico frente al desorden:

“These men are the Reds of literature, they would reverse or destroy all the recognized rules and standards upon which literature is founded” (Burroughs, 1921: “The Reds of American Literature”, *Current Opinion* 70 (Apr. 1921):550-1)

El verso libre es un fenómeno, que a diferencia de la poesía regular evita una definición abstracta. Sin embargo, las cualidades melódicas del verso prevalecen independientemente de las libertades que se tome su ejecutor o de la terminología prosódica poco acertada. El ritmo es una cualidad inherente a la poesía:

“The writer of bad verse is a bore because he does not perceive time and time relations, and cannot therefore delimit them in an interesting manner, by means of longer and shorter heavier and lighter syllables, and the varying qualities of sound inseparable from the words of his speech...[prosodic] nomenclatures were probably invented by people who had never LISTENED to verse” (Pound, 1951:198-99)

El propio T.S. Eliot reconoce que sólo puede ofrecer una definición negativa de este fenómeno, es decir, solamente puede decir lo que no es. Esta elusividad que parece un rasgo distintivo del verso libre. No es infrecuente en verso libre que observemos secuencias con un esquema rítmico que recuerde a alguna estrofa tradicional. La rima puede aparecer o no, pero lo que es ineludible es su división en líneas versales que no se corresponden obligatoriamente con esquemas sintácticos, de esta forma se mantiene el esquema doble mediante el cual observamos el contrapunto entre la estructura versal y la lingüística. El contraste entre el verso libre y el verso que sigue los cánones tradicionales es claro:

“In free verse, the units of line are, or appear to be, arbitrary; that is, relatively unpredictable. In metered verse, the units of line are relatively regular or predictable, measured (metered) by the counting of some quality or qualities of the language that seem natural for this purpose.” (Wallace, “Meter in English” en Baker, 1996:4)

Aunque este contraste sólo se observe en la página, ya que la estructura fónica no aparezca marcando los finales de verso, lo que siempre existe es la interacción entre un elemento propio de la versificación como es la línea versal (o verso) y la sintaxis. El caso más evidente de este conflicto está ya tipificado en los manuales de prosodia más antiguos: nos referimos, claro está, al encabalgamiento. El encabalgamiento nos muestra una oposición clara entre la unidad fundamental de versificación que es el verso (o línea versal) y la estructura lingüística común a todo tipo de discurso, la sintaxis. El grado de tensión entre ambos componentes depende del tipo de verso y qué unidades estructurales se separan<sup>247</sup> :

“When line-ends coincide with and so reinforce them, these syntactical breaks are in effect promoted, ....Line-ends may also occur where there are no syntactical breaks or only very slight ones, thus in effect creating breaks or pauses. ...these modulations control the special character of verse.” (Wallace, “Meter in English”, en Baker (ed),1996: 4)

Este preámbulo resulta necesario para entender el cambio que se observa en el comportamiento prosódico de Adrienne Rich en esta segunda etapa poética. Si en la primera etapa los conceptos de “double pattern”, “matriz convencional”, y las formas cerradas/abiertas resultaron efectivos para describir una producción poética cuyos rasgos esenciales son la rima final y la manipulación estrófica, en esta segunda etapa estos rasgos desaparecen por lo que es necesario aplicar nuevos parámetros de descripción que constaten las novedades prosódicas asociadas fundamentalmente a la producción en verso libre.

---

<sup>247</sup> “If the poem does not rhyme (blank or free verse) it would be possible in oral performance to close the gap between the lines, maintain the timing and rhetorical structure of the syntax and effectively marginalise the prosodic component of the double pattern. What we see on the page might not correspond with what we hear.” (Bradford,1993:4)

VII.2.ii.a.- *Fundamento teórico: La prosodia de campo abierto*

Con el objetivo de describir prosódicamente una producción poética diferente a la anterior, hemos elegido algunas de las aportaciones ofrecidas por las “prosodias de campo abierto” como fundamento teórico, ya que, en la producción richeana de esta época, encontramos referencias directas a cuestiones propuestas por Olson y Williams. En los ensayos donde Rich reflexiona sobre poesía, la autora explica su proceso creativo con imágenes cercanas a las ideas de Williams en su ensayo “The Poem as a Field of Action” (1948). El poema entendido como un campo de fuerza (“force field”) es algo que Rich asimismo recoge en sus ensayos:

“Someone is writing a poem. Words are being set down in a force field. It’s as if the words themselves have magnetic chargers; they veer together of part of the force field, the charge, is the working movement among the words belongs to sound- the guttural, the liquid, the choppy, the drawn-out, the breathy, the visceral, the down-light.”(Rich,1993:86)

Claire Keyes, en su análisis estilístico de la segunda etapa poética de Rich<sup>248</sup> percibe la influencia de los practicantes de las “prosodias de campo abierto”, influencia asimismo reconocida por la autora al incluir una cita de “The Kingfishers” al principio del volumen *The Will to Change* (1971):

“Despite Rich’s obvious attraction to Olson’s theory of projective verse, she stakes out her own poetic territory...On the whole, the stylistic direction of Rich’s poetry is toward more open poetic forms. They would include both Olson-influenced poems and Rich’s own discoveries made by means of the ghazal...The relative openness of the ghazal, primarily its associative technique indicates a movement on Rich’s part away from what Olson calls “closed forms”- English and American forms dependent uno meter and stanzaic pattern” (Keyes,1980:148)

Keyes sintetiza el impulso richeano hacia la prosodia de campo abierto de la segunda etapa, aludiendo a sus intentos por encontrar una prosodia “liberada” atenta a la explotación de los elementos tipográficos de texto, y, sobre todo, se plasmará en su

---

<sup>248</sup> Ver el capítulo titulado “The Mind of the Poet is Changing”, en Keyes,1980:147-182.

descubrimiento de una forma desconocida para Rich: el ghazal al que, por su importancia dedicaremos un apartado específico en este trabajo.

Por otro lado, la utilización de ritmos triples es algo que Finch<sup>249</sup> observa en el verso libre de Whitman, Crane e incluso Eliot. En realidad se han considerado por los críticos como excesivamente complejos para que puedan ser estudiados de forma eficaz por la prosodia silábico-acental<sup>250</sup>. En el caso de Rich coincide igualmente la abundancia de metros trímetros en su utilización más constante del verso libre, en esta segunda etapa. Finch concluye que esta búsqueda de metros trímetros es una opción en la mayoría de los autores que buscan una alternativa al pentámetro yámbico que representa la tradición.

Williams es una figura a la que Rich no olvida a lo largo de su carrera literaria.. Muchas ideas de Williams encuentran eco en la poética de Rich. Podríamos sintetizar en su postura de rechazo ante la imitación ciega de la tradición. Williams concluye:

“It is not possible for us to imitate them [los genios del pasado]. We are in a different phase –a new language- we are making the mass in which some other later Eliot will dig....No verse can be free, it must be governed by some measure, but not by the old measure. ...We have to return to some measure but a measure consonant with our time and not a mode so rotten that it stinks.”<sup>251</sup>

Rich también siente por un lado la inutilidad de la tradición frente a las situaciones que debe afrontar en su poesía y además la necesidad de establecer un nuevo lenguaje en el que volcar sus experiencias. Esta necesidad se hace tan acuciante que incluso dará título a uno de los volúmenes de poesía *The Dream of a Common*

<sup>249</sup> “In free verse from Whitman, Stephen Crane, and Eliot Through Anne Sexton and Audre Lorde, I noticed the consistent presence of triple rhythms, usually falling triple rhythms.” (Finch, “Metrical Diversity: A Defense of the Non-Iambic Meters” en Baker (ed), 1996:59)

<sup>250</sup> “English triple meters are too complex and dynamic for the static categories of conventional accentual-syllabic prosody. A cogent descriptive and theoretical account of the phenomena remains to be written.” (Goia, “Meter-Making Arguments” en Baker(ed), 1996:94)

<sup>251</sup> Williams, 1969: “The Poem as a Field of Action” y “On Measure: Statement for Cid Corman”, en *Selected Essays*, New York: New Directions: 285 y 339 respectivamente.

*Language* (1978). Y de nuevo volvemos a sentir la presencia de Williams, que también aboga por ese lenguaje común que deben crear los poetas<sup>252</sup>.

Podríamos continuar con otros elementos temáticos<sup>253</sup> que Williams apunta y que Rich recoge en su obra, pero esta labor queda fuera del propósito de nuestro trabajo. Como conclusión diremos, que las ideas de Williams respecto al poema como un campo abierto en el que el poeta debe experimentar para buscar una prosodia adaptada a los nuevos tiempos es algo que Rich recibe con entusiasmo. De hecho su verso libre, como veremos más adelante, nunca carece de medida y a pesar de que incluya cierto material antipoético<sup>254</sup> (nos referimos a extractos en prosa, por ejemplo) en el mismo siempre intenta imbricarlo dentro de la textura propia del lenguaje poético. Como veremos en el ejemplo práctico, Rich utiliza diversas fórmulas para realizar esta inclusión de forma coherente.

El verso libre por tanto se convirtió en una práctica común. Sin embargo su utilización generalizada suscitó una serie de discusiones: por ejemplo la idea de que el sistema prosódico era una estructura basada en la convención por lo que cualquier composición métrica dependía de elementos convencionales asumidos tanto por el poeta

---

<sup>252</sup> “The pressures in *Paterson*, on the other hand, as in the non-Pisan cantos, are the result of a slow accumulation over the years. They come to a head as an effort to master the condition of social and cultural crisis evidenced in sexual malaise, violence, and the loss of shared understanding, “a common language”, in every phase of our lives.” (Rosenthal & Gall, 1983: 239)

<sup>253</sup> Un caso que puede darnos idea de hasta qué punto existe la conexión temática entre ambos autores es la utilización de ambos de la figura de Marie Curie. Por otro lado también podría servir esta referencia para precisar más las afirmaciones feministas, a partir del personaje de Curie como una mujer fuerte y su reivindicación por parte de Rich. En este caso, también existiría la reivindicación por parte de Williams de dicho personaje que aparece en el libro III de *Paterson*. Respecto a esta aparición Rosenthal y Gall comentan:

“Mme Curie, the Polish-French scientist, a woman presented as a possible model for the poet’s son in choosing a career, plays a remarkable, pivotal role in the affective life of the sequence. She is its sole heroic presence, an alternative persona for the poet’s ideal conception of his own role.” (Rosenthal & Gall, 1983: 261)

Lo único que podemos hacer es constatar la utilización de personajes históricos, por parte de dos autores aparentemente dispares y con objetivos muy diferentes, y su utilización en sus obras para diversos fines. De esta forma destruimos la aparente sacralidad de los personajes femeninos para la crítica feminista, ya que no los consideran en función de su representatividad para cualquier autor sino como exponentes de una tradición antipatriarcal.

<sup>254</sup> Nos referimos aquí a la nomenclatura que el propio Williams rechaza en sus ensayos. Algunos críticos le acusan de incluir material antipoético en sus obras, Rich también sufre esta acusación veinte años más tarde.

como por el lector, incluso en las obras que se volcaban en verso libre. Libre por tanto significa verso no métrico por lo que la organización rítmica no se desarrolla partir de elementos numéricos. Además el verso libre rara vez utiliza una prosodia simétrica de forma primaria ya que el poema resultaría tedioso. Sin embargo, el verso libre, como cualquier tipo de verso, está ordenado de forma prosódica. El ritmo para que funcione de forma significativa, debe ordenarse de forma prosódica y algún tipo de convención debe sostener dicho orden.

Rich anhela ese orden y por este motivo plantea una experimentación que se centra, en la explotación de los recursos visuales consiguiendo una poesía fragmentada. El avance que observábamos en el poema que da título al libro de poemas publicado en 1963, *Snapshots of a Daughter-in-Law*, se constata ahora en un buen número de poemas. El fragmentarismo aparece desestructurando los poemas y los ofrecen el aspecto de objetos verbales incompletos, no unitarios, discontinuos.

Esa sensación de imperfectibilidad ajena a la obra literaria desde el siglo XVIII en el que se perfila la idea de que la obra de arte como algo perfecto y eterno. Rich se desmarca de esta idea e intenta introducir el cambio, lo que incluso llevará a la poeta a elegir un título tan significativo para su obra de 1971 como *The Will To Change*. Ese deseo de cambio aparecerá representado en una volatilidad estructural que produce un fragmentarismo evidente. La elipsis es el recurso principal para conseguir esta sensación de fragmentarismo, la ausencia de verbos produce una mayor densidad nominal además de potenciar el aislamiento de lo que se muestra de forma nominal. Da la impresión de ser un mero apunte por lo que la sintaxis es incompleta y las palabras aparecen en series y no se determina su función sintáctica. Rich también evita la puntuación y además introduce materiales que interrumpen el fluir sintáctico de la frase.

El término fragmentarismo se puede interpretar de diferentes maneras pero en el caso de Rich no nos referimos a la falta de coherencia lógica o sintáctica sino la sensación del poema como un texto inacabado que se consigue mediante variados recursos tales como la supresión de mayúsculas iniciales o punto final, comienzos “in medias res”, ausencia de títulos en los poemas, etc.

Este fragmentarismo formal refleja la dificultad de expresión de una poeta que siente que su “instrumental” no es eficaz. Tras su concienciación como feminista atribuirá esta carencia de medios a la sociedad patriarcal que ha impedido el desarrollo de la creatividad femenina y por tanto un lenguaje para manifestar dicha creatividad. Desde esta perspectiva podemos considerar que el fragmentarismo poético es un reflejo del fragmentarismo del lenguaje. Sin embargo, y como apunta Martínez Fernández esta desconfianza en el lenguaje no es un rasgo original de nuestra autora sino que se puede definir como una característica de la poesía postmoderna:

“...la desconfianza en la razón y en el lenguaje,..., que por lo visto es uno de los rasgos centrales de lo que se ha dado en llamar “poesía postmoderna”...; tal escepticismo origina la dificultad de dar una visión unitaria de las cosas, del mundo, a la vez que el poema necesita de la participación co-creadora del lector, al que se le dan perspectivas diversas, discontinuidades, fragmentos.” (Martínez Fernández, 1996: 84)

Pasamos ahora a observar su praxis prosódica, así como las posibilidades de las “prosodias de campo abierto”, para describir las particularidades del verso libre, adoptado por Rich a partir de la década de los sesenta.

Las fichas técnicas perfilan el material poético objeto de nuestra descripción:

### **Segunda Etapa: 1963-1981 ÉPOCA DE RUPTURA**

Volúmenes: *Necessities of Life* (1963)  
*Leaflets* (1969)  
*The Will to Change* (1971)  
*Diving Into the Wreck* (1973)  
*The Dream of a Common Language* (1955)  
*A Wild Patience Has Taken Me This Far* (1981)

- ☐ Años de composición de poemas: **1963-1981**
- 📖 Número total de poemas: **226**
- 📖 Número de poemas analizados: **TODOS**
- ✍️ Número de ejemplos de descripción prosódica reproducidos: **21**

***Necessities of Life***

Año de publicación: **1966**

- 📅 Años de composición de poemas: **1963-1966**
- 📖 Número total de poemas: **45**
- 📖 Número de poemas analizados: **TODOS**
- ✍️ Número de ejemplos de descripción prosódica reproducidos: **2**

***Leaflets***

Año de publicación: **1969**

- 📅 Años de composición de poemas: **1966-1969**
- 📖 Número total de poemas: **44**
- 📖 Número de poemas analizados: **TODOS**
- ✍️ Número de ejemplos de descripción prosódica reproducidos: **2**

***The Will to Change***

Año de publicación: **1971**

- 📅 Años de composición de poemas: **1969-1973**
- 📖 Número total de poemas: **71**
- 📖 Número de poemas analizados: **TODOS**
- ✍️ Número de ejemplos de descripción prosódica reproducidos: **12**

***Diving Into the Wreck***

Año de publicación: **1973**

- 📅 Años de composición de poemas: **1971-1972**
- 📖 Número total de poemas: **25**
- 📖 Número de poemas analizados: **TODOS**
- ✍️ Número de ejemplos de descripción prosódica reproducidos: **1**

***The Dream of a Common Language***

Año de publicación: **1978**

- 📅 Años de composición de poemas: **1974-1977**
- 📖 Número total de poemas: **41**
- 📖 Número de poemas analizados: **TODOS**
- ✍️ Número de ejemplos de descripción prosódica reproducidos: **1**

***A Wild Patience Has Taken me this Far***

Año de publicación: **1981**

- 📅 Años de composición de poemas: **1978-1981**
- 📖 Número total de poemas: **17**
- 📖 Número de poemas analizados: **TODOS**
- ✍️ Número de ejemplos de descripción prosódica reproducidos: **4**



## VII.2.ii.b.-*Parámetro de descripción prosódica: Ritmo psicológico y prosódico*

Uno de los rasgos más destacados de las formas versales libres o abiertas, siguiendo la terminología propuesta por Keyes, es la utilización del ritmo de una forma significativa, ajena a la elaboración de esquemas métricos tradicionales. Por este motivo, nuestro primer parámetro de descripción prosódica de esta segunda etapa poética es el ritmo, definido con algunas particularidades que veremos a continuación. Keyes identifica una estética particular en los poemas de Rich de la década de los setenta<sup>255</sup>, que afecta a un rasgo prosódico en particular: la utilización de series de tres versos o tríadas:

“In her close syntax, Rich prefers, in most cases, a series of three or a **triad**. Most noticeable in the triads, Rich’s prosody creates a rhythmic musculature which embodies the basic principle of her art, that is, an establishment of active power for women.” (Keyes,1980:218)

En su estudio de esta particularidad en la poesía de Rich, Keyes asocia el valor musical de la tríada a la poesía en el “common language” a la que Rich aspira en los setenta. Aunque el concepto de tríada se puede aplicar al desarrollo temático de un poema<sup>256</sup>, Keyes se centra fundamentalmente en la acumulación triádica de unidades sintácticas<sup>257</sup>. Estas unidades sintácticas cuentan además con un rasgo común desde el punto de vista prosódico:

“Within the triads a two-space rhythm forms a distinguishing characteristic. Although not always present, this rhythm -composed for two unstressed syllables surrounded by stressed syllables- appears with some consistency in the phrase structure triads of the volume.” (Keyes,1980:227)

<sup>255</sup> “As she writes her new poems, Rich’s “drive to connect” takes varios forms, none of them extraordinary in themselves, but forming a pattern unique to Adrienne Rich’s poetry in the mid-70s and constituting the aesthetics of her power as a woman poet.” (Keyes, 1980:218)

<sup>256</sup> “In “Power”...Rich initiates her study in a poem built in a triad, each section defined by its function: statement of theme, an image expanding the theme, a narrative parallel.” (Keyes,1980:221)

<sup>257</sup> “Except for a few places where Rich employs doubling of elements instead of tripling, the triad appears almost compulsive.” (Keyes,1980:226)

El ritmo de dos espacios: (/ \_ \_ /) aporta regularidad al verso libre ríchico de esta etapa. En el ejemplo analizado por Keyes aparecen cuatro tríadas temáticas señaladas como T1, T2, T3, T4 y T5, cuyos tres elementos aparecen entre barras. De las cuatro tríadas, solamente tres, y de forma parcial, presentan la particularidad rítmica reseñada. Para facilitar la comprensión hemos marcado en negrita los elementos que forman la tríada sintáctica. La cursiva marca los elementos que Keyes deja fuera por no ajustarse al ritmo (/ \_ \_ /) que propone:

**T1** / \_ \_ / / \_ \_ / / \_ \_ /  
 “When /you have buried us/ /told your story/  
 /ours does not end/ we stream

**T2** / \_ \_ / / \_ \_ / / \_ \_ /  
 into /the unfinished/ /the unbegun/  
 /the possible/

/ \_ \_ / / \_ \_ / / \_ \_ /  
*Every cell's core of heat pulsed out of us*

**T3** / \_ \_ / / \_ \_ / / \_ \_ /  
 /into the thin air/ of the universe  
 /the armature of rock/ beneath these snows  
 /this mountain/ which has taken the imprint of our minds

**T4** / \_ \_ / / \_ \_ / / \_ \_ /  
 choosing /ourselves/ /each other/ and /this life/

**T5** / \_ \_ / / \_ \_ / / \_ \_ /  
 whose every /breath/ and /grasp/ and /further foothold/”

(“Phantasia for Elvira Shatayev”, vv.38-45,49-50)

La primera tríada mantiene el ritmo de dos espacios en dos de los tres elementos que la forman, lo mismo ocurre en la tríada 3,4 y 5. La tríada 2 es la más irregular al contar con un único elemento que se ajusta al ritmo de dos espacios. Sin embargo, las tríadas propuestas por Keyes mantienen la regularidad desde el punto de vista sintáctico:

Triada 1: /**you have buried us/ /told your story/ /ours does not end/**

Triada 2: /**the unfinished/ /the unbegun/ /the possible/**

Triada 3: /**into the thin air/ /the armature of rock/ /this mountain/**

Triada 4: /**ourselves/ /each other/ this life/**

Triada 5: /**breath/ /grasp/ /further foothold/**

Este ejemplo nos ayuda a concluir que la estructuración triádica es utilizada por Rich de forma consistente en cuanto a los elementos sintáctico-temáticos, sin embargo, resulta menos concluyente desde el punto de vista prosódico.

Por el contrario, en las formas “abiertas” se observa un fenómeno que podríamos denominar de forma genérica “ritmo mental o psicológico” o siguiendo la terminología propuesta por Isabel Paraíso, “ritmo de pensamiento” que acompaña al ritmo prosódico<sup>258</sup>. Nos referimos al ritmo cuyo rasgo definitorio no es sólo fonético. Su naturaleza prosódica se basa en la repetición, por lo que podemos hablar de ritmo de imágenes, etc. que acompaña a la repetición de un acento (stress) con un número variable de átonas entre acentos.

Los autores que emplean el verso libre emplean este ritmo del sentido, interaccionando con el ritmo fónico<sup>259</sup> atentos a la confluencia del ritmo prosódico con el ritmo de pensamiento. Este juego constante debe además, ser interpretado por lector que verá su expectativa frustrada o confirmada pero de un modo aleatorio y sin establecer un patrón métrico definido. De este modo el lector participa de forma directa en la creación del ritmo del poema.

Encontramos ejemplos de este ritmo mental o psicológico en múltiples ocasiones en esta segunda tapa. Por ejemplo el poema “Focus” incluido en *Necessities of Life* (1966) incluye una serie de elementos que muestran cómo funciona ese especial ritmo psicológico:

---

<sup>258</sup> Paraíso, I. 1985: *El Verso Libre Hispánico. Orígenes y Corrientes*, Madrid: Gredos

<sup>259</sup> “...junto a la condición oral del poema hay que tener en cuenta también los valores expresivos que proceden de su condición de obra escrita (y fundamentalmente impresa), con su correspondiente sentido del ritmo visual.” (López Estrada, 1969:111)

*Obscurity has its tale to tell,* (4)

*like the figure on the studio-bed in the corner,* (4)

*out of range, smoking, watching and waiting.* (5)

*Sun pour through the skylight onto the worktable* (6)

*making of a jar of pencils, a typewriter keyboard* (6)

*more than they were. Veridical light...* (4)

*Earth budes. Now an empty coffee-cup,* (5)

*a whetstone, a handkerchief, take on* (4)

*their sacramental clarity, fixed by the wand* (5)

*of light as the thinker thinks to fix them in the mind.* (5)

*O secret in the core of the whetstone, in the five* (5)

*pencils splayed out like fingers of a hand!* (5)

*The mind's passion is all for singling out.* (5)

*Obscurity has another tale to tell."* (5)

“Focus” ,NL, en CEP:247

El peculiar ritmo psicológico que plantea este ejemplo citado en su totalidad se centra sobre todo en la repetición de elementos. El verso 1 aparece al final del poema con una pequeña variación ya que sustituye el posesivo “its” por el demostrativo “another”. La repetición de palabras con la misma categoría sintáctica potencia ese ritmo de ideas: en el verso 3 encontramos: “out of range, smoking, watching and waiting” que a su vez encuentra un paralelismo en el ritmo prosódico que se estructura en (/) Esa repetición de elementos vuelve a ocurrir en los versos 7-8 (“...an empty coffee cup,/ a whetstone, a handkerchief,). En este caso la repetición de sustantivos acompañados de artículos indeterminados crean una construcción de gran densidad nominal con un solo predicado verbal al final. Aquí se rompe la expectativa prosódica al encontrarnos dos acentos con sus respectivas sílabas átonas (“an émpy cóffee cúp/ a

hándkerchief) pero en el medio de ambos elementos similares encontramos una estructura con un solo acento (a whétstone). La alta densidad nominal aparece en los dos versos siguientes (Vv.11-12) en los que el predicado verbal desaparece en la exclamación bipartita. Por último la rápida transición de una escena a la siguiente dentro del mismo escenario (Vv.6) se consigue mediante la utilización de los puntos suspensivos que dan sensación de paso del tiempo a pesar de que la voz del poema no hace referencia al marco temporal en ningún momento.

Todos estos elementos marcan un ritmo de ideas que contribuye a la significación del poema cuyo título, “Focus”, nos sitúa en la focalización o visión de la voz poética, representada en la figura situada en una esquina del estudio, de una serie de objetos a partir de una perspectiva mental en la que se subraya el papel de la luz como elemento clarificador de la perspectiva (“veridical light”, “sacramental clarity”), ambos elementos con idéntico esquema de dos acentos(/ /) acompañados de un número variable de sílabas átonas, en contraste con la oscuridad mencionada al inicio y al final de la reflexión.

El ritmo psicológico aparece marcado en otros ejemplos a partir de la repetición de elementos sintácticos. En el poema “I Dream I’m the Death of Orpheus” (TWCH, CEP:367), se enfatiza el elemento psicológico al describir un sueño. En palabras de Rich en el mismo poema: “I am a woman in the prime of life/ driving her dead poet in a black Rolls-Royce/ through a landscape of twilight and thorns.”(V.6-8). La atmósfera surrealista se potencia por el marco temporal en el que se sitúa, el atardecer (twilight) momento mágico por excelencia, mientras el paseo en Rolls del poeta muerto, doble de la voz poética del poema nos sitúa en un contexto surrealista inequívoco.

Por otro lado, el ritmo de las ideas mencionado con anterioridad se certifica en este caso con la repetición de palabras significativas como por ejemplo el caso de “woman”( que se repite en 7 ocasiones en 19 versos) o “powers”. Ambas palabras coinciden además en su esquema prosódico ( \_ / ). Los poderes de la voz poética son de nuevo importantes marcadores del ritmo psicológico:

\_ / \_ / \_ \_ \_ / \_ / \_ / \_ / \_  
*I am a woman in the prime of life, with certain powers*

\_ / / \_ \_ / \_ / \_ \_  
*and those powers severely limited*  
 \_ \_ / \_ \_ \_ / \_ /  
*by authorities I rarely see.*

(“I Dream I’m the Death of Orpheus”, vv.3-5)

La repetición de elementos sintácticos en distintos versos estableciéndose una estructura paralelística incide de nuevo en el particular ritmo de ideas que nos ofrece Rich y aparece realizado por la prosodia: desde el punto de vista prosódico la estructura se modifica en el verso 12 (contacts among Hell’s angels) aumentando la densidad acentual. Sin embargo los vv. 11 y 13 mantienen una estructura de dos acento con un número variable de sílabas átonas: (the nerves of a panther// the fullness of her powers). Sin embargo, desde el punto de vista sintáctico el paralelismo anafórico es perfecto en los vv.11-12, para modificarse en el 13. De nuevo la expectativa prosódica contrasta con el ritmo particular del poema:

\_ / \_ \_ / \_ \_ / \_  
**A woman with** the nerves of a panther  
 \_ / \_ \_ / \_ \_ / / / \_  
**a woman with** contacts among Hell’s angels  
 \_ / \_ / \_ \_ / \_ \_ \_ / \_  
**a woman** feeling the fullness of her powers

(“I Dream I’m the Death of Orpheus”, vv.11-13)

El ritmo psicológico plantea las obsesiones de la voz poética que repite incansable “knowing knowing knowing” en el último verso de la parte V de “The Spirit of Place” (AWP:45) o repite estructuras sintácticas como las oraciones subordinadas de relativo o complementos circunstanciales introducidos por la preposición “with” para terminar con la repetición del circunstancial de tiempo cuyo núcleo es “night”:

/ \_ / \_ / / /  
 survive **what was done to them** **whom we ought to honor**  
 \_ / / /  
**with grief** **with fury** **with action**  
 \_ \_ / / /  
**On a pure night** **on a night when pollution**

(“The Spirit of Place”, vv.25-27)

La repetición marca aún más el ritmo psicológico al eliminar la autora los signos tipográficos, dando una sensación de acceder de forma directa a la mente que produce esas ideas aún sin elaborar en la capa consciente. La falta de elaboración consciente se marca por las pausas en el fluir del poema que aparecen marcadas con blancos y nunca con signos tipográficos que se relacionan con una elaboración lingüística consciente. Por otro lado, la prosodia enfatiza la regularidad al plantear grupos con el mismo número de acentos que se corresponden con unidades sintácticas.

Dentro de esta su segunda producción encontramos poemas como “Shooting Script” o “Photograph of the Unmade Bed” que no tendrían explicación a menos que intentemos una sistematización de elementos prosódicos teniendo en cuenta este particular ritmo psicológico.

El ritmo psicológico mencionado líneas arriba se estructura a partir de un único elemento que permanece para marcar el texto como verso, nos referimos a la línea versal o verso en el que desaparece la textura fónica tan trabajada en la etapa anterior para reforzarse el aspecto visual del verso sobre la página. Incidiendo en la particular fuerza de la línea versal gracias a su función estructuradora encontramos un interesante testimonio de Robert Wallace:

“It is the unit of line that distinguishes verse from prose or speech. Line introduces into the sentences of verse a further set of breaks or pauses complementary to those already present in the syntactical organization.”  
(Wallace, “Meter in English”, en Baker, 1996:3)

El único elemento que persiste como organizador del material poético es la línea versal que se plasma en la página de forma que podemos distinguir la poesía de este segundo período observando la caprichosa disposición tipográfica de los poemas de Rich sobre la página.

Los ejemplos aportados hasta ahora nos ofrecen un panorama aproximado del profundo cambio que la poesía de Rich experimenta en su producción. Rich es consciente de este cambio tanto en su temática como en la elaboración formal del material poético que produce y para explicarlo se centra en el progresivo abandono de los aspectos más musicales:

“But poetry soon became more than music and images, it was also revelation, information, a kind of teaching.” (Rich,1987:169)

La transformación del material poético de objeto artístico a instrumento ontológico, implica un progresivo abandono de la textura fónica tan resaltada en sus primeros versos, para enfatizar más los elementos visuales.

En esta segunda etapa los textos poéticos de Rich a pesar de su experimentalidad, nunca niegan la vía de la comunicación e incluso en sus poemas en estado más fragmentario, o en su utilización de minimalismos, Rich es clara en su mensaje. Por otro lado, la poesía que nos presenta Rich se transforma en esta etapa y presenta una serie de rasgos que inciden con fuerza en el carácter visual del texto alejándose progresivamente de los efectos auditivos relacionados con la rima evidente en buena parte de su producción anterior. Por este motivo podemos adelantar que uno de los rasgos que caracterizan los poemas de los setenta es una mayor incidencia de los aspectos visuales lo que provoca a su vez una relajación en los aspectos fónicos ligados a formas más tradicionales.

Vamos a pasar ahora a analizar esos mecanismos que enfatizan la faceta visual del texto poético. El elemento que cada vez se perfila con más fuerza y que imprime el carácter poético al texto es la línea versal con todas sus posibilidades. Rich parece tomar conciencia del enorme potencial de la línea versal<sup>260</sup>. El potencial del verso, o línea versal en las composiciones elaboradas en verso libre quedará de manifiesto en la descripción que iniciamos bajo estas líneas y en la que atenderemos a aspectos fundamentalmente visuales tales como la disposición tipográfica del poema, la utilización del blanco de la página de forma significativa, etc.

---

<sup>260</sup> “The force of the line is sinister, rushing always out of the left, as language or speech originates from the left side of the brain, into the virgin space of the right. We have the sense of moving constantly, in the line as in the whole poem, from the curious and ambiguous to structure, recognition.” (Morgan, 1993: 3)

### VII.2.ii.c.-*Parámetro de descripción prosódica: Disposición tipográfica del poema*

Uno de los elementos que más nos llama la atención en la poesía richeana de esta etapa es la disposición tipográfica del poema. Olson ya explicó en su ensayo, “Projective Verse”(1950), la importancia de los aspectos visuales que conforman el poema en la página, o negro sobre blanco. La disposición tipográfica liberada de una forma estrófica determinada con la aparición del verso libre, con los simbolistas de finales del siglo XIX y los modernistas de principios del XX<sup>261</sup>. Poco tiene que ver la disposición tipográfica con la naturaleza oral de la poesía exigente respecto a rima, pausa versal, ritmo o metro, para reconocerla como tal poesía así como para memorizarla.

La poesía de la segunda etapa de Rich ofrece signos gráficos y la autora prescinde de las convenciones de la poesía tradicional: la rima, que desaparece en la producción de Rich desde la década de los setenta en adelante, así como la utilización de mayúscula para marcar el principio de verso. La desaparición de estos dos elementos marca el avance de un proceso de pérdida que se había iniciado al final de la primera etapa.

El primer poema en el que Rich elimina la mayúscula inicial de verso es “The Knight”, fechado en 1957.

Sin embargo, los poemas en verso libre necesitan realzar su condición de “verso”, por lo que requieren que el rasgo o rasgos de los que no está liberado se convierta en un elemento recurrente en el sentido que plantea esta idea Jakobson. Las citas, la mezcla de distintos materiales (prósico, poético) y la utilización de distintas grafías son comunes en la poesía del siglo XX y contribuyen al significado de las palabras afectadas:

---

<sup>261</sup> “La disposición tipográfica de un texto poético a lo largo y a lo ancho de la página varió novedosamente con la poesía de vanguardia, hasta el punto de que la métrica ha de ocuparse también de los aspectos gráficos de la nueva poesía.” (Martínez Fernández,1996:55)

“it is through linking conventional expectations and the external contexts implied by syntax and lexis that these contexts may become indicators of the emotion or attitude the words are to carry.” (Forrest-Thomson,1978:24)

La distribución de los signos lingüísticos en la página es el primer índice pragmático del texto poético. Por este motivo debemos buscar el diseño gráfico frente a la regularidad estrófica que se puede observar a primera vista en la producción de la primera etapa richeana, a su vez indicio de otras regularidades estudiadas por la prosodia tradicional. Hartman, en su obra dedicada al verso libre recoge el interés de algunos críticos y filósofos por la “écriture”, por el texto como tal, sin considerarlo una mera transcripción de una situación de habla:

“If this idea should gain ascendancy over the way we read, the spatial element in poetry might take on a greater importance.” (Hartman, 1980:12)

La regularidad prosódico-formal se rompe pero permanecen las recurrencias tipográficas. Como ya hemos dicho, la regularidad tradicional aparece truncada en la segunda etapa de Rich, y son numerosos los casos donde destaca la naturaleza tipográfica del texto poético.

### 2.ii.c.1.-Coincidencia o no de la línea versal con los períodos sintácticos

Si atendemos a la disposición tipográfica, el primer elemento visible es el verso o línea poética. Éste puede coincidir o no con la estructura sintáctica. La relación prosódico-sintáctica, puede categorizarse en:

- a) *Cerrada* si la estructura métrica y la sintáctica coinciden.
- b) *Abierta* si por el contrario no existe tal coincidencia entre ambos elementos y el significado avanza hacia la línea siguiente, siguiendo el desplazamiento sintáctico.
- c) *Fragmentada*, en dos o más partes, separadas por un espacio en blanco más o menos extenso.
- d) *Diseminada*, siguiendo la terminología propuesta por López Estrada (1969:111-47), que incluye: *formas escalonadas* (ordenadas en escalera), *extensivas* (cuando la idea y la sintaxis exceden los límites de un verso, y se concluye y alcanzan la siguiente línea versal de menor longitud), *sangradas* (la sangría puede ser de mayor o menor longitud, con lo que el verso puede empezar en el mismo margen o a mitad de página).

Una vez constatada la adhesión de Rich al verso libre, y nuestro descubrimiento de una terminología para describir elementos propios de dicho verso, evitaremos referirnos a la extensión del período sintáctico como “encabalgamiento”, por haber reservado este término para los poemas de la primera etapa en los que Rich utiliza la prosodia tradicional. Para la segunda etapa y la subsiguiente, emplearemos la expresión “línea abierta” para describir dicho fenómeno.

En esta segunda etapa poética de Rich observamos que la disposición tipográfica constituye una auténtica estrategia de lectura, ya que el molde prosódico no resulta

evidente. Rich logra efectos visuales añadidos a su expresión poética y, en ocasiones, dicha disposición, complementa el significado. Sobre todo la peculiar utilización de los espacios en blanco. Por otro lado, no podemos olvidar que lo tipográfico es además un índice pragmático que indica de forma inequívoca que estamos leyendo verso y no prosa<sup>262</sup>. Siguiendo la categorización antes propuesta en relación con la poesía de esta segunda etapa, observamos que Rich no utiliza de forma consistente líneas “cerradas” y “abiertas” sino que en la gran mayoría de los poemas aparecen combinadas por lo que destaca la heterogeneidad versal, aunque en algunos casos Rich emplea *las líneas abiertas* de forma significativa. Hay poemas en los que se da una mayor abundancia de *líneas abiertas* que no coinciden con las estructuras sintácticas, las cuales se extienden a versos posteriores. Encontramos un ejemplo en “Necessities of Life” (NL ,en CEP:205), poema que da título al libro publicado en 1966 (NL):

*Till, wolfed almost to shreds,  
I learned to make **myself***  
***Unappetizing.** Scaly as a dry **bulb***  
***Thrown** into a cellar*

(“Necessities of Life”,vv.20-23)

Otro caso es el poema “Continuum” (LF,en CEP:321), que haciendo honor a su título, ofrece un material continuo en el que todas las líneas son *abiertas* y ninguna coincide con una unidad sintáctica , a excepción del verso 8 que termina con un punto y aparte estableciendo una división paraestrófica residual:

*Yet something wants us **delivered up***  
***alive,** whatever it is,*  
***that** causes me to edge the **slatted blind***  
***soundlessly up,** leaving you*  
***the minutes' more sleep,** while I look*

(“Continuum”,vv.9-12)

<sup>262</sup> “El poeta versolibrista, de pronto, quiere subrayar tipográficamente tal palabra o grupo de palabras: entonces las aísla en un renglón. Estas palabras, para él, deben leerse en un tempo más lento, pero no separadas, de las anteriores y posteriores. Casi me atrevería a decir que lo que hay por detrás del versolibrismo –o al menos, una de las muchas razones que justifican el versolibrismo- es un deseo de realizar un viejo sueño de los poetas: el de dejar constancia de su propio tempo de lectura.” (Paraíso, 1976:85)

El caso contrario lo encontramos de forma incipiente en los ghazales incluidos en *Leaflets* (1969) así como en los “Blue Ghazals” (WCH, en CEP:368) y otros poemas emblemáticos de su libro *The Will to Change*(1971) como “Shooting Script” (WCH, en CEP:401) o “Newsreel” (WCH, en CEP:409). En estos casos lo que predominan son *las líneas cerradas* que siempre coinciden con una estructura sintáctica que se cierra con un signo tipográfico, como en el primer verso, o simplemente, la unidad sintáctico-semántica finaliza, iniciándose una nueva unidad en el verso siguiente, como ocurre en los versos 2-3:

*We were bound on the wheel of an endless **conversation.***

*Inside this shell, a tide waiting for someone to enter*

*A monologue waiting for you to interrupt it.*

(“Shooting Script”, vv.1-3)

En otros casos, las unidades sintácticas no se distribuyen en una sola línea versal sino en dos, manteniendo la estructura tradicional del pareado típico del ghazal (en algunos casos esporádicos se llega a tres) en composiciones que no son ghazales como “Newsreel” (WCH, en CEP:409):

*This would not be that war we fought in. See, the foliage is heavier, there were no hills of that size there.*

*But I find it impossible not to look for actual persons known  
To me an not seen since; impossible not to look for myself.*

(“Newsreel”, vv.1-4)

Este caso no es típico de los ghazales solamente, ya que, como demostraremos en capítulos posteriores, se observa una tendencia en la práctica poética de Rich, a emplear versos cuya sintaxis se extiende a lo largo de dos líneas versales, que se estructuran como pareados tipográficos, los cuales, en sus primeros poemas cuentan con rima final, pero en la segunda etapa carecen de ella. Sin embargo y a pesar de los ejemplos aportados, este caso no se puede hacer extensivo a la producción richeana general, donde predomina la alternancia entre líneas cerradas y abiertas.

Respecto a la utilización de *líneas fragmentadas*, es decir, líneas versales que incluyen espacios en blanco en su desarrollo, observamos en Rich una interesante evolución que queda claramente constatada las tablas incluidas al final de este apartado.

En el primer libro de poemas incluido en esta segunda etapa, *Necessities of Life* (1966), solamente encontramos un poema que muestre esta particularidad. En *Leaflets* (1969), el número aumenta hasta tres y el mismo número se mantiene en *The Will to Change* (1971) donde la fragmentación es leve, y, en ocasiones, aparece marcada por puntos suspensivos en lugar de espacios en blanco que no interrumpen el flujo sintáctico:

...we need a typewriter, a crib  
& Michael's number ...

I swim to you thru dead  
latitudes of fever

... accepting the discipline...  
you mean your old freedom

to disappear-you miss that?  
... but I can dig having lost it ...

(“The Will to Change”, vv.29-36, TWCH en CEP:391)

La escasez de versos fragmentados, se mantiene en *Diving into the Wreck* (1973), para invertirse la tendencia en los dos últimos libros pertenecientes a esta segunda etapa en los que encontramos que más de un 20% de los poemas presentan líneas fragmentadas de forma muy acusada:

She sank however into my soul ○ A weight of sadness  
I hardly can register how deep

← Her memory has sunk ○ that wife and mother

(“For Ethel Rosenberg”, 2.vv.1-3, AWP:27)

Sin embargo, como observamos en el ejemplo, Rich emplea el espacio en blanco a modo de pausa y elimina los signos tipográficos en los poemas valiéndose de las líneas fragmentarias. Sin embargo, Rich no se libera totalmente de las convenciones ortográficas (ver verso 1 del ejemplo), ya que, por ejemplo, utiliza la mayúscula, y

aunque ha elidido el punto y seguido, el espacio en blanco señala su ausencia y enfatiza la pausa. En otras ocasiones lo que observamos es el espacio en blanco antes de un elemento sintáctico generalmente redundante o de naturaleza aclaratoria, por lo que prevalece la elaboración extensiva. Como vemos en el ejemplo (verso 3) el recuerdo de Ethel Rosenberg a la que se refiere mediante el pronombre posesivo “her”, se amplía en el elemento que Rich coloca tras el espacio en blanco (“that wife and mother”).

La poesía de la segunda etapa richiana ofrece multitud de ejemplos con las mismas características, así, por ejemplo, en este caso percibimos la repetición de grupos sintagmáticos redundantes separados por espacios en blanco:

BIBLIOTECA VIRTUAL  
MIGUEL DE CERVANTES

*but the mind*  
 ←  
*of the woman thinking this* ○ *is wrapped in battle*  
*is on another mission*  
 ←  
*a stalk of grass* ○ *dried feathery weed* ○ *rooted in snow*  
 (“What is possible”, vv.47-50, AWP:25)

El predicado verbal aparece en dos ocasiones (“*is wrapped in battle*” y “*is on another mission*”), de la misma forma que el sujeto de la oración siguiente consta también de dos unidades repetidas tanto en su función sintáctica como en su contenido (“*a stalk of grass*” y “*dried feathery weed*”). El verbo aparece elidido y solamente permanece el participio de una posible estructura pasiva ( *is* “*rooted in snow*”).

El volumen *The Dream of a Common Language* (1978) incluye varios poemas con líneas fragmentadas que, en algunos casos, han llamado la atención a la crítica feminista, que suele interpretar el espacio en blanco en la página como un deseo, por parte de la autora, de ir contra la norma. Sirva como ejemplo el siguiente comentario de Joanne Feit Diehl sobre el poema que abre el volumen mencionado, que incluye la figura de Marie Curie, con el título de “Power”:

“Here, in the poem’s closing lines, Rich uses physical space and the absence of punctuation (an extension of Dickinson’s use of dashes) to loosen the deliberate, syntactic connections between words and thus introduce ambiguities that disrupt normative forms. The separation between words determines through the movement of the reader’s eye –the movement past the “wounds” where it had rested the first time- the emphasis on the activity of denial and its necessary violation.” (Feit Diehl, en Gelpi (eds)1993:405)



**NECESSITIES OF LIFE (1966)**

LÍNEA DESEMINADA			
LÍNEA FRAGMENTADA	ESCALONADA	EXTENSIVA	SANGRADA
			“Necessities of Life” (1962)
		“Open Air Museum” (1964)	
“After Dark” (1964)			

**LEAFLETS (1969)**

LÍNEA DISEMINADA			
LÍNEA FRAGMENTADA	ESCALONADA	EXTENSIVA	SANGRADA
		“For a Russian Poet” (1968)	
		“Night in the Kitchen” (1967)	
	“The Key” (1967)		
		“Picnic” (1967)	
“Nightbreak” (1968)			
“Gabriel” (1968)			
	“Leaflets” (1968)		
“The Rafts” (1968)			

***THE WILL TO CHANGE (1971)***

LÍNEA DISEMINADA		
LÍNEA FRAGMENTADA	ESCALONADA	SANGRADA
“Study of History” (1968)		
“Planetarium” (1968)		
	“I Dream I’m the Death of Orpheus” (1968)	
		“Pierrot Le Fou” (1969)
“The Will to Change” (1969-70) (puntos suspensivos (...) en lugar de blancos)		
		“Your Letter” (1969)
		“The Photograph of the Unmade Bed” (1969)
	“Shooting Script” (1970)	

***DIVING INTO THE WRECK (1973)***

LÍNEA DISEMINADA		
LÍNEA FRAGMENTADA	ESCALONADA	SANGRADA
	EXTENSIVA	
	“When We Dead Awaken” (1971)	“Waking in the Dark” (1971)
		“Incipience” (1971)
	“After 20 Years” (1971)	
	“From the Prison House” (1971)	
“The Phenomenology of Anger” (1972)		“Living in the Cave” (1972)
“August” (1972)		
	“Meditations for a Savage Child” (1972)	

***THE DREAM OF A COMMON LANGUAGE (1978)***

<b>LÍNEA FRAGMENTADA</b>	<b>LÍNEA DISEMINADA</b>		
	ESCALONADA	EXTENSIVA	SANGRADA
“Power” (1974)			
“Phantasia for Elvira Shatayev” (1974)			
“To a Poet” (1974)			Parte III de “Origins & History of Consciousness” (1974)
“Cartographies of Silence” (1974)			
“Not Somewhere Else, but Here” (1974)			
“Upper Broadway” (1975)			
		“Paula Becker to Clara Westhoff” (1975-6)	
“Sibling Mysteries” (1976)			
“A Woman Dead in her Forties” (1974-77)			
“Mother – Right” (1977)			
		“Natural Resources” (1977)	
			“Toward the solstice” (1977)

***A WILD PATIENCE HAS TAKEN ME THIS FAR (1981)***

<b>LÍNEA FRAGMENTADA</b>	<b>LÍNEA DISEMINADA</b>		
	ESCALONADA	EXTENSIVA	SANGRADA
“The Images” (1976-78)			
“Coast to Coast” (1978)			
		“Culture & Anarchy” (1978)	
“For Memory” (1979)			
“What is Possible” (1980)			
“For Ethel Rosenberg” (1980)			“Mother in Law” (1980)
	“Heroines” (1980)		
“The Spirit of Place” (1980)			“Rift” (1980)
			“A Vision” (1981)
		“Mary Jane Colter, 1904” (1981)	
“Turning the Will” (1981)			

## 2.ii.c.2.-Poemas híbridos

En general, y desde el punto de vista prosódico Rich abandona en la segunda etapa las formas tradicionales características de su etapa anterior para elaborar una serie de poemas en los que aparecen grupos versales no asimilables a formas canónicas. Además, en otras ocasiones Rich emplea fragmentos en prosa. Es lo que denominamos poemas híbridos<sup>263</sup>. Estos poemas no tienen aspecto de verso, sino más bien de prosa, ya que no se distinguen versos o estrofas, por lo que el texto se forma a partir de series verbales, que se dividen unos de otros mediante un espacio tipográfico. Rich no utiliza esta última modalidad sino que suele introducir un fragmento prosico en un poema con rasgos claros de forma poética, donde las líneas versales pueden variar en extensión agrupadas en grupos versales.

Por otro lado, Rich deja claro tanto en la lectura mental como en la ejecución oral que el material es prosico y no poético. Como veremos a continuación, Rich deja clara esta cuestión utilizando diferentes grafías, entre otros recursos. De hecho, la autora parece tener clara la gran diferencia que existe entre prosa y verso, y no suele fusionar los constituyentes de uno y otro, ya que para Rich la prosa surge de un elemento externo a sí misma:

“...the prose has always been initiated from an exterior point, but it wasn’t an exterior point that was irrelevant to what was happening to me, in my life, or even in my poetry. ...I was having a lot of difficulty with the poem, and then I wrote the essay and came back to the poem feeling very freed because I’d worked out a great deal in the essay and then didn’t have to spell it out in the poem at all.

M: In the poem, it was concentrated?-

RICH: Yes.”

(“Interview with D.Montenegro” en Gelpi (eds),1993:267)

En este punto, debemos afirmar que el empleo por parte de Rich de citas en prosa para introducir sus poemas no es nuevo. Este hábito aparece en sus primeros libros,

<sup>263</sup> Utilizamos el término hibridación por considerar que en los poemas estudiados, Rich combina dos de los géneros universales, prosa y verso.

aunque, posteriormente, se observa un paulatino alargamiento de las citas<sup>264</sup> que generalmente se sitúan separadas completamente del poema. Sin embargo, en ocasiones, encontramos anotaciones en prosa que forman parte del poema, aunque, en general, suelen ocurrir al principio del mismo y no se mezclan con el verso libre<sup>265</sup>.

El primer caso de introducción de material prótico en el poema richeano lo encontramos en los poemas incluidos en *The Will to Change* (1971), donde en “Planetarium” (TWCH en CEP:362) el último grupo versal adopta la sintaxis de la prosa que se interrumpe caprichosamente para asemejarse al verso colocando de este modo palabras léxicas o poco significativas en una posición de gran relevancia en poesía: la posición final de verso:

*I have been standing all my life in the*  
 ←  
*direct path of a battery of signals*  
*the most accurately transmitted most*  
 ←  
*untranslatable language in the universe*  
*I am a galactic cloud so deep so invo-*  
 ←  
*luted that a light wave could take 15*  
 ←  
*years to travel through me And has*  
 ←  
*taken I am an instrument in the shape*  
 ←  
*of a woman trying to translate pulsations*  
 ←  
*into images for the relief of the body*  
 ←  
*and the reconstruction of the mind.*

(“Planetarium”, vv.35-459)

<sup>264</sup> Sirva como ejemplo el poema “A Primary Ground”, incluido en *Diving into the Wreck* (1973:39), que inicia su andadura con la cita de Virginia Woolf, perteneciente a *To the Lighthouse*:

“But he must have more than that. It was sympathy he wanted, to be assured of his genius, first of all, and then to be taken within the circle of life, warmed, and soothed, to have his sense restored to him, his barrenness made fertile, and all the rooms of the house made full of life...”

<sup>265</sup> En “For a Sister” aparece un párrafo introductorio que sitúa la figura de Natalya Gorbanesvskaya (DW:48), en “Meditations for a Savage Child”(DW:55) los pasajes en prosa pertenecen a la obra *The Wild Boy of Aveyron*, de J.M. Itard, traducido por G& M.Humphrey. Cada pasaje introduce las diferentes partes del poema pero sin mezclarse nunca con los fragmentos escritos en verso.

Observamos que la pausa final de verso interrumpe unidades gramaticales que no suelen aparecer divididas: separa el artículo determinado y el adjetivo en el verso 35, verbo auxiliar y principal en el 41. Por otro lado, (“involved”) aparece dividida entre los versos 39 y 40 y separada por un guión, a pesar de no haber llegado al final de la línea tipográfica.

En otros casos, y en el mismo libro, encontramos la plasmación de fragmentos próticos que no poseen ningún rasgo propio del texto poético. El ejemplo más claro lo encontramos en “The Burning of Paper Instead of Children”(1968) (TWCH, en CEP:363):

BIBLIOTECA VIRTUAL

*1. My neighbor, a scientist and art-collector, telephones me in a state of violent emotion. He tells me that my son and his, aged eleven and twelve, have on the last day of school burned a mathematics text-book in the backyard. He has forbidden my son to come to his house for a week, and has forbidden his own son to leave the house during that time. “The burning of a book”, he says, “arouses terrible sensations in me, memories of Hitler; there are few things that upset me so much as the idea of burning a book.”*

*Back there: the library, walled*

*with green Britannicas*

*Looking again*

*in Dürer’s Complete Works*

*for MELANCOLIA, the baffled woman*

(“The Burning of Paper instead of Children”, 1.vv.1-4)

En el ejemplo citado, observamos que el fragmento prótico contextualiza el desarrollo del poema. La prosa que Rich utiliza no ofrece ningún rasgo experimental, e incluso utiliza el entrecomillado y la oración introductoria (“he says”) para marcar el estilo directo, así como un estilo indirecto convencional (“he tells me that...”). En la parte en verso Rich utiliza de diferentes grafías para enfatizar o referirse a títulos de libros. En la parte tercera del poema se repite el mismo esquema: presencia de un fragmento en prosa para contextualizar el desarrollo posterior en verso libre. En este último caso aparecen graves errores gramaticales, que no se deben al afán experimental de su autora, sino a que el fragmento pertenece al trabajo escrito de los alumnos que Rich tutela en el programa SEEK, programa desarrollado en el City College of New

York durante los años 1968-72 en su primera etapa. Los errores gramaticales proporcionan a la poeta un punto de partida para efectuar una reflexión sobre el lenguaje centrada en la necesidad del mismo para superar situaciones difíciles (de pobreza en este caso):

3.

*People suffer highly in poverty and it takes dignity and intelligence to overcome this suffering. Some of the suffering are: a child did not had dinner last night: a child steal because he did not have money to buy it: to hear a mother say she do not have money to buy food for her children and to see a child without cloth it will make tears in your eyes.*

*(the fracture of order  
the repair of speech  
to overcome this suffering)*

(“The Burning of Paper instead of Children”, 3.vv.1-3)

La reflexión respecto al lenguaje aparece además contenida en una anotación parentética que resalta aún más por finalizar aquí la sección comentada, de este modo Rich manipula la función esencial de dichas anotaciones, que se conforman aquí como un elemento enfatizador.

El único poema que combina prosa y verso es “Culture and Anarchy” (AWP:11), donde se diferencia la prosa del verso por la grafía. Aquí, (además de los extractos del diario de Susan B. Anthony cuyo título aparece en el verso 14), observamos listados de nombres propios de mujeres que van llenando verso tras verso:

*“The Life and Work of Susan B. Anthony...”*

*I stained and varnished  
The library bookcase today and superintended  
The plowing of the orchard...*

(“Culture and Anarchy”, vv. )

Rich no sólo respeta el material prótico y no lo mezcla con el poético sino que utiliza los puntos suspensivos para marcar las transiciones en este material. En ocasiones, Rich coloca el material prótico en líneas versales por lo que se establece un juego formal muy significativo ya que el lector observa cómo Rich plasma un material prótico en forma de verso. Este juego formal se acentúa con la utilización de nombres

de mujeres, colocados en distintos versos y utilizando la grafía que Rich parece reservar, en este poema, para el verso, creando así múltiples efectos. El más significativo sería el efecto anafórico que se consigue con la repetición del mismo nombre pero que hace referencia a mujeres diferentes, como indican los distintos apellidos:

*In the old Town Athenaeum  
Beginning to stitch together  
Elizabeth Ellet  
Elizabeth Barrett  
Elizabeth Blackwell  
Frances Kemble  
Ida B.Wells Barnett  
Susan B.Anthony*

(“Culture and Anarchy”, vv.41-48)

En “The Spirit of Place” (AWP:42), incluido en el mismo libro y dedicado a su compañera sentimental Michelle Cliff, vuelve Rich a introducir fragmentos en prosa<sup>266</sup> dentro del desarrollo del poema, y una vez más los señala con una grafía diferente:

*(...and, as I feared, my “life” was made a “victim”)*

*The remnants pawed the relics  
The cult assembled in the bedroom*

(“The Spirit of Place”, VIII, vv.8-10)

Finalmente, en este apartado hemos considerado la inclusión de material prótico en poemas de la segunda etapa, inclusión que no fusiona los materiales poético y prótico. Muy al contrario, se mantiene la diferencia mediante diferente grafía o introduciendo fragmentos en prosa que mantienen la forma visual de la prosa frente al verso. Rara vez el material prótico se distribuye en versos, aunque esporádicamente, alguna vez ocurre logrando un efecto acumulativo interesante.

En general la presencia de material prótico puede sintetizarse en dos palabras: contextualización e introducción.



---

<sup>266</sup> Los fragmentos en prosa pertenecen a las cartas de Emily Dickinson que aparecieron publicadas en 1958: *The Letters of Emily Dickinson*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, Johnson, T. & Ward, T. (eds), Letter 154 (to Susan Gilbert) y Letter 203 (to Catherine Scott Anthon Turner)

### 2.ii.c.3.-Grupos versales y verso estíquico

En su segunda etapa, Rich utiliza además grupos versales no tradicionales. Si en la primera etapa abunda el soneto y formas menos rígidas como la sextina y la octava, en esta segunda etapa predominan los versos trímetros y tetámetros intercalados con pentámetro o heptámetro, constituyendo caprichosos grupos versales que van desde el pareado hasta agrupaciones estróficas de diez e incluso dieciséis versos. Estos grupos versales conforman poemas de extensión variable aunque ya no dan lugar a los largos poemas narrativos típicos de los dos últimos libros de la etapa anterior. Por otro lado observamos una desmembración de estos grupos versales muy agudizada en los poemas del final de la década, donde la disposición tipográfica configura peculiares grupos versales. La unidad de composición que es el poema sigue apareciendo estructurado en partes separadas por espacios en blanco que, en ocasiones, pueden recordar formas estróficas tradicionales. Estos grupos versales parecen una especie de letanías con un efecto rítmico peculiar, observándose, además, reiteraciones prosódicas y léxico-sintácticas de carácter anafórico y paralelístico. También suelen aparecer expresiones lapidarias de carácter sintético y austero.

En general, observamos una tendencia hacia la división del material poético en grupos versales en detrimento del verso estíquico que aunque presente en algunos ejemplos (“Grandmothers”, las diferentes partes de “Turning the Wheel” etc.) no se constituye en rasgo definitorio. Empezamos nuestra descripción con el primer volumen de la segunda etapa, *Necessities of Life* (1966) en el que predominan los poemas en grupos versales (suponen un 55%), con una longitud similar que oscila entre los dos y los cinco versos como máximo, en detrimento de grupos versales variables. Los ejemplos irregulares son escasos y suponen solamente un 14% del total de poemas. En la siguiente tabla podemos apreciar cómo los poemas incluidos en este volumen se decantan hacia la regularidad ya que en muchas ocasiones encontramos grupos versales formados por cuatro versos, que, en caso de que existiera rima, denominaríamos cuartetos, o de cinco, etc. Por su parte, el verso estíquico no es excesivamente significativo:

*Necessities of Life (1966)*

VERSO ESTÍQUICO	GRUPOS VERSALES		
	SIMILARES EN LONGITUD	VARIABLES (±2 VERSOS)	MUY VARIABLES
Like This Together (5 Partes)	Necessities of Life (2 v.)	Breakfast in a Bowling Alley in Utica, New York (3 v.+ 1 v. Final)	The Trees
Two Songs (2 Partes)	In The Woods (4 v.)	Any Husband to Any Wife (6 + 8 v.)	Open – Air Museum
Night Pieces I: The Crib	The Corpse Plant (4 v.)	Spring Thunder I/III: (4 + 3 + 1 v. Final) (4+5)	Mourning Picture
	The Parting (2 v.)	Moth Hour (7 + 6 v.)	Not Like That
	The Stranger (2 v.)	Night Pieces II: Her Waking (4 + 3)	
	After Dark (4 v.)		
	I am in Danger –Sir- (4 v.)		
	Halfway (5 v.)		
	Autumn Sequence (3 v.)		
	Noon (4 v.)		
	The Knot (2 v.)		
	Side by Side (2 v.)		
	Spring Thunder II/ IV/ V: (4v./2v./3v.)		
	Focus (2 v.)		
	Face to Face (4 v.)		

En el segundo libro de poemas, *Leaflets* (1969) incluido en esta segunda etapa, discernimos un aumento considerable del verso estíquico que alcanza el 28%, a la vez que se reduce considerablemente los ejemplos de grupos versales regulares que solamente llegan al 31%.

En los grupos versales regulares, que mantienen la misma longitud, encontramos una diferencia reseñable respecto al libro anterior ya que aparece un grupo de poemas con grupos versales largos (entre 6 y 12 versos), así como otro grupo con grupos versales muy breves (entre 2 y 3 versos).

Los ghazales aparecen reseñados como un solo poema para evitar alargar innecesariamente la tabla, ya que queda claro que todos los ghazales incluidos en este libro siguen una estructura prosódica pareada.

Como resulta obvio, la reducción de los grupos versales regulares (entendiendo por regularidad la utilización de fragmentos con un número determinado de versos) tiene como resultado el aumento de los grupos versales variables que alcanzan casi el 40% de la producción poética incluida en *Leaflets* (1969).

La siguiente tabla confirma lo dicho hasta ahora:

*Leaflets (1969)*

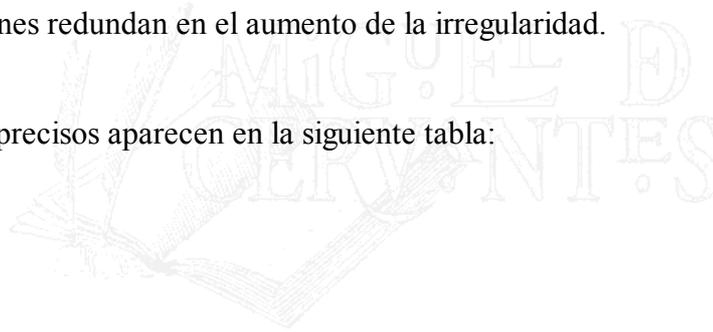
VERSO ESTÍQUICO	GRUPOS VERSALES		
	SIMILARES EN LONGITUD	VARIABLES (±2 VERSOS)	MUY VARIABLES
Nightwatch	Orion (6 v.)	Holding Out (8-9)	For a Russian Poet: 3.The Demonstration
For a Russian Poet: 1.The Winter Dream	In the Evening (3 v.)	Flesh & Blood (5-6)	Postcard
5'30 AM.	Missing the Point (8 v.)	For a Russian Poet: 2. Summer in the Country (4-5)	
Picnic	The Demon Lover (11 v.)	Night in the Kitchen (7+6)	
The Book	Jerusalem (9 v.)	The Break (10+8)	
Abnegation	Charleston in the 1860's (12 v.)		
	Two Poems (4 v.)		
	The Key (3 v.)		
Continuum	Women (3 v.)	To Franz Fannon (3-5)	Implosions
Violence			On Edges
The Observer			Nightbreak
Leaflets (5ª parte)	Leaflets (3ª parte) (3 v.)		Gabriel
			Leaflets (1, 2, 4 partes)
	Ghazals (2 v.)		The Rafts

En *The Will To Change* (1971) continúa la tendencia a la disminución de grupos versales de regulares (30%). En ellos se observa un progresivo acortamiento, iniciado con los ghazales incluidos en el libro anterior, y continúa con grupos versales de dos y hasta un solo verso, lo cual incluso destruye el principio del grupo versal para quedarnos con la idea de poema individualizado.

Paralelamente aumentan los grupos versales irregulares que constituyen más de la mitad de la producción total (54%).

También observamos una disminución de los poemas en verso estíquico, y ambas disminuciones redundan en el aumento de la irregularidad.

Los datos precisos aparecen en la siguiente tabla:



*The Will to Change(1971)*

VERSO ESTÍQUICO	GRUPOS VERSALES		
	SIMILARES EN LONGITUD	VARIABLES (±2 VERSOS)	MUY VARIABLES
		November 1968 (5-7 v.)	Study of History
The Burning of Paper Instead of Children (Parte 5) Prosa	The Burning of Paper Instead of Children (Parte 3) (3 v.)	Planetarium (2-4 v.)	The Burning of Paper Instead of Children (Partes 1, 2, 4)
I Dream I'm The Death of Orpheus (2 vs. Introdutorios)	Blue Ghazals (2 v.)	Pierrot Le Fou (Parte 1) (2-4 v.)	Pierrot Le Fou (Partes 3, 5, 6)
Pierrot Le Fou (Partes 2, 4)	Pieces (1.-Breakpoint 4.-Time&Place) (2 v.)	Pieces (2.-Relevance 3.- Memory 5.-Revelation)(1-3 v.)	Letters: March 1969 (Parte 4)
Letters: March 1969 (Partes 1, 2, 3)	Stand Up (2 v.)	Our Whole Life (1-3 v.)	
	The Will To Change (Partes 1-5) (2 v. + 1 v. Final)	Your Letter (3-5 v.)	
	The Photograph Of The Unmade Bed (2 v.)	The Stellae (1-3 v.)	A Valediction: Forbidding Mourning
	Images for Godard (Partes 2, 3, 4, 5) (2 v. + 1 v. Final)	Snow (2-4 v.)	
	Shooting Script 2: Ghazal (2 v.)	Images for Godard (Parte 1) (1-3 v.)	
	Shooting Script 14 (2 v.)	Shooting Script (Partes 1, 3, 4, 13) (1-3 v.)	

En el caso de *Diving Into the Wreck* (1973) la tendencia hacia la irregularidad se agudiza y alcanza un porcentaje del 69% del total de los poemas. En los grupos regulares presentes encontramos una oscilación que varía entre dos y siete versos. Los poemas en verso estíquico se mantienen aunque no alcanza la cifra de *Leaflets* (1969), libro que, por el momento, es el que contiene más poemas de estas características. La tabla nos ofrece de nuevo una visión clara de esta inclinación de Rich hacia la irregularidad:

*Diving into the Wreck (1973)*

VERSO ESTÍQUICO	GRUPOS VERSALES		
	SIMILARES EN LONGITUD	VARIABLES (±2 VERSOS)	MUY VARIABLES
When We Dead Awaken			Trying To Talk With a Man
Waking in the Dark (Parte 3)		Waking in the Dark (Partes 1, 4, 5) (1-3 vs. / 6-8)	Waking in the Dark (Parte 2)
After Twenty Years	Incipience (Parte 2) (7 v.)		Incipience (Parte 1)
The Phenomenology of Anger (Partes 9, 10)	The Phenomenology of Anger (Parte 8)	The Mirror in Which Two Are Seen as One (Partes 1, 2) (6-7 v. / 8-10 v.)	The Mirror in Which Two Are Seen as One (Parte 3)
The 9 <sup>th</sup> Symphony of Beethoven Understood at Last as a Sexual Message	Rape (5 v.)	The Stranger (10-11 v.)	From The Prison House
	For a Sister (4 v.)	Song (6-7 v.)	Diving Into The Wreck
	August (2 v.)	Dialogue (8-10 v.)	The Phenomenology of Anger (Partes 2, 5, 6, 7, 8)
		The Phenomenology of Anger (Partes 1, 4) (2-4 v.)	Merced
		Burning Oneself In (1-3 v.)	A Primary Ground
		Burning Oneself Out (2-3 v.)	Translations
		Meditations For a Savage Child (Partes I, III)(2-4 v.)	Living in the Cave
			For the Dead
			From a Survivor
			Meditations For a Savage Child (Partes II, IV, V)

En el siguiente libro, *The Dream of a Common Language* (1978) destaca el aumento de verso estíquico. Se sigue constatando la reducción de grupos versales regulares, y Rich mantiene su evolución hacia los grupos versales muy irregulares:

*The Dream of a Common Language (1978)*

VERSO ESTÍQUICO	GRUPOS VERSALES		
	SIMILARES EN LONGITUD	VARIABLES (±2 VERSOS)	MUY VARIABLES
Splittings (Partes 2 y 3)	Cartographies of Silence (2v.)	A Woman Dead in Her Forties (Partes 2,3,5,8: 3 v.)	A Woman Dead in Her Forties (Parte 1)
Hunger	Sibling Mysteries (Partes 1-4: 3v.) (Partes 5,6:2v.)	Mother-Right (3-4v.)	Trascendental Etude
Paula Becker to Clara Westhoff	A Woman Dead in Her Forties (Partes 4,6,7) (2v.)		Power
Twenty-One Love Poems	Natural Resources (2v.)		Phantasia for Elvira Shatayev
			Origins and History of Consciousness
			Splittings (Parte 1)
			To a Poet
			Upper Broadway
			The Lioness
			Not Somewhere Else But Here
			Nights and Days

El último libro que incluimos en esta etapa, *A Wild Patience Has Taken Me This Far* (1981), muestra la confirmación del devenir prosódico richeano hacia la irregularidad, en detrimento de grupos versales más regulares, con similar número de versos. Por otro lado aumenta significativamente la producción en verso estíquico, que llega hasta un 40% de la producción total incluida en el libro.

Al llegar al final de la descripción de los seis libros de poemas incluidos en la segunda etapa observamos que la tendencia hacia la variedad en cuanto a la selección estrófica, se mantiene a lo largo de dos décadas, en poemas con partes en verso estrófico junto a otras en grupos versales regulares e irregulares.

Son significativos los casos de poemas como “The Burning of Paper Instead of Children”(TWCH, en CEP:363), “Pieces” (TWCH, en CEP:381), “Shooting Script” (TWCH, en CEP:401), “Leaflets” (LF, en CEP:330), “Night Pieces” (NL, en CEP:223) cuyas partes tienen título individual (1.-“The Crib” y 2.-“Her Waking”), “Grandmothers” (AWP:48) (1.-“Mary Gravely Jones”,2.-“Hattie Rice Rich” y 3.-“Granddaughter”), etc.<sup>267</sup>.

Pasamos ahora a reproducir la última tabla:

---

<sup>267</sup> Todos los casos aparecen reflejados con exactitud en las tablas. En caso de que las partes aparezcan individualizadas con un título este aparece después del título general del poema.

*A Wild Patience Has Taken Me This Far (1981)*

VERSO ESTÍQUICO	GRUPOS VERSALES		
	SIMILARES EN LONGITUD	VARIABLES (±2 VERSOS)	MUY VARIABLES
Grandmothers: 1.-Mary Gravely Jones 2.-Hattie Rice Rich 3.-Granddaughter	For Ethel Rosenberg (3v.)	The Spirit of Place (Parte I,II) (3-5v.)	The Images
Frame	Heroines (1v.)		Coast to Coast
Turning The Wheel: 1.-Location 2.-Burning Baskets 3.-Hohokam 4.-Self-Hatred 5.-Particularity 6.-Apparition 7.-Mary Jane Colter, 1904 (formato carta)	The Spirit of Place (IV,V) (3v.)		Culture & Anarchy
	Turning the Wheel (Parte 8) (7v.)		For Julia in Nebraska
			Transit
			For Memory
			What is Possible
			Mother-in-Law
			The Spirit of Place (Parte III)
			Rift
			A Vision

Concluimos aquí el apartado en el que hemos descrito las particularidades de los seis libros incluidos en la segunda etapa richiana. Esta descripción revela la preferencia de Rich por la utilización de grupos versales más o menos regulares, así como la incidencia de su producción en verso estíquico, a lo largo de las dos décadas que integran esta segunda etapa.

## 2.ii.c.4.-Manipulación de la puntuación

La ausencia de puntuación constituye otro rasgo con consecuencias prosódicas. En el caso de la segunda etapa de Rich, lo llamativo es la ausencia de puntuación que, en ocasiones, utiliza de forma sistemática. Otras veces, la puntuación no desaparece totalmente, pero la poeta elige mantener algunos signos ortográficos eliminando los demás. Por otro lado, es discernible cierta resistencia a eliminar los efectos de los signos de puntuación y, en ocasiones, observamos que Rich mantiene las mayúsculas tras un punto que no aparece reflejado en el texto. En realidad, en raras ocasiones Rich elimina las mayúsculas, por lo que, independientemente de su uso, los signos ortográficos aparecen o no. Al prescindir de la puntuación Rich suscita la posibilidad de diferentes lecturas, ya que todos los elementos que forman el mensaje poético aparecen en el mismo plano, y el relieve de las diferentes unidades sintácticas marcadas por los signos de puntuación se difumina.

Veamos el siguiente poema (TWCH, en CEP:381):

*That erudition  
how to confront it*

*The critics wrote answers  
The questions where ours*

*A breast, a shoulder  
chilled at waking*

*The cup of yoghourt  
eaten at noon  
and no explanations*

(“Pieces” 2.Relevance vv.1-9)

En este ejemplo observamos que el peculiar orden sintáctico del objeto directo que ocupa el primer verso (*That erudition*) adelantado de su estructura sintáctica y su relación subsiguiente con el pronombre “it” en el segundo verso aparece más fluida al no encontrarnos ningún signo ortográfico que dirija al lector. (El orden sintáctico sin modificar ofrecería la estructura: *How to confront that erudition*) Por otro lado, la

ausencia de puntuación va acompañada de una elipsis de nexos sintácticos. Como consecuencia vemos que, al no aparecer dichos nexos sintácticos obtenemos una yuxtaposición nominal que diluye la organización temporal del texto: en los versos 5-6 (*a breast, a shoulder/ chilled at waking*) encontramos dos sintagmas nominales sin aparente relación sintáctica entre ambos ya que el único elemento que aparece es una coma. Por otro lado, llama la atención de verbos conjugados que también se constata en los versos mencionados donde aparece un participio en lugar de una forma conjugada en la que el contexto temporal quedaría claro. La situación se repite en los versos siguientes (7-9) donde volvemos a encontrar otro participio (*eaten at noon*) y un sintagma nominal sin verbo en el verso 9 (*and no explanations*).

Si nos fijamos en los versos 3 y 4, la eliminación tanto de los signos ortográficos como de los nexos sintácticos, nos obliga a interpretar los versos en función de su relación semántica (relación entre *question*, pregunta y *answer*, respuesta) así como su disposición tipográfica en la página, pero, el elemento temporal en la relación causa-consecuencia, queda elidida. Todo ello además, ofrece al lector la posibilidad de modificar una lectura inicial, con lo que surgen distintas posibilidades de lectura en función de los elementos que el lector supone elididos.

La consecuencia más evidente de la ausencia de puntuación es que ésta oscurece las relaciones sintácticas, ya que, en ocasiones, no queda claro, por ejemplo, cuál es el sujeto y cuál el verbo. Por otro lado, no podemos olvidar que al desaparecer los signos de puntuación el movimiento rítmico se acelera ya que el lector tiende a leer sin pausas. En algunas ocasiones, Rich configura el impulso de lectura distribuyendo una serie de espacios en blanco que conforman un verso fracturado sólo en apariencia, ya que, como hemos visto en el apartado anterior, el espacio en blanco marca elementos elididos u obliga al lector a hacer una pausa, pero, nunca se convierte en un rasgo que complique la lectura sino más bien al contrario.

En cuanto a la aplicación de las posibilidades que ofrece la ausencia/presencia de signos ortográficos, encontramos diferencias en función de los libros incluidos en esta segunda etapa. En los primeros la presencia de est recurso gráfico es tímida. Como observamos en la tabla siguiente, *Necessities of Life* (1966) todavía no ofrece ningún ejemplo de ausencia de signos ortográficos aunque Rich sí utiliza la grafía diferente. Sin

embargo en *Leaflets* (1969) ya aparece un número de poemas que eliminan de forma parcial o total los signos ortográficos. De hecho Rich elide los signos ortográficos intermedios y suele mantener los puntos y aparte que marcan el final de los grupos versales, o elementos significativos dentro del poema:

<i>Necessities of Life</i> (1966)	SIGNOS ORTOGRÁFICOS	GRAFÍA DIFERENTE
After Dark	Mantiene todos	√

En el segundo volumen, *Leaflets* (1969), tampoco es abundante la presencia de diferentes grafías, y cuando se da es bastante convencional, para introducir voces diferentes a la voz poética, reproducir títulos de obras literarias, o elementos ajenos al desarrollo del poema, etc.:

<i>Leaflets</i> (1969)	SIGNOS ORTOGRÁFICOS	GRAFÍA DIFERENTE
“The Demon Lover”	Mantiene todos	√
“For a Russian Poet”	Elimina todos (en la parte 3)	√
“Picnic”	Elimina todos salvo ¿?	
“The Book”	Elimina todos comas esporádicas	
“Implosions”	Mantiene esporádicamente	√
“To Franz Fannon”	Elimina todos	
“Nightbreak”	Elimina todos salvo puntos y a parte al final de la estrofa	
“Gabriel”	Elimina todos (excepto comillas)	
“Leaflets”	Elimina parcialmente	
“The Rafts”	Elimina parcialmente	

Rich parece aspirar a crear un continuo ininterrumpido donde las imágenes desconectadas prevalecen frente al desarrollo lógico en los poemas con una ausencia de signos ortográficos más consistente. Este tipo de poemas aparece de forma más consistente en *The Will To Change* (1971), como podemos observar en la siguiente tabla:

<i>The Will to Change</i> (1971)	SIGNOS ORTOGRÁFICOS	GRAFÍA DIFERENTE
“November 1968”	Elimina todos	
“Planetarium”	Elimina parcialmente	
“The Burning of Paper instead of Children”	Elimina parcialmente	√
“Pierrot Le Fou”	Elimina todo (Partes 1,3,5,6)	
“Pieces”	Elimina todos	
“Our Whole Life”	Elimina todos	
“Your Letter”	Elimina todos	
“Stand Up”	Elimina parcialmente	
“The Will to Change”	Elimina todos (Partes 1,2,4,5)	
“The Photograph of the Unmade Bed”	Elimina parcialmente	
“A Valediction: Forbidding Mourning”	Mantiene todos	√
“Images for Godard”	Elimina todos	√

En el caso de *Diving into the Wreck* (1973) hay una ralentización en la creciente experimentación que presentan los poemas del volumen anterior. En *Diving into the Wreck* (1973) encontramos estructuras que, aunque mantienen el verso libre, se desarrollan en grupos versales regulares por lo que se asemejan mucho al aspecto visual de la poesía tradicional dividida en estrofas reconocidas.

Jean Cohen interpreta la ausencia de puntuación como un elemento más que muestra el conflicto entre metro y sintaxis. En este caso hablamos de verso libre, pero, observamos que aunque aumenta el número de poemas incluidos en la tabla la

eliminación de signos ortográficos es casi siempre parcial, y la grafía diferente no abunda:

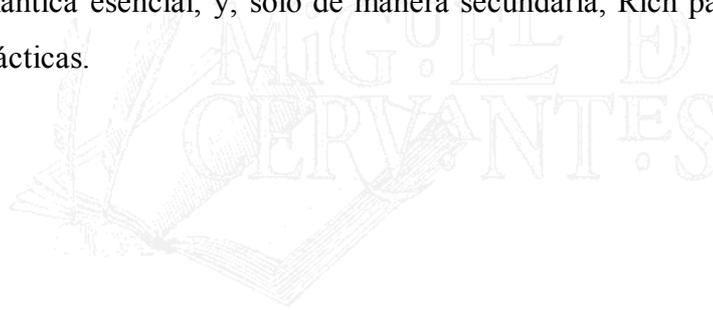
<i>Diving into the Wreck</i> (1973)	SIGNOS ORTOGRÁFICOS	GRAFÍA DIFERENTE
“Waking in the Dark”	Elimina todos (partes 1,4,5)	
“Incipience”	Elimina parcialmente	
“The Mirror in which two are seen as one”	Elimina parcialmente	
“From the Prison House”	Elimina todos	
“The Stranger”	Elimina parcialmente	
“Song”	Elimina parcialmente	
“Dialogue”	Elimina parcialmente	√
“The Phenomenology of Anger”	Elimina parcialmente	√
“A Primary Ground”	Elimina parcialmente	
“Translations”	Elimina parcialmente	
“Living in the Cave”	Elimina parcialmente	
“The 9 <sup>th</sup> Symphony of Beethoven Understood at last as a Sexual Message”	Elimina parcialmente	
“Burning Oneself In”	Elimina parcialmente	
“Burning Oneself Out”	Elimina puntos	
“For the Dead”	Elimina todos	√
“From a Survivor”	Elimina puntos y aparte	
“August”	Mantiene exclamaciones y comas	√
“Meditations for a Savage Child”	Elimina todos (comas esporádicas)	√

El salto hacia atrás que supone *Diving Into the Wreck* (1973), cuando analizamos la ausencia de signos ortográficos y la utilización de grafía diferente, se agudiza en los dos últimos libros de la segunda etapa, *The Dream of a Common Language* (1978) y *A Wild Patience Has Taken Me This Far* (1981). En las tablas siguientes es patente que la eliminación de signos ortográficos resulta prácticamente total y que la grafía diferente es un elemento que distingue los poemas de estos dos libros:

<i>The Dream of a Common Language</i> (1978)	SIGNOS ORTOGRÁFICOS	GRAFÍA DIFERENTE
“Power”	Elimina todos	√
“Phantasia for Elvira Shatayev”	Elimina todos	√
“Origins and History of Consciousness”	Elimina todos	√
“Splittings”	Elimina todos	√
“To a Poet”	Mantiene comas de forma esporádica	√
“Cartographies of Silence”	Elimina todos de forma esporádica	√
“The Lioness”	Mantiene todos	√
“Twenty-One Love Poems”	Mantiene todos	√
“Not Somewhere Else But Here”	Elimina todos	
“Upper Broadway”	Elimina todos	
“Sibling Mysteries”	Elimina todos	
“A Woman Dead in Her Forties”	Elimina todos	
“Mother-Right”	Elimina todos	
“Natural Resources”	Elimina parcialmente	√

<i>A Wild Patience Has Taken Me This Far</i> (1981)	SIGNOS ORTOGRÁFICOS	GRAFÍA DIFERENTE
“Coast to Coast”	Elimina puntos y aparte salvo el final	√
“Transit”	Mantiene comas	
“For Memory”	Elimina puntos y aparte esporádicamente	
“What is Possible”	Elimina todos	√
“For Ethel Rosenberg”	Elimina todos	√
“Mother-in-Law”	Mantiene ...	√
“The Spirit of Place”	Mantiene comas esporádicas	√
“Frame”	Mantiene todos	√
“Rift”	Mantiene todos	
“A Vision”	Elimina parcialmente	
“Turning the Wheel”	Elimina todos	

La ausencia de nexos sintácticos normalmente acompaña a otros elementos como la ausencia de puntuación. Ambos son mecanismos que organizan el poema y que tienden a hacer de la lectura un ejercicio de recomposición del sentido. La linealidad del verso se suspende y se recompone de forma constante mediante los signos ortográficos o su ausencia, el empleo del espacio en blanco como elemento significativo, la utilización del sangrado para reestructurar el material poético, etc. En el caso de Rich, y a pesar de los recursos descritos hasta ahora, no percibimos una regularidad a saltos ya que la conexión sintáctica, aunque se debilita, no nos abandona por completo. Sin embargo, se observa una absoluta potenciación de la palabra individual frente a la frase, la palabra, frente a lo articulado. La palabra se constituye como unidad semántica esencial, y, sólo de manera secundaria, Rich parece atender a las relaciones sintácticas.



VII.2.ii.d.- *Parámetro de descripción prosódica: Técnica Cinematográfica*

El tercer parámetro de descripción prosódica en esta segunda etapa relaciona el poema con la técnica cinematográfica. La influencia del cine ha posibilitado la simultaneidad de varios elementos dentro del texto que reproducen técnicas como el flashback o el montaje.<sup>268</sup> Adrienne Rich acusa esta influencia en su poesía de los años sesenta y setenta, cuando, a partir de una técnica cinematográfica, encontrará nuevos caminos para desarrollar su expresión poética. Este desarrollo vendrá dado por la inclusión de la variante temporal dentro de sus poemas. En este sentido, las técnicas de descripción estética no son efectivas a la hora de reflejar dicha variante temporal, el cambio y la transformación constante que Rich experimenta a su alrededor e intenta traducir a poesía. En consecuencia, Adrienne Rich vuelve sus ojos hacia las imágenes dinámicas, en movimiento, que le proporciona el cine. Esta necesidad de incluir el movimiento en la obra artística coincide con las ideas futuristas que rechazan en sus manifiestos la percepción estática de la obra de arte. Este fragmento extraído de uno de los manifiestos futuristas publicado en 1910 y firmado por un grupo de pintores que se identifican a sí mismos como futuristas ponen de manifiesto la falacia de la percepción estática de la obra artística:

“...everything is moving, everything is quickly being transformed. A profile never remains motionless before one’s eyes; it continuously appears and disappears. As a result of the stability of the image on the retina, objects multiply, are deformed, follow one another, like hurried vibrations in the space one is running through. So it is that running horses have not four legs but twenty and their movements are triangular”<sup>269</sup>

La realidad parece ser una cuestión de perspectiva.

En este sentido, Rich evoluciona desde una perspectiva panorámica, en la cual

---

<sup>268</sup> En palabras de Octavio Paz, la influencia del cine:

“quebrantó la sintaxis y el carácter lineal y sucesivo del poema tradicional. Apollinaire fue más allá; suprimió casi enteramente los conectivos y los nexos sintácticos (...) aplicó la técnica del collage (..) y, en fin, se sirvió de la yuxtaposición de distintos bloques verbales. Logró así la conjunción de espacios y tiempos en un texto.” Paz, 1990:47)

<sup>269</sup> “From a manifesto of Futurist artists. Umberto Boccioni, Carlo Carrá, Luigi Russolo, Giacomo Baklla &Gino Severini: “Futurist Painting: Technical Manifesto: 1910” (Apollonio, (ed) 1973:27 )

busca un distanciamiento entre la realidad que percibe y la expresión de la misma ("art requires a distance"), para poco a poco acercarse, hasta el punto de sumergirse, a la realidad que describe, a pesar de perder la anterior visión panorámica.

Esta visión de conjunto se va desintegrando hasta adentrarse incluso en el propio soporte de la obra artística, la pantalla o el negativo de una fotografía<sup>270</sup>. En este proceso discernimos los componentes de la plasmación artística: colores, luces, sombras..., y, a partir de ella, se crea la obra. La naturaleza fundamental de la técnica cinematográfica es su carácter sinecdótico. La sinécdoque, o parte por el todo, constituye el método fundamental del cine, y, en el caso de Rich, la figura retórica característica de los poemas con técnicas cinematográficas. Jakobson explica la naturaleza sinecdótica de la técnica cinematográfica con claridad:

"...the camera sees only the hump or only the nose. Pars pro toto is a fundamental method of filmic conversion of things into signs." (Jakobson, 1987: 459)

En varios poemas de Rich resulta evidente su gran preocupación por los cambios cromáticos, las luces y las sombras, contraponiendo la oscuridad del cine al rayo de luz en el que se recrea la película, elaborando así una paradoja epifánica (TWCH, en CEP: 396) que se expresa prosódicamente en la alternancia de versos de dos y tres acentos:

$\bar{\quad} / \quad \bar{\quad} / \quad \bar{\quad} /$   
*To know the extremes of light*  
 $\bar{\quad} / \quad \bar{\quad} / \quad \bar{\quad}$   
*I sit in darkness*

$\bar{\quad} / \quad \bar{\quad} / \quad \bar{\quad} / \quad \bar{\quad}$   
*To see the present flashing*  
 $\bar{\quad} \bar{\quad} / \quad \bar{\quad} / \quad \bar{\quad}$   
*in a rearview mirror*

("Images for Godard" vv.18-21)

<sup>270</sup> *In the red wash of the darkroom I see myself clearly;  
when the print is developed and handed about, the face is  
nothing to me*  
("Ghazal:7/14/68 II" vv.7-9, LF, en CEP:342)

Dicha paradoja se estructura en pareados tipográficos en los que predominan las relaciones anafóricas y se mantiene la alternancia de versos dímetros y trímetros.

En la asimilación por parte de Rich de la técnica cinematográfica, destaca la figura de Jean Luc Godard, cineasta francés emblemático de la “Nouvelle Vague” de los sesenta. La “nueva ola” francesa se caracterizó por un estilo cinematográfico denominado "cinéma vérité", empleando equipos de filmación ligeros para observar al actor con la mayor informalidad, sin perspectivas preconcebidas por lo que los temas y motivos surgen a partir de la propia filmación. La producción de Godard de los años sesenta sorprendió a la audiencia por sus alusiones literarias mezcladas o leídas en sus películas junto a elementos dispares. Los diálogos, en ocasiones, se emiten como si los actores se sintieran alienados en su papel, que solamente parecen leer. Todo ello unido a la aguda percepción del medio tanto de los actores como del director, diseminada en reflexiones sobre la propia película en curso y dirigiéndose directamente a la audiencia.

A finales de los sesenta, Jean Luc Godard se interesa por el pensamiento de tendencia izquierdista, y evoluciona desde su preocupación estética hacia el marxismo por ello sus películas posteriores muestran un alto contenido de pensamiento político<sup>271</sup>. Si la filmografía de Godard demuestra algo es que hay que confrontar las ideas abstractas con imágenes claras y precisamente su carácter iconoclasta conectará con la etapa de ruptura que atravesaba Rich<sup>272</sup>. Encontramos concomitancias entre la evolución artística de Godard y la de la propia Rich. De hecho, la situación de nuestra autora frente a la tradición poética anterior es análoga a uno de los personajes de la filmografía godardiana, el pequeño soldado que en el transcurso de la película, *Le Petit Soldat*, afirma:

---

<sup>271</sup> “La brusca ruptura de planos, el inserto de rótulos, la lectura de textos y proclamas ante la cámara, la hipercontinuidad paroxística de algunas tomas y la preferencia del plano amplio sobre el concreto son técnicas antinaturalistas y antihipnóticas que Godard, de modo inconsciente o deliberado, ha utilizado de manera sistemática y cada vez más intensa, desde su primer largometraje.” (Gubern, 1969:28-29)

<sup>272</sup> “...in the 1960s, I was going to the movies more than I ever have in my life, and seeing a vast number of filmic images. I was very much struck by Godard’s use of language and image in films. I think I’ve probably over-referred to him in some of the poems of that era. But that was very helpful to me too. It suggested a way of making images work. So, yes, I feel like that period was essential.” (Montenegro, 1991: “An Interview”, en Gelpi, (eds) 1993:269)

"Hacia 1930, los jóvenes tenían la revolución. Por ejemplo Malraux, Drieu, la Rochelle, Aragon. Nosotros no tenemos nada. Ellos tenían la guerra española, nosotros ni siquiera tenemos una guerra." <sup>273</sup>

Godard<sup>274</sup> perteneció a una generación de espectadores que no tenían más remedio que filmar lo que sus antecesores ya habían hecho. Tanto para Rich como para Godard, el saber académico sistemático no agota la vivencia artística, por ello, como creadores, rechazan la aplicación mecánica de una norma estética establecida, buscando, instintivamente, aquello que ambos necesitan para desarrollar su genio creador. En esta búsqueda ambos rompen con lo establecido ya que, en el fondo, toda creación implica novedad frente a lo ya creado.

Pero, ¿por qué Rich vuelve sus ojos hacia la cámara cinematográfica? Podemos decir que intenta mostrar el mundo en vez de "narrarlo". La técnica cinematográfica implica una supresión total de las marcas de narración para enfatizar la imagen:

*On a screen as wide as this, I grope for the titles*  
(*"Pierrot le Fou"* v.16, TWCH, en CEP:373)

Rich lucha por encontrar el título, el lenguaje cinematográfico que acompaña y da significado a la película que se actualiza únicamente en movimiento, sin embargo éste ha desaparecido. A pesar de que la poesía está en guerra contra el silencio, la autora reconoce su imposibilidad de expresar esa vorágine y ese cambio constante en el lenguaje tradicional literario representado por el título.

El lenguaje cinematográfico es un lenguaje de imágenes por lo que su captación puede resultar compleja, pero Rich es asimismo consciente de sus ventajas:

"I think that the film and the poem and the dream have enormous amounts in common. They are built on images, the images are very dense in their ramifications, and you know, most films also have this reliance on language as accompanying the image. There is often language in dreams, there is always language in poetry and there is a lot of language in film." (Plumly, Dodd, & Tevis (eds) 1971:37)

---

<sup>273</sup> *Le Petit Soldat*, citado en Collet, J.1971:10)

<sup>274</sup> Godard,1971: "Siempre me sorprende al ver que todo el ayer se parece, y que lo que voy a hacer mañana procede siempre de algo que ya está hecho, que en todo hay mucha continuidad. (entrevista en *Contracampo*, nº 18, Enero 1971, en Collet,1981:76)

Nuestra autora intenta aplicar en su poesía el principio que lleva a Godard a crear el lenguaje cinematográfico “verité”, desde el momento presente, según las necesidades del momento presente. Con Godard, el cine se desprende del pasado para convertirse en actualidad del mismo modo que la poesía de Adrienne Rich capta el momento presente y la actualidad inmediata.

Las convenciones cinematográficas ofrecen otro elemento interesante: la perspectiva se fija a partir de la ubicación del espectador. El cine se caracteriza por la relación entre el objeto representado y la perspectiva del que lo ve: bien un personaje en la película o un espectador. Rich manipula esta convención, ya que, cuando reproduce imágenes fotográficas, incluye al espectador-lector en su visión. En otras ocasiones es ella misma, es decir, la poeta dentro del poema, la que se constituye a la vez en creadora y espectador/a, con lo cual el lector queda fuera de la dinámica, convirtiéndose únicamente en lector pero no en espectador:

\_ / \_ /  
*Another film:*        \_ / \_ / /        \_ / /  
                                 an empty room stacked with old films  
 \_ /     /     \_ \_ /  
*I am kneeling on the floor*  
 \_ / / \_ /  
*it is getting dark*  
   \_ /    \_ /    \_ /  
   they want to close the building  
 \_     /     /     /  
*and I still haven't found you*

("Pierrot le Fou", vv:60-65, TWCH en CEP:375)

Tras la aclaración de que lo que aparece a continuación forma parte de una película (*Another film*), Rich ubica en la página versos breves en el margen izquierdo (2-3 acentos) en los que aparece el sujeto actuando, mientras los versos con contenido aclaratorio del contexto aparecen sangrados en el margen derecho diferenciando de esta forma: acción principal y escenario, como si se tratara de una secuencia cinematográfica.

La visualización autorial de sus propios poemas consigue destruir todo viso de universalidad y trasladar la significación última del poema al campo de la

individualidad subjetiva de la poeta. El cambio de perspectiva desde la imagen del tapiz universalista (presente en sus primeros poemas<sup>275</sup>), hasta esta perspectiva individual es evidente. En *La Gazette du Cinéma*(1950), Godard escribe:

“En el cine no pensamos, somos pensados. Un poeta llama a esto estar de parte de las cosas. Y no que el hombre tome partido por las cosas, sino estar de parte de las cosas mismas. (en Collet,1971:10)

Ese “estar de parte de las cosas” es una postura que se identifica con la del espectador. Uno deja de ser espectador desde que deja de creer en las apariencias, desde que denuncia que el cine es una ilusión. Pero, ¿qué intenta realmente Rich eligiendo un lenguaje cinematográfico que parece transmitir fielmente la realidad?

Rich reflexiona sobre la falacia inherente a toda imagen: siempre somos espectadores desde una determinada perspectiva. Sin embargo, es acertado afirmar que el aumento en la utilización de imágenes visuales en el texto poético confiere realidad a dicho texto. En este sentido, su poema "Photograph of the Unmade Bed" (TWCH en CEP:394) diferencia con gran agudeza fotografía y poesía:

/ \_ / / \_ \_ /  
*In a flash I understand*  
 \_ / / \_ / / \_ \_  
*how poems are unlike photographs*  
 \_ / / \_ / \_ /  
*(the one saying This could be*  
 \_ / \_ / \_  
*the other This was*

("Photograph of the Unmade Bed",vv.12-15)

La línea versal de cuatro acentos se desarrolla de forma irregular al introducir un número variable de sílabas átonas entre los acentos en los dos primeros versos o utilizando el espacio en blanco a modo de cesura a mitad de verso en los dos versos siguientes, sin embargo se mantiene la regularidad en cuanto al número de acentos (84/4/2+271+1).

La evolución de Rich de la imagen fotográfica a la imagen cinematográfica se observa también en otro poema, “Pierrot Le Fou” (TWCH, en CEP:373) donde rechaza

<sup>275</sup> Ver “Aunt Jennifer’s Tigers” (ACHW, en CEP:4) o “Mathilde in Normandy” (ACHW, en CEP:29).



utilizando el sangrado. Pero la realidad que se escapa es simplemente la consecuencia de una perspectiva determinada; la imagen es neutra en sí misma por lo tanto la realidad o irrealidad de lo presentado corresponde únicamente al creador, es decir, a la autora:

*The image  
isn't responsible*

*for our uses of it  
It is intentionless*

("Photograph of the Unmade Bed", vv.15-18, TWCH, en CEP:394)

McCorkle<sup>276</sup> propone que el poeta no sólo debe criticar un lenguaje hostil para sus propósitos como hace Rich identificando "the oppressor's language" sino además reestructurar el lenguaje para acomodarlo a sus objetivos. Producto de ese proceso de acomodación entramos ejemplos como "The Photograph of the Unmade Bed" donde los bloques de versos crean según el crítico tensiones visuales que enfatizan la fisicalidad de la lengua utilizada por Rich.

Como ya hemos mencionado anteriormente, la fotografía en ocasiones asusta por su extremada crudeza al mostrar la realidad. En este sentido, Rich advierte la falta de elementos artísticos que su "fotografía" particular, capta:

*Objects blurring into perceptions  
No "art", only the faults  
of the film, the faults of the time*

("Photograph of the Unmade Bed" vv.3-5, TWCH, en CEP:395)

Además, esta nueva perspectiva le llevará a visionar una nueva realidad que en ocasiones se contradice con sus percepciones anteriores, como ya reseñábamos anteriormente, la perspectiva transforma la significación de la misma imagen:

*The white children turn black on the negative.*

*The summer clouds blacken inside the camera-skull*

("Ghazal:7/26/68 II" vv.5-6, LF, en CEP:350)

<sup>276</sup> McCorkle, J.1985: "Sworn to Lucidity": Re-Visioning in Adrienne Rich's *The Will To Change*, en *NMAL: Notes on Modern American Literature*, Spring-Summer 1985, Vol.IX, No.1, St.John's University, Jamaica: N.York: 1-3

En este ejemplo el color blanco y negro, emblemas de la diferenciación racial aparecen cambiados en los tonos del negativo, lo blanco es negro y a la inversa, nada es lo que parece en realidad, incluso la blancura de las nubes ennegrece. Los dos versos no se corresponden prosódicamente (4 acentos // 6 acentos) por lo que se enfatiza el contraste.

Pero a pesar de todos los problemas que acarrea esta nueva perspectiva Rich se mantendrá fiel a la misma y además logra la conexión entre las distintas imágenes captadas por las cámaras, en una forma poética nueva para ella, los "ghazales", en los que aunará innovación formal y cohesión significativa. Pero la distinción entre la imagen filmica o fotográfica incluye una variante fundamental si las comparamos con imágenes pictóricas o literarias: tanto la técnica fotográfica como cinematográfica incluye la variante temporal en su ejecución. Como decíamos unas líneas más arriba, hablamos de momentos congelados por una cámara. El tiempo es importante y Rich intenta desentrañar su misterio:

"Hayden Carruth said to me, "You're really hung up on cameras, aren't you?" I have a passion for old photographs. There is something that old photographs do that nothing else does. It's for me a kind of dream world come real. You look at those lobsters lying in a bin --in that Atger book, for instance--and you realize they're nineteenth century lobsters. They have a mystery about them which they wouldn't have if they were painted--a special quality." ("Interview with Adrienne Rich", *The Island*:7-8)

Volviendo nuestra vista al maestro cinematográfico de Rich, encontramos que la improvisación en el arte filmico de Godard, parte de la voluntad de expresar la espontaneidad del instante, un instante privilegiado que la cámara capta y que Godard valora frente a la preparación de un guión predeterminado. De ese instante surge la belleza del presente inmediato y la transitoriedad de las cosas alcanza su significado más trascendental desde esta perspectiva, según Godard: "El cine es el único arte que según la frase de Cocteau, "filma la muerte trabajando". La persona que filma está envejeciendo y morirá. Uno filma, por lo tanto, un momento de la muerte trabajando. La pintura es inmóvil. El cine es interesante porque aprehende la vida y el costado mortal de la vida ."<sup>277</sup>

---

<sup>277</sup> Entrevista, *Cahiers du Cinéma*, n.138:27, Diciembre 1962, nº especial "Nouvelle Vague", Reedicción 1993, T.XII, París.

En su Ghazal 7/13/68, Rich recomienda a sus lectores:

*Don't look for me in the room I have left  
the photograph shows just a white rocking-chair, still rocking*

En una poesía de evolución como es la que intenta en producción de los años sesenta y setenta las formas impresas ya están vacías del espíritu del poeta<sup>278</sup>. En la fotografía que Rich nos presenta ésta no es más que un caparazón vacío que la autora acaba de abandonar (la mecedora aún se mueve), sin embargo el espectador ha llegado tarde y no la ha encontrado presente en la escena. La obra tiene vida propia una vez que abandona la mente del poeta y por ello podemos observar esta fotografía, pero no a la propia Rich reflejada en ella.

Rich utiliza la poesía para marcar el paso del tiempo de una forma más dramática. Observamos su evolución desde el objeto artístico estático que produce admiración por la perfección de sus formas (tapices, cuadros, esculturas) hacia un objeto artístico dinámico y temporal que alcanza su perfección en su propia evolución<sup>279</sup> pero nunca llega a una perfección absoluta:

*These words are vapor-trails of a plane that has vanished  
by the time I write them out, they are whispering something else.*  
("Ghazal 7/13/68", vv.5-6, LF en CEP:340)

Rich comenta su imposibilidad de aprehender el significado último de las palabras porque éste se evapora como el humo. De esta reflexión surge su idea sobre la auténtica obra literaria: la poesía no puede captar la belleza absoluta de un momento, la auténtica poesía no surge de la descripción de la belleza sino de las reflexiones que brotan de la mente del poeta. Rich concluye que la poesía es proceso, regeneración constante, no una mera descripción estática de una experiencia o un objeto que llama la atención de su genio creador. Al cambiar su visión de la poesía cambia por tanto su uso

---

<sup>278</sup> *When you put out your hand to touch me*  
you are already reaching toward an empty space. ("Moth Hour", vv.12-13, NL, CEP:246)

<sup>279</sup> Berman caracteriza la producción modernista por su extremada sensibilidad al cambio como tema poético: "No longer is the work constructed around symbols of the timeless and the enduring. It exists in the world of continual motion...Meaning is not behind motion, but about motion... Every artwork captures a fleeting moment in its motion." (Berman, 1994:143)

de la imagen:

*the mind of the poet is the only poem the poet is at the movies.*

*dreaming the film-maker's dream but differently  
free in the dark as if asleep*

*free in the dusty beam fo the projector  
the mind of the poet is changing*

*the moment of change is the only poem*

("Images for Godard" vv.66-72, TWCH, en CEP:399)

La metáfora literaria estática no es capaz de expresar esta transformación de una forma tan exacta como la utilización de elementos característicos del cine y la fotografía en las nuevas metáforas propuestas por Rich. La poesía surge del cambio, no de la descripción de un elemento estático como había sido común en su primera época. Ahora Rich ya no teme ese cambio sino que reconoce que es la fuente de su auténtica voz poética. De hecho, la imagen fotográfica/filmica se transforma en una imagen metafórica de su poesía. Sin embargo, hay un problema en esta nueva percepción de Rich.

Las contradicciones que surgen en su percepción de la realidad aparecen en clara oposición con la presunción general de que tanto el cine como la fotografía lo único que muestran es la realidad. Rich, por el contrario, percibe una realidad diferente, cambiante y en ocasiones poco "realista" en el sentido más estricto del término. En este sentido, Adrienne Rich aplica otra característica típica del lenguaje filmico godardiano. En el poema de Adrienne Rich del mismo título que la conocida película "Pierrot le Fou"<sup>280</sup> basada en la novela *Obsession* de Lionel White, aparece el mismo orden estructural que da vida a la filmografía godardiana: distintos elementos episódicos buscan significación simplemente por su posición tipográfica en la página, al igual que las distintas secuencias conforman un todo significativo sin una aparente relación directa con otras secuencias. La interdependencia conseguida mediante la proximidad tipográfica es clara en el siguiente fragmento:

---

<sup>280</sup>Ponge,1971: *De Parte de las Cosas*, Caracas: Monteávila Editores:13: "Movimiento de acción directa: el lenguaje era creado desde el momento presente según las necesidades del momento presente. Se trataba por tanto de films verdaderamente modernos." (*Pierrot Le Fou* es un claro exponente de esta tendencia.)

To record  
 in order to see

To record  
 for that is what one does

if you know how the story ends  
 why tell it

climbing your stairs, over and over  
 I memorized the bare walls  
 This is my way of coming back

("Pierrot Le Fou" vv.77-94, TWCH,CEP:376)

Podemos leer todas las frases que comienzan anafóricamente con el infinitivo "to record" sin necesidad de continuar con el comentario posterior que Rich añade en el margen derecho. La misma apreciación es aplicable a dichos fragmentos, mientras el último verso "this is my way of coming back"(v.94), que se inicia con mayúscula a pesar de no existir un punto en el verso anterior, es aplicable tanto a la larga retahíla de infinitivos imbricados en construcciones de significado final ("to record in order to see") como a las reflexiones más articuladas del margen derecho en los que observamos por ejemplo una estructura condicional. *Pierrot le Fou* destruye la "narración" clásica y los términos convencionales de personaje o intriga del mismo modo que la poesía de Rich adopta elementos disruptivos de un esquema poético tradicional.

Concluyendo este apartado diremos que Rich, a partir de la asimilación de técnicas fílmicas derivadas de la filmografía de Godard y la Nouvelle Vague, sondea otra realidad que se escapa al frío ojo de la cámara, una realidad más profunda que sólo podrá captar en la psicología humana, y esto sólo lo logrará utilizando elementos oníricos que entroncan directamente con la tradición de poesía surrealista.

VII.2.iii.-Tercera Etapa: 1981-1999: Madurez Prosódica

La tercera etapa poética de Adrienne Rich comprende dos décadas y en ella podemos verificar la madurez prosódica de la autora, ya que lo que se apuntaba en la etapa anterior, con un verso libre cada vez más experimental en aras de la transformación temática, en esta tercera etapa se mantiene en muchos casos pero a la vez desarrolla una poesía centrada en la línea versal o verso y sus componentes.

Como ya hemos visto, en esta última etapa incluimos un volumen - *Sources*(1983)- que apareció publicado de forma individual pero que, posteriormente, se incluyó en el libro titulado *Your Native Land, Your Life* publicado en 1986. *Time's Power* (1989) que comprende la etapa entre 1985 y 1988. En esta prolífica etapa también incluimos, ya en la década de los noventa, *An Atlas of a Difficult World* (1989-1991), *Dark Fields of the Republic* (1991-1995) y, cerrando la década su penúltimo volumen de poesía, *Midnight Salvage* (1995-1999).

Claire Keyes descubre como rasgo estilístico significativo, a partir de *The Dream of a Common Language* (1977) la progresiva importancia de la sintaxis como elemento aglutinador de la poesía de richiana:

“In these new poems, close syntax assumes a significant role. Syntax is close when there is a tight grammatical regularity in the word patterns, often in the form of parallel structure, repetitions and incremental grammatical forms. In her close syntax Rich prefers, in most cases, a *series of three or a triad*.” (Keyes,1980:218)

Es evidente que en ésta, hasta el momento, última etapa poética de Rich, el elemento base del material poético es la sintaxis. Rich abandonó definitivamente la explotación de los recursos fónicos en su segunda etapa, y, ahora, lo que queda es una de las estructuras fundamentales de la lengua: la sintaxis.

Para describir la interrelación entre los sistemas sintáctico y prosódico hemos buscar un nuevo parámetro de descripción prosódica, sensible a la intensa relación entre la sintaxis y la prosodia.

Rich alcanza su madurez prosódica cuando desecha definitivamente sus poemas formados en versos breves, y se decanta por la línea versal larga, que puede aparecer interrumpida por espacios en blanco e, incluso, aparecer en líneas diferentes utilizando las distintas posibilidades del sangrado pero manteniendo la estructura sintáctica que se extiende en unidades mayores a las que observadas, por ejemplo, en su volumen *Diving Into the Wreck* (1973) donde abundan las composiciones formadas en dímetros y trímetros. Respecto a la longitud de verso, Rich refleja, en su revelador ensayo sobre el proceso creativo (“Yom Kippur 1944”), incluido en *Your Native Land, Your Life* (1986) la conclusión de esta lucha que ha mantenido durante casi medio siglo en pos de un verso satisfactorio:

“In the course of these months I was reading a lot the Bible, and I was reading Whitman. When I came back and looked at the poem, I looked at the line-lengths, which were fairly short, and broken up with blank spaces. I realized that this technique, which I do use a lot, was altogether wrong for this poem.” (Rich, 1984, en Gelpi (eds.) 1993:255)

Rich ofrece en esta reflexión un elemento nuevo: la longitud versal no es una cuestión de estilo del poeta sino en la necesidad que el poeta siente de ejercer un determinado comportamiento prosódico. Rich alcanza la madurez cuando elige de forma objetiva los recursos prosódicos válidos en función del contenido del poema. De ahí que encontremos ejemplos de *ghazales* en esta última etapa, prosódicamente recuperada, sino como parte de una serie más extensa.

Es decir, la utilización de la forma *ghazal*, así como el empleo de versos más largos o breves, con ausencia de puntuación o no, con distribuciones en grupos versales o utilizando el verso estíquico, etc., son decisiones que la poeta adopta teniendo en cuenta el diverso material que maneja.

El rasgo de estilo que constatamos como característico de esta tercera etapa es la utilización de la *secuencia* como elemento cohesionador. Los poemas individuales no desaparecen pero disminuye su número frente al de secuencias extensas que forman poemas de longitud variable, y que, en ocasiones, suelen tener títulos independientes.

Rich busca una cohesión que va más allá de la individualidad de cada poema, y de forma paulatina crea una unidad superior alcanzando la unidad del “poema-libro”.

En esta tercera y última etapa cuyo estudio iniciamos a continuación, el parámetro de descripción prosódica deberá sustentarse en la sintaxis, más que en cualquier otro elemento, ya que Rich ha eliminado de forma definitiva la rima y ha optado por un verso libre más pausado que el de la etapa anterior, aunque, manteniendo muchos de sus rasgos prosódicos. En el verso libre de esta tercera etapa se observa la consistencia sintáctica como elemento fundamental a la que la autora presta una atención especial. Por este motivo, utilizaremos una metodología emanada de la métrica sintagmática, la cual aproxima elementos métricos y sintácticos.

### **Tercera Etapa:1986-1999 MADUREZ PROSÓDICA**

Volúmenes: *Your Native Land, Your Life* (1986)  
*Time's Power* (1989)  
*An Atlas of the Difficult World* (1991)  
*Dark Fields of the Republic* (1995)  
*Midnight Salvage* (1999)

- ☐ Años de composición de poemas: **1983-1999**
- 📖 Número total de poemas: **101**
- 📖 Número de poemas analizados: **TODOS**
- ✍ Número de ejemplos de descripción prosódica reproducidos:**3**

#### ***Your Native Land, Your Life***

Año de publicación: **1986**

- ☐ Años de composición de poemas: **1983-1985**
- 📖 Número total de poemas: **21**
- 📖 Número de poemas analizados: **TODOS**
- ✍ Número de ejemplos de descripción prosódica reproducidos: **2**

***Time's Power***

Año de publicación: **1989**

- Años de composición de poemas: **1985-1988**
- Número total de poemas: **23**
- Número de poemas analizados: **TODOS**
- Número de ejemplos de descripción prosódica reproducidos: **1**

***An Atlas of the Difficult World***

Año de publicación: **1991**

- Años de composición de poemas: **1988-1991**
- Número total de poemas: **13**
- Número de poemas analizados: **TODOS**
- Número de ejemplos de descripción prosódica reproducidos: **0**

***Dark Fields of the Republic***

Año de publicación: **1995**

- Años de composición de poemas: **1991-1995**
- Número total de poemas: **30**
- Número de poemas analizados: **TODOS**
- Número de ejemplos de descripción prosódica reproducidos: **1**

***Midnight Salvage***

Año de publicación: **1999**

- Años de composición de poemas: **1995-1999**
- Número total de poemas: **14**
- Número de poemas analizados: **TODOS**
- Número de ejemplos de descripción prosódica reproducidos: **1**

VII.2.iii.a.-*Parámetro de Descripción Prosódica: La métrica sintagmática*  
 (“*Grammetrics*”)

Los modelos “escala móvil” (Sliding Scale) o la “matriz convencional” (Conventional Matrix), que tanto nos han ayudado en la descripción prosódica del material incluido en la primera etapa, nos proporcionan, según Bradford una herramienta fundamental para ayudarnos a observar con gran precisión el poema que se centra en la explotación de elementos tipográficos. Utilizando la tabla de dicotomías<sup>281</sup>, utilizada en los estudios semióticos, hemos contextualizado las técnicas visuales. El verso libre basado en elementos tipográficos proporciona una tensión no entre el metro ideal y el real, como apuntábamos en la primera etapa, sino entre dos elementos que aparecen de forma simultánea suplementándose o contrastándose entre ellos.

Pero a pesar de esta interesante contextualización, la “escala móvil” o la “matriz convencional” no es suficiente para describir el elemento sintáctico que constituye la estructura fundamental de los poemas incluidos en la tercera etapa. Por este motivo utilizaremos las herramientas descriptivas propuestas por la métrica sintagmática. El punto de partida de esta métrica surge de la constatación de la indivisibilidad prosodia-sintaxis en las composiciones poéticas:

“...in the poem the grammar is at all points inseparable from the stress system of English: inseparable from the meter, in the rapport that I have called mutual scissoring.” (Wesling,1996:74)

---

<sup>281</sup> Bradford,1996:182

Ear	Eye
Sound	Silence
Speech	Writing
Phoneme	Grapheme
The voice	The Text
Temporality	Spatial Juxtaposition
Presence	Sign
Epireader	Graphireader
Movement	Stasis
Ideational Pattern	Materiality
Symbol	Icon
Lisible	Scriptible
The Poet	The Reader
Vocalization	Inscription

Como ya hemos descrito en capítulos anteriores<sup>282</sup> de este trabajo, el punto de partida de la descripción métrica surge de una gráfica cuyo eje vertical es el gramatical mientras el horizontal es el prosódico. A pesar de hablar de composiciones en verso libre, hablamos de “metro” en un sentido muy genérico. Hass propone una definición que incluye la práctica postmoderna y que entiende el metro, como una estructura con un elemento fijo y otro variable:

“Meter is a system that puts the line of verse, or some other unit of composition, under the pressure, by rules previous to composition, of containing at least one fixed and one variable formal element.” (Hass, “Prosody. A New Footing” en Baker, 1996:136)

Los puntos de inflexión entre ambos sistemas (prosódico y sintáctico) aparecen en la intersección entre palabra-pie métrico y oración-verso por lo que nuestra descripción prosódica de los poemas de Rich incide de forma más directa en el último punto mencionado ya que los ejemplos típicos de esta tercera etapa están escritos en verso libre por lo que la distinción de pies métricos en nuestra distinción carece de significado.

Las intersecciones específicas en verso libre o en poemas en prosa, aparecen denominadas por Wesling como “grammeasures” (“gramamedidas”), un neologismo que asocia la regularidad del metro con la sintaxis. Wesling enfatiza la fundamental interrelación entre la oración y la línea versal:

“In poems in free verse and in prose poems, the interaction between grammar and structuring elements other than meter will be studied. In free verse, for example, the relation of sentence to line will be a measure more crucial than in metered verse, which has in the foot or stress maximum a determining unit smaller than the line.” (Wesling, 1996:79)

Esta interrelación se convierte en elemento esencial de las composiciones en verso libre, por lo que nuestro interés se centrará en constatar *la coincidencia o no* de los límites estructurales (sintáctico-métricos). La coincidencia (o no) entre la estructura sintáctica y la prosódica, plasmada en la línea versal nos proporciona una estabilidad prosódica que se rompe cuando dicha coincidencia falla:

<sup>282</sup> Ver el subapartado VI.1.ii.d.-*La métrica Sintagmática*: “Grammetrics” del presente trabajo.

“optimum stability would come when the line equals the sentence. Optimum instability would come when the line is enjambed, by a noncoincident sentence running longer than itself” (Wesling, 1996:85)

Wesling, en su diagrama marca con especial énfasis la intersección entre oración y verso ya que a lo largo del eje de convergencia entre ordenadas y abscisas encontramos múltiples puntos de intersección sintáctico-prosódica:

palabra-verso

grupo-verso

frase-verso

oración-verso.

Este esquema acoge incluso el verso monómetro que aunque no es muy frecuente, aparece el verso compuesto de una sola palabra, que aunque no es muy frecuente sí aparece en algunas composiciones richeanas.

Siguiendo el modelo de descripción prosódica propuesto por Wesling en *The Scissors of Meter: Grammetrics and Reading* (1996)<sup>283</sup>, iniciamos nuestra descripción de igual naturaleza a los poemas más significativos de la tercera etapa. La hipótesis de la *métrica sintagmática* es que la coexistencia de elementos gramaticales distribuidos sintácticamente y la prosodia se interfieren mutuamente al seguir los mismos principios de disposición lineal, con lo que la continuidad implica coherencia y su opuesto, la discontinuidad implica falta de coherencia. La regularidad imprime predictabilidad al texto. Nuestro objetivo será por lo tanto leer estos principios<sup>284</sup> en la distribución lineal de los poemas. Por lo tanto llegamos a la conclusión de que una variedad del período versal alta provoca una menor posibilidad de establecer una relación estable y predecible entre la oración y la línea versal:

---

<sup>283</sup> Wesling, D. 1996: *The Scissors of Meter: Grammetrics and Reading*, Ann Arbor: The University of Michigan Press

<sup>284</sup> Estos principios se basan en las funciones descritas por Levý como “incoherence, unexpectedness, and intensity (and their opposites)” y a las que haremos referencia más adelante cuando entremos en la valoración de los resultados obtenidos. No entramos en mayores detalles en este punto de nuestro trabajo por considerar que Levý se centra en aspectos semánticos de la forma que no son esenciales para nuestra descripción prosódica. Una vez finalizada dicha descripción haremos referencia de forma más específica a la aportación de Levý.

“the greater the variety of the verse period, the smaller the chance of a stable, predictable relation of sentence and line; an accordingly the stronger the intensity of the reader’s local response” (Wesling, D. 1996:85)

Los elementos sintácticos a los que deberemos atender serán:

- a) ruptura de esquemas sintácticos
- b) ausencia de elementos gramaticales con funciones sintácticas (verbos, pronombres que funcionan como núcleos verbales, objetos, sujeto, etc.)
- c) distanciamiento entre los diferentes constituyentes sintácticos

**En la intersección resultante entre la prosodia y la gramática debemos tener en cuenta la siguiente casuística:**

Sintaxis normal	.-	metro normal
Sintaxis normal	.-	metro excepcional
Sintaxis excepcional	.-	metro normal
Sintaxis excepcional	.-	metro excepcional <sup>285</sup>

Pasamos ya a la descripción prosódica propiamente dicha. En este sentido, hemos seleccionado dos poemas representativos para no alargar la descripción innecesariamente.

---

<sup>285</sup> Ver explicación de este concepto en las págs. 183 y ss del presente trabajo.

### 2.iii.a.1.-“Sources”

El primer poema no tiene título y se trata de la parte 2 de la secuencia titulada *Sources* que en 1983 apareció como libro independiente:

*I refúse to becóme a seéker for cúres.*

*Éverything that has éver  
helped me has cóme thróugh whát alréady  
lay storéd in mé./ /Old things, difússed, unnámed, líe  
acróss my heárt.*

*This is from whére  
my stréngth comes, éven when Í miss my stréngth  
even when it túrns on mé  
like a violent máster*

#### 1.a.- Descripción Sintáctica y descripción prosódica

La primera oración que observamos es una estructura independiente mientras en las dos últimas son dos estructuras hipotácticas ya que las oraciones subordinadas que se incardinan en la estructura principal son de rango inferior (encontramos oraciones relativas o circunstanciales de tiempo). Utilizamos aquí la terminología utilizada por M.A.K Halliday en la gramática funcional: en dicha gramática el término general para la relación modificadora es de hipotaxis<sup>286</sup>.

En el primer verso encontramos una coincidencia entre la estructura métrica (verso) y sintáctica: ya que encontramos una oración con un predicado verbal extenso que finaliza con la línea versal. Sin embargo en el verso 2 encontramos una estructura

<sup>286</sup> Hypotaxis is the relation between a dependent element and its dominant, the element on which it is dependent. “ Halliday,1994:218.

sintáctica interrumpida y que se alarga hasta la mitad del verso 4. La relación entre la estructura sintáctica del verso 1 y las otras dos estructuras sintácticas que completan el poema establecen entre sí una relación paratáctica ya que son elementos del mismo rango.

La interrupción métrica del verso 2 separa la frase verbal (*has ever/ helped*) y la interrupción del verso 3 separa al sujeto de su verbo, en este caso un pronombre relativo (*what*) cuyo antecedente aparece pospuesto (*old things, diffused, unnamed*) que a la vez hace de sujeto de su estructura sintáctica correspondiente. No hablamos de encabalgamiento, como es habitual en nuestra descripción prosódica de verso libre al considerar que dicha nomenclatura hace referencia a una descripción prosódica tradicional, optando en su lugar por la de línea extensiva que ya hemos utilizado en los ejemplos de verso libre descritos en la segunda etapa. La estructura sintáctica cuyo sujeto es a la vez el antecedente del relativo mencionado aparece imbricada en la estructura métrica mediante un blanco en la página. En este caso encontramos un caso de clarificación en la que la oración secundaria clarifica la tesis de la primaria añadiendo un comentario aclaratorio. Por otro lado, esta nueva estructura se desarrolla en una línea extensiva ya que la pausa final de verso separa el verbo (*lie*) del complemento circunstancial (*across my heart*).

En el verso 6 se inicia una nueva oración cuyo atributo se desarrolla mediante una oración de relativo en la que el relativo *where* queda al final del verso separado del resto de su oración (sujeto y verbo: *my strength comes*). En el verso séptimo se inicia un nuevo desarrollo sintáctico (un complemento circunstancial de tiempo que se desarrolla en forma de oración y que se completa dentro del mismo verso (“*even when I miss my strength*”). El verso octavo es una estructura paralela del desarrollo anterior (“*even when it turns on me*”) con la diferencia de que no termina con la pausa final de verso ya que para terminar con el último verso que está formado por un complemento circunstancial de modo (“*like a violent master*”). Por lo tanto, y de nuevo siguiendo los dictados de la gramática funcional diremos que esta última oración expende la oración anterior extendiendo el significado ya que se añade un elemento más:

“one clause expands another by extending beyond it: *adding some new element, giving an exception to it, or offering an alternative.*” (Halliday, M.A.K. 1994:220)

El primer verso presenta cinco acentos mientras el en el siguiente se reduce a tres. El tercer verso consta de cuatro acentos y el cuarto se extiende hasta los seis acentos divididos en dos partes iguales de 3 y 3 acentos por la pausa interversal o cesura. Los versos 5 y 6 forman una unidad prosódica que no se corresponde con la sintáctica ya que entre los dos forman una estructura prosódica de 4 acentos (2 +2) pero sintácticamente son dos oraciones independientes y separadas por un signo tipográfico, el punto y aparte. Los cinco acentos vuelven a aparecer en el verso séptimo para reducirse progresivamente en 3 en el verso 8 y 2 en el 9.

El ritmo por tanto, se caracteriza por una gran irregularidad acentuada por el empleo de versos largos seguidos de versos muy breves. En este ejemplo también llama la atención la utilización de monosílabos y bisílabos acentuados que ralentizan el ritmo al contar todos ellos con acento métrico: (*old things, diffused, unnámméd, líe*)

El v. 6 se inicia con una sangría extensa por lo que el texto comienza casi a mitad de página. El final del verso 6 interrumpe la relación sintáctica entre una oración principal y otra subordinada.

### 1.b.- Intersección sintaxis/ prosodia

Una vez descritas las particularidades sintácticas de este poema pasamos a observar la intersección entre el verso (elemento métrico) y la sintaxis: De las tres estructuras sintácticas existentes en el poema solamente dos aparecen ocupando la misma extensión que el verso mientras en el resto de los versos (2,3,4,6,9) la línea es abierta y los elementos sintácticos se extienden hacia el verso siguiente interrumpiendo frases verbales o la relación entre el verbo y su complemento circunstancial. Nos llama la atención la superabundancia de estructuras relativas que en ocasiones rompen el orden lógico de dichas estructuras (tal es el caso del antecedente del pronombre relativo “what” (vs.3) que aparece en situación posterior (v.4) y formando una oración explicativa.

En nuestra descripción hemos encontrado una ruptura de esquemas sintácticos mediante la prosodia, quizá el caso más evidente aparezca en el último verso en el que observamos un circunstancial de modo que se aleja de su estructura sintáctica mediante un nuevo verso:

*even when it turns on me  
like a violent master*

El distanciamiento entre elementos sintácticos cuya relación sintáctica es estrecha: tal es el caso de la frase verbal (has ever/ helped) en la que el auxiliar y el núcleo aparecen en versos diferentes o el distanciamiento entre el sujeto y el verbo correspondiente (vv.3-4).

Por todo lo dicho concluimos que la predictabilidad de este poema es escasa ya que su continuidad se ve constantemente interrumpida. Si bien los elementos sintácticos siguen su orden lógico y no aparece una ruptura importante de la linealidad sintáctica sí observamos longitudes versales muy variables que oscilan entre los siete acentos del verso 4 hasta los dos del verso 5. Curiosamente los versos que cuentan con más acentos son aquellos en los que se incluyen diferentes estructuras sintácticas. En el verso mencionado, encontramos parte del predicado verbal de una oración subordinada que funciona como objeto directo y el sujeto y el verbo de una oración explicativa, que a la vez se constituye en antecedente retardado del relativo del verso anterior:

*what already  
lay stored in me.      Old things, diffuse, unnamed, lie*

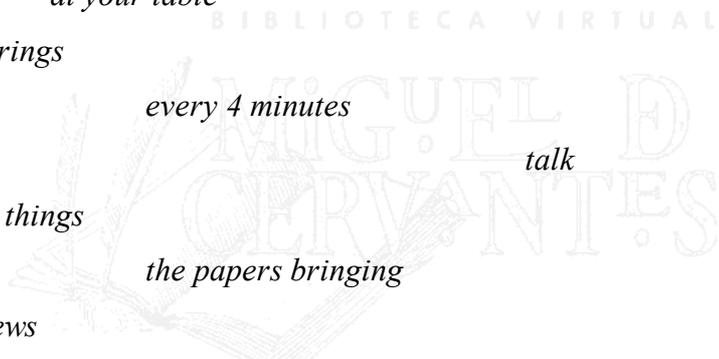
En vista de los resultados, no podemos hacer otra cosa más que remitirnos a la hipótesis establecida por Wesling y mencionada unas líneas más arriba: a mayor variación del período versal, mayor inestabilidad e impredecibilidad de la estructura.

2.iii.a.2.- “New York”:

El segundo ejemplo plantea un elemento ausente en el análisis anterior: la ausencia de elementos sintácticos significativos. El poema se titula “New York”(Vv.1-13) y pertenece al segundo conjunto de poemas titulado “Contradictions: Tracking Poems”:

*at your table*  
*telephone rings*  
*every 4 minutes*  
*of terrible things*  
*the papers bringing*  
*no good news*  
*and burying the worst*

*Cut-up fruit in cutglass bowls*  
*od for you*  
*French Market coffee*  
*cut with milk*  
*crying together*  
*wanting to save this*



2.a.-Aspectos Sintácticos:

El material poético se distribuye de forma irregular. La ausencia de signos tipográficos así como de mayúsculas, que solamente aparecen para marcar el inicio de nuevas estrofas (ver verso 9). En esta ocasión encontramos elementos sintácticos que no se constituyen en unidades sintácticas independientes:

V.1: CC (*at your table*)

V.2: sujeto + verbo: (*telephone rings*) Ausencia de artículo determinado

V.3: CC. dependiente del verbo anterior (*every 4 minutes*)

V.4: sustantivo/verbo? sin especificar su relación sintáctica con los elementos anteriores: *talk*

V.5: grupo adyacente del núcleo sustantival anterior: *of terrible things*

V.6: sujeto + forma verbal no conjugada (participio de presente o “ing form” : *the papers bringing*. Parece que hemos iniciado una nueva oración que no aparece marcada con mayúscula inicial.

V.7: CD dependiente de la forma verbal anterior: *no good news*

V.8: nexos coordinados “and” + forma verbal no conjugada + CD: *and burying the worst*

V.9: Se inicia una nueva estructura sintáctica marcada con mayúscula inicial: forma verbal no conjugada (participio de pasado en posición adjetival) + núcleo sustantival + cc lugar: *Cut-up fruit in cutclass bowls*

V.10: estructura paralela que sustituye el participio por el grupo adjetivo + sustantivo, adyacente del núcleo sustantival: *old for you*

V.11: SN: *French Market coffee*

V.12: forma verbal no conjugada (participio de pasado) + CC de modo: (*cut with milk*)

V.13: Frase verbal formada por una forma verbal no conjugada (participio de presente o -ing form) + infinitivo seguida de un CD: (*crying together*)

V.14: Frase verbal que repite el uso de una forma -ing seguida de un “purpose infinitive”: *wanting to save this*

En cuanto a la descripción prosódica, observamos una variedad en cuanto al número de acentos que surge de la brevedad versal: predominan los versos con dos acentos pero también encontramos tetrámetros e incluso monómetros (v.4: *tálk*)

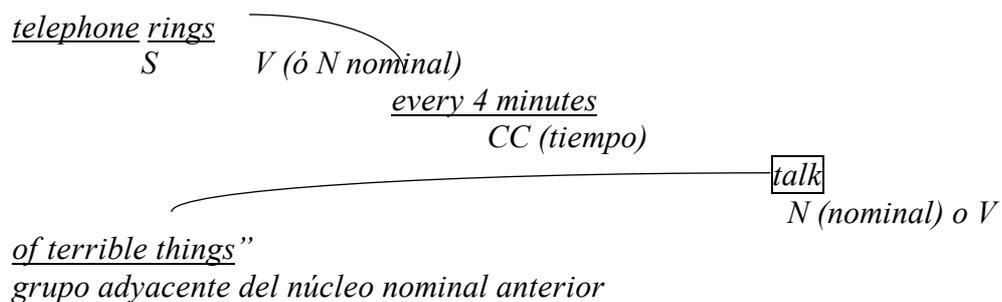
## 2.b.-Intersección Sintaxis-Prosodia:

La intersección entre los elementos métricos y sintácticos en este caso producen una serie de rasgos diferentes al ejemplo anterior en varios aspectos. En primer lugar

nos llama la atención la utilización de formas verbales no personales así como la desestructuración sintáctica que hace que no podamos discernir con claridad las diferentes estructuras sintácticas. Las relaciones entre los distintos elementos presentados aparecen desdibujadas gracias a la caprichosa distribución de los elementos sintácticos distribuidos en versos diferentes.

En este ejemplo ni siquiera nos planteamos si la intersección entre el verso y la oración implica que la estructura sintáctica coincida con la métrica, entre otras cosas, porque ni siquiera tenemos oraciones propiamente dichas, en su lugar aparecen elementos inconexos que marcan su independencia del resto con su aislada posición en versos diferentes y con sangrados diferentes. Solamente contamos con un nexo coordinado “and” que establece con claridad una relación paratáctica<sup>287</sup>. En general diremos que el tipo de interdependencia que se establece entre los elementos es fundamentalmente paratáctica ya que la ausencia de nexos implica una ausencia de subordinación por lo que las estructuras aparecen al mismo nivel. Cuando el lector intenta una primera decodificación de los elementos sintácticos ya que aquí la ruptura es evidente y se alía con la ausencia de muchos elementos significativos.

Como ejemplo de esta dificultad observamos los versos 2-4:



La indefinición de la estructura sintáctica se plasma en el ejemplo citado en el que encontramos un verbo conjugado (que por su posición a final de verso la separación entre el verso 2 y el siguiente, también se podría interpretar como un núcleo nominal plural) con su sujeto correspondiente así como un circunstancial que lo acompaña. Sin

<sup>287</sup> Halliday deja claro que la parataxis implica la relación entre elementos de igual estatus: “In principle, the paratactic relation is logically symmetrical and transitive. This can be exemplified with the “and” relation.” (Halliday, M.A.K. 1994:221)

embargo el elemento del verso 4 “talk” rompe las expectativas del lector que espera un verbo conjugado. Por el contrario encontramos un sustantivo que comparte los mismos rasgos fonológicos que el verbo y que únicamente se distingue como tal por la ausencia de la s final que marca la conjugación en la tercera persona singular del presente. La ambigüedad se logra además por la ausencia de conexión entre ese elemento y la estructura anterior.

## 2.b.-Intersección: Sintaxis-Prosodia

En este caso todos los ejemplos se constituyen en líneas extensivas y la falta de continuidad supone una alta impredecibilidad. La ruptura de esquemas sintácticos así como la ausencia de conexión entre los elementos hace que evaluemos este ejemplo diciendo que la unión de su excepcional sintaxis unida con un metro excepcional en el que la inicial irregularidad de los primeros versos en los que se contabilizan dos acentos con un número variable de sílabas débiles, se rompe cuando el verso se alarga (ver verso 9) apareciendo entonces cuatro acentos. Por lo tanto a esa excepcional sintaxis nos vemos obligados a añadir un metro igualmente excepcional por lo que obtenemos una intensificación de los elementos presentados gracias a la indeterminación de la expectativa tanto métrica como sintáctica.

Con estos ejemplos queda clara la seguridad con la que Adrienne Rich utiliza los recursos prosódicos para lograr múltiples efectos. Sin embargo no podemos finalizar nuestra aproximación a la descripción basada en la métrica sintagmática sin centrarnos en una cuestión tan controvertida como es el significado. A pesar de que en otras ocasiones, y dentro del desarrollo de este trabajo nos hemos abstenido de efectuar cualquier juicio de valor, entendiendo que el objetivo principal de nuestro esfuerzo es fundamentalmente descriptivo, en este caso debemos desviar nuestra atención a la semántica de la forma.

En multitud de ocasiones, los estudios prosódicos insisten en la falta de relación entre el metro, considerado como un patrón normativo abstracto y el significado. Pero en los casos que hemos analizado con anterioridad que el metro se conforma a partir de

la disposición lineal del material lingüístico por lo que es absurdo separar el elemento semántico del puramente formal. Wesling, en su explicación sobre la métrica sintagmática reclama las categorías establecidas por Jirí Levý en su ensayo “The Meanings of Forms and the Forms of Meaning”<sup>288</sup> donde plantea una morfología de dos sistemas paralelos que Levý representa en dos triángulos. El énfasis de Levý se centra en la similitud entre el nivel estructural-acústico y el semántico

Wesling afirma que las clasificaciones propuestas por Levý son la base para cualquier estudio de la semántica de la forma poética e indispensable para una evolución de la métrica sintagmática hacia la relación con el significado. Los tres puntos de la estructura triangular se corresponden con los tres puntos en el triángulo que representa el significado con lo que recursos prosódicos encuentran una serie de principios y funciones descritas en la siguiente tabla:

PROSODIC DEVICES	ACOUSTIC PRINCIPLES OF ARRANGEMENT	PRIMARY SEMANTIC FUNCTIONS
Pauses	Discontinuity	Incoherence
Rhyme repetition	Hierarchy	Intensity
Rhythm	Irregularity	Unexpectedness

Por lo tanto los valores semánticos son el resultado de la interrelación de estos tres elementos. Wesling no desarrolla más la posibilidad de interpretar semánticamente los recursos prosódicos descritos por la métrica sintagmática pero comenta las posibilidades que hemos ido apuntando en nuestros ejemplos:

<sup>288</sup> Levý, J. 1966: en *Poetics 2* (Warsaw: Polish Scientific Publishers: 45-59)

*Incoherencia-Intensidad*: la separación de un segmento implica su enfatización semántica.

*Incoherencia-falta de expectativa*: la separación de un segmento del contexto restante provoca una falta de predictabilidad que disminuye la coherencia del contexto.

*Intensidad-Falta de expectativa*: Una disminución de la predictabilidad basada en desviaciones de una secuencia regular produce efectos intensificadores y viceversa. El énfasis, por norma general rompe la regularidad, y en consecuencia reduce la predictabilidad y viceversa<sup>289</sup>.



---

<sup>289</sup> Ver Wesling, 1996:82

#### 2.iii.a.4.- Macro-Sintaxis: La Secuencia y el Poema Libro:

La descripción de los elementos prosódicos relevantes en el verso libre, es decir, la coincidencia o no entre el elemento métrico, representado por la línea versal y la sintaxis, así como la utilización de los espacios en blanco en la página de forma significativa, es interesante para la lectura individual de cada poema. El panorama se mantiene similar a los resultados obtenidos en los análisis de los últimos libros de la segunda etapa ninguna tendencia despunta de las demás. Rich utiliza los recursos prosódicos aplicándolos en función de la naturaleza del poema, por eso lo que observamos es la variedad: uso de versos fragmentados, o versos diseminados en los que los elementos sintácticos ocupan más de un verso. Algunos poemas presentan una distribución en grupos versales mientras otros son estíquicos.

Sin embargo, en esta tercera etapa encontramos un elemento que ya se apuntaba en la etapa anterior y que ahora constatamos como una apuesta clara de la autora por el poema extenso formado por diversas partes que, en ocasiones, cuentan con títulos independientes o no. La siguiente tabla nos muestra un panorama en el que observamos la preferencia de Rich por los poemas divididos en subapartados de índole diversa.

Mientras avanza la década de los noventa percibimos cómo los volúmenes poéticos se conforman a partir de extensas secuencias. Si tomamos como ejemplo *Dark Fields of the Republic* (1995) solamente encontramos cinco poemas individuales: (“Reversion”, “Revolution in Permanence”, “Take”, “Late Ghazal” y “From Pierced Darkness”) el resto del volumen está formado por secuencias que normalmente desarrollan un tema desde distintas perspectivas. Por ejemplo, la secuencia titulada “Sending Love” (DFR,33) contiene los poemas “Voice” en el que la autora plantea la situación amorosa desde la voz lírica. “Sending Love: Molly Sends it”, la situación amorosa ya es ajena a la voz poética. “Sending Love is Harmless”, el tema vuelve a ser comentado por la voz lírica y “Terrence Years Ago” que concluye la secuencia. Este énfasis en la secuencia en la que podemos individualizar poemas como si fueran los capítulos de una novela pone de manifiesto la proximidad de dichas formas a la novela

que Rich cita y de la que extrae el título de este volumen (*The Great Gatsby*, S.Fitzgerald).

VOLÚMENES	POEMAS SECUENCIALES	POEMAS LIBRO
<i>Your Native Land, Your Life</i> (1986)	“Sources”	“North American Time” “Contradiction: Tracking Poems”
<i>Time’s Power</i> (1989)	“Solfeggietto” “Sleepwalking Next to Death” “Letters in the Family” “The Desert as “Garden of Paradise” “Turning”	
An Atlas of the Difficult World (1991)	“Eastern War Time” “Through Corralitos into Rolls of Clouds” “Darklight”	“An Atlas of the Difficult World” (títulos esporádicos)
Dark Fields of the Republic (1995)	“Six Narratives”	“What kind of Times are These” “Calle Visión” “Then or Now” “Sending Love” “Inscriptions”
Midnight Salvage (1999)	“The Art of Translation” “Char” “Letters to a Young Poet”	

Resulta obvio decir que las formas poéticas cambian cuando el poeta amplía su campo de acción y de experiencia poéticas. Entre los estudios que han intentado arrojar luz sobre el poema del siglo XX en cuanto a su aspecto prosódico, destaca, a nuestro juicio, el estudio de Rosenthal y Gall<sup>290</sup> quienes llegan a establecer un nuevo género

<sup>290</sup> Rosenthal, M.L., Gall, S.1983: *The Modern Poetic Sequence: The Genius of Modern Poetry*, Oxford: Oxford University Press.

(denominado por los autores “Modern Sequence”<sup>291</sup> (Rosenthal & Gall, 1983:3) en el que se fusionan distintas formas que empiezan con el siglo XX y se desarrolla hasta la actualidad. Estos autores concluyen que el cambio en la sensibilidad moderna ha provocado la creación de un nuevo tipo de poema con una serie de rasgos comunes:

- .- un poema de extensión variable
- .- tiende a alargarse y subdividirse bien en pequeños subpoemas o en capítulos más extensos
- .- ausencia tema uniforme
- .- ausencia de orden cronológico.

La secuencia poemática moderna se caracteriza por su ordenación sobre la base de elementos como la subjetividad del autor, teniendo en cuenta técnicas como la asociación de ideas, el ritmo de las imágenes etc., y eliminando cualquier desarrollo cronológico ortodoxo. Este es un elemento que diferencia esta secuencia poética de las tradicionales, porque no se trata de una secuencia con un tema unificado, tampoco se trata de un poema narrativo con distintas escenas que se desarrollan en sus distintas partes y, desde el punto de vista formal, destaca su absoluta libertad respecto a esquemas prosódicos tradicionales. La citada forma se desarrolla a partir de las denominadas “unidades de afectos”<sup>292</sup> En palabras de Rosenthal y Gall:

“The modern sequence goes many-sidedly into who and where we are subjectively: it springs from the same pressures on sensibility that have caused our poets’ experiments with shorter forms. It, too, is a response to the lyrical possibilities of language opened up by those pressures in times of cultural and psychological crisis, when all past certainties have many times been thrown chaotically into question.”

---

<sup>291</sup> “The modern sequence, then, is a grouping of mainly lyric poems and passages, rarely uniform in pattern, which tend to interact as an organic whole. It usually includes narrative and dramatic elements, and ratiocinative ones as well, but its structure is finally lyrical. Intimate, fragmented, self-analytical, open, emotionally volatile, the sequence meets the needs of modern sensibility even the poet aspires to tragic or epic scope. (The intimate character, the strong sense we have of a highly subjective impulse of lyrical energy at work, makes it helpful to refer to the poem’s “speaker” or “protagonist” (Rosenthal & Gall, 1983:9)

<sup>292</sup> Mi versión libre del concepto definido por Rosenthal y Gall y mencionado ya en el apartado en el que se describe prosódicamente el verso libre perteneciente a la segunda etapa de Rich (VII.2.ii) de este trabajo (ver pág. )

Los autores ya mencionados encuentran el origen de este tipo de poema extenso representativo de la producción del siglo veinte en el poema de Walt Whitman *Song of Myself*. Este es un claro ejemplo de un poema que no depende de un elemento narrativo claro. Muy al contrario, se organiza a partir de la interacción entre unidades breves ya que el impulso emocional no permanece uniforme a lo largo de una secuencia de cierta extensión. Rosenthal y Gall establecen el principio de la secuencia a partir de las “affective units” sin proporcionar una continuidad del discurso. La forma por tanto crece a partir de esas unidades:

“It is obvious to any poet of ability that the form provides an opportunity to set affective units side by side without providing a smooth surface continuity of discourse, drama or narration. The form encourages the poet to work through these centers of lyrical affect in an exploratory way, rather than trying to contrive them so as to force the sequence in an arbitrary direction. Ideally, they create their own subjective direction and reveal the sequence’s complex of psychological pressures driving it toward its final structural dynamics.” (Rosenthal, M.L. & Gall, S. 1983:494)

En otras palabras, se trata de una secuencia que se organiza a partir de unos “centros de intensidad”<sup>293</sup>, cuya estructura es variable, más concretamente, su ordenación no tiene otra lógica que la de la lírica. Aquí radica la diferencia entre la secuencia poética moderna y la tradicional, representada en ejemplos tan conocidos como las series de sonetos isabelinos<sup>294</sup>. Aquellas obras respondían a una estructuración temática y formal. Sin embargo, las secuencias poéticas modernas no responden a esa ordenación. La narración y la argumentación pueden proporcionar cierta estructuración de los “centros de intensidad” que Poe denominaba en su ensayo de 1846 “The

<sup>293</sup> “The form encourages the poet to work through these *centers of lyrical affect* in an exploratory way, rather than trying to contrive them so as to force the sequence in an arbitrary direction. Ideally, they create their own subjective direction and reveal the sequence’s complex of psychological pressures driving it toward its final structural dynamics.” (Rosenthal & Gall, 1983:490)

<sup>294</sup> Rosenthal y Gall establecen una diferencia fundamental entre las series poemáticas tradicionales ejemplificadas en las series de sonetos y la secuencia poemática tradicional. Los autores tradicionales no entienden sus series como una única unidad por ese motivo sus poemas funcionan bien como elementos individuales no sujetos a una serie. Por el contrario, la secuencia poemática moderna sufriría una tremenda violencia si individualizamos sus elementos. Los autores apuntan la necesidad de los clásicos de ofrecer una conclusión en cada una de las partes como razón por la cual no cumplen los requisitos de la secuencia moderna: “The sonnet sequences of the distant past –say those of Petrarch or of Shakespeare – suggest a driving emotional pressure toward a balanced resolution; but they tend to be more successful in individual poems or very small clusters of poems than in their movement as a whole.” Rosenthal & Gall, 1983:18)

Philosophy of Composition”: “brief poetical effects” incluidos dentro de un poema de cierta extensión:

“What we term a long poem is, in fact, merely a succession of brief ones- that is to say, of brief poetical effects.”<sup>295</sup>

El orden cronológico y el racional son dos entre las muchas posibilidades de ordenación del material lírico. El carácter fundamental de la estructura lírica se relaciona con el concepto organicista que surgió en la teoría romántica alemana e inglesa y alcanza su expresión más clara en la defensa de Shakespeare:

“The organic form...is innate; it shapes as it develops itself from within, and the fullness of its development is one and the same with the perfection of its outward form. Such is the life, such is the form.”<sup>296</sup>

En Estados Unidos la idea de forma orgánica aparece en el ensayo que supuso la reivindicación de la independencia intelectual de Norteamérica frente a la hegemonía inglesa, “The Poet”, publicado dos años antes que el ensayo de Poe mencionado unas líneas más arriba. En dicho ensayo Emerson manifiesta la necesidad de que los poetas encuentren la forma para “chant our own times and social circumstances”. Emerson aboga por nuevas formas, dejando de lado las estructuras formales convencionales, para poder expresar la novedad de los tiempos y a partir de él numerosos autores norteamericanos establecen la correspondencia entre la forma poética y el contenido.

La afirmación de Olson sobre la forma a la que hemos dedicado varias páginas en este estudio en el que afirma “form is never more than an extension of content”, obviamente, una elaboración más del concepto organicista de la forma, a la vez que un claro ejemplo de la tendencia crítica iniciada por Emerson. La utilización de una voz poética diferenciada del propio poeta enfatiza los aspectos dramáticos de esta nueva secuencia. El proceso de asociación y modulación entre las distintas intensidades del poema responde tanto a un contexto de referencia psicológico como cultural. En la secuencia poética moderna observamos cómo la obra literaria sufre una presión psicológica importante ya que la obra poética debe ayudarnos a comprender lo que Olson denominó “the human universe”. El objetivo de esta estructura lírica liberada de

---

<sup>295</sup> Poe, E.A.: *The Complete Works of E.A.Poe*, Harrison, J.(ed.),New York (1902), XIV:195-6.

<sup>296</sup> Hawkes,T.(ed.)1959: *Coleridge's Writings on Shakespeare*, New York: G.P.Putnam's Sons: 68

otros rasgos heredados de la tradición no pretende dar soluciones a los problemas que se plantean en ellas. Por el contrario en esta secuencia moderna se mantiene un equilibrio de energías en conflicto y aparentemente irreconciliables. Mientras más elementos ejerzan una presión directa sobre la secuencia poética, aparecerá una estructura lírica más significativa e interesante que nos producirá una sensación de trascendencia. Esto no significa que las situaciones dramáticas o la narración haya desaparecido de la poesía, como veremos, en el caso de Rich, muchos de los momentos poéticos más significativos en sus largas secuencias poemáticas se desarrollan a partir de situaciones dramáticas donde interactúan diversos personajes. Rich también narrará historias en sus secuencias. Pero lo realmente importante es que la dinámica de sus secuencias tiene un carácter eminentemente lírico. Este rasgo lírico que invade las secuencias poemáticas de Rich explica la aparente improvisación o temporalidad con la que Rich parece presentarnos sus argumentos. Parece como si se tratara de obras incompletas. La autora enfatiza esa falta de culminación de hecho, la estructura lírica, es fundamentalmente improvisación, aunque no desorden indisciplinado. La falta de elaboración de argumentos poéticos aparece de forma clara en sus secuencias formadas por ghazales en los que parece no existir un nexo de unión claro. Por otro lado una sucesión de anotaciones poéticas aparentemente arbitrarias, crean su propio orden asociativo y tonal, proporcionando una compleja unidad a las series elaboradas a partir de la forma poética hindú a la que Rich dedicará gran parte de su producción.

Rich busca la recomposición de la unidad en esta tercera etapa y parece encontrarla en lo que denominaremos poema-libro, o secuencia. La secuencia suele estar formada por diverso material dividido en diversos subpoemas en los que es extraño encontrar un título. Sin embargo nosotros hablamos aquí de poema libro porque en muchas de las secuencias empleadas por Rich nos encontramos con poemas con título que forman parte de una secuencia. Para diferenciar esta casuística, hablamos de secuencia cuando los poemas que la conforman no cuentan con un título individualizado mientras que si lo tienen utilizaremos la denominación de poema libro. El poeta actual, en buena parte de los casos, concibe un texto poético concreto como una unidad no totalmente independiente ni aislada, sino dentro de una unidad mayor, el poemario, en el que logra cumplir una función a la que debe no sólo el sentido, sino hasta su existencia como poema. La significación de los poemas individuales se multiplica en los poemas secuenciales una vez que el lector ubica el poema concreto dentro del contexto ofrecido

por la secuencia. Rich parece evitar el fragmentarismo del poema concreto que por otro lado intenta, en numerosas ocasiones, recomponer su unidad en el poemario, que viene a constituirse en una unidad o totalidad de fragmentos, en una totalidad fragmentada, en una múltiple perspectiva.

Las secuencias richeanas en general, sin especificar aquí el nivel de individualización de las distintas partes mediante un título, presentan una serie de rasgos tales como una argumentación extensa, la exploración de temas relacionados de forma directa o indirecta, etc., Tales rasgos pueden ofrecer un aspecto que no se identifica con la estructura lírica. Por otro lado, la identificación por parte de Rich de una macroestructura en la que imbricar los poemas como elementos que aportan una multiplicidad significativa nos reafirma en la idea con la que hemos definido esta tercera y última etapa: la madurez prosódica de Rich supone la creación de una estructura inclusiva en la que todo tiene cabida. Obviamente, ya no puede volver atrás en el tiempo e intentar meterse en una piel que ya no es la suya, su evolución se extiende a lo largo de medio siglo de producción ininterrumpida en la que hemos descrito sus tentativas, sus dudas, sus afirmaciones. Sin embargo, en sus últimos libros observamos un talante comprensivo donde la idea que prevalece es la cohesión a partir de la inclusión de la tremenda multiplicidad que hemos encontrado a lo largo de esta descripción.

Esta es la única explicación que podemos encontrar a la multiplicidad de elementos prosódicos que Rich utiliza en sus poemas. Su estructura métrica básica es la línea versal en la que distribuye su material mostrando una extremada sensibilidad a la música de las palabras pero nunca estableciendo ningún esquema fijo. En sus últimos poemas encontramos ecos de formas que significaron la liberación, o el descubrimiento de una nueva realidad, pero Rich no intenta una recuperación sino una gran síntesis final. Terminamos aquí la descripción prosódica de la poesía de Rich incluida en su tercera etapa poética. A continuación procederemos a observar la evolución en lo que a aspectos prosódicos se refiere, plasmada en dos formas poéticas particularmente significativas en la prosodia de Rich: el soneto y el ghazal. Con esta mirada a dos casos concretos del comportamiento prosódico de Rich, podremos decir que nuestro trabajo habrá concluido.



**VIII.- EVOLUCIÓN DE LA PROSODIA DE RICH: DOS  
EJEMPLOS DE SU COMPORTAMIENTO PROSÓDICO**

## VIII.- EVOLUCIÓN DE LA PROSODIA DE ADRIENNE RICH: DOS EJEMPLOS DE SU COMPORTAMIENTO PROSÓDICO

### VIII.1.-Adrienne Rich y el Soneto: Treinta años de evolución.

Son muchos los críticos que han reflejado la idea de que el soneto es una de las formas poéticas tradicionales que goza de mayor popularidad entre los autores contemporáneos<sup>297</sup>. Una de las críticas que más se ha dedicado a analizar esta forma tradicional, singularmente a partir del uso de la misma por parte de autoras feministas, es Margaret Dickey, quien en su estudio de la utilización del soneto por parte de autoras como Stein, Bishop y Rich, concluye de manera reveladora:

“These poets’ use of the sonnet form, however problematic, suggests their uneasy claim in its tradition.” (Dickey,1997:1)

En otras palabras, las mujeres-poetas que utilizan el soneto tradicional encasillado en el elogio del amante hacia la amada que unas veces desprecia, otras acepta, mientras el poeta aporta una reflexión trascendental, paradójicamente, parecen gustar de una forma que ejemplifica en sí misma la tradición de la poesía patriarcal.

Adrienne Rich, ha utilizado el soneto con asiduidad en su etapa de juventud aunque, obviamente, no ligada al tema amoroso, ya que Rich ha asimilado la idea de que el soneto, a pesar de sus orígenes como composición de tema amoroso, en la poesía contemporánea se ha convertido en un instrumento para fines diversos. De hecho, Philip Hobsbaum ejemplifica la vigencia del soneto en poesía contemporánea con una secuencia de Rich:

“The twentieth century has seen developments of the sonnet proper, in particular, the buckled sonnet, which alludes to the sonnet form rather than following it exactly, e.g. *The Dream Songs* by John Berryman and “Twenty-One Love Poems” by Adrienne Rich” (Hobsbaum,1996:189)

---

<sup>297</sup> P.Oppenheimer, “The Origin of the Sonnet”, *Comparative Literature*, vol.34,no.4,Fall,1982:289-304

Como apunta Pilar Abad, el origen de la transformación del soneto (desde una composición de tema amoroso a una composición de contenido filosófico, expresiva de la capacidad de condensación del lenguaje poético en sólo catorce versos) no es otro que la experimentación con la forma iniciada por G.M. Hopkins el siglo XIX. Esta experimentación nos proporciona, a nuestro juicio, un fundamento para describir el comportamiento de Rich con esta forma poética ya que, de nuevo recordando a Abad, la voluntad de experimentación con las formas versales tradicionales, como el soneto, se ha convertido en un rasgo de estilo de muchos poetas contemporáneos (Abad,1991:229).

BIBLIOTECA VIRTUAL

En este apartado debemos establecer una diferencia obvia en cuanto a la forma mencionada. En la primera etapa de Rich observamos la presencia de rima (perfecta e imperfecta) en prácticamente todos los sonetos, modificados o no. Sin embargo, en los sonetos de finales de los setenta y principios de los ochenta, Rich no utiliza rima final de manera consistente aunque sí encontramos rima visual o imperfecta esporádicamente. Por ese motivo hemos dividido nuestro análisis descriptivo en dos subapartados, uno dedicado al soneto en la etapa formalista y otro que estudia la secuencia de sonetos y la adaptación que hace Rich de la forma tradicional, donde prevalece la alusión a la forma más que una forma híbrida creada a partir del soneto.

En la experimentación que Rich hace con la forma en su primera etapa la cohesión se logra mediante el tradicional recurso de la rima, sin embargo en la secuencia de sonetos no encontramos las correspondencias naturales entre las palabras rimadas y los acentos métricos que daban cohesión a la estructura del soneto tradicional, sin embargo el efecto se logra mediante otros recursos. En ocasiones el soneto aparece totalmente desfigurado aunque siempre encontramos metro. En el verso libre que Rich plantea en su secuencia de sonetos, el metro como principio dinámico sustituye al metro entendido como sistema (Ver Tynianov Y.1981:50). Por lo tanto en la secuencia encontramos lo que Tynianov describe como orientación hacia el metro, es decir el equivalente del mismo por lo que nos permite reconocer la forma versal mencionada a pesar de que ésta cuente con más o menos de catorce versos ya que lo que encontramos es una continua evocación de la forma estrófica, no la forma en sí. Esta descripción nos

recuerda las descripciones de los sonetos con coda o abreviados, utilizados por Hopkins<sup>298</sup>.

Rich es consciente de la potencialidad de lo que ella denomina formas cerradas (estrofas tradicionales como el soneto, la sextina, etc.) que ofrecen al autor un código significativo tanto si se sigue estrictamente como si se introducen transformaciones en dicho código:

“...a closed form like the sextina, the sonnet, the villanelle remains inert formula or format unless the “triggering subject” as Richard Hugo<sup>299</sup> called it, acts on the imagination to make the form evolve, become responsive, or works also in resistance to the form. It’s a struggle not to let the form take over, lapse into format, assimilate the poetry; and that very struggle can produce a movement, a music of its own. I think of Gerald Manley Hopkins’s “sprung” sonnets, his wrestling not just with diction and grammar, end rhymes and meters, but his own rebellious heart.” (“Format and Form”, en Rich, 1993:218-19)

La referencia a los sonetos de Hopkins, por parte de la autora llena de significado la forma tradicional identificada con el soneto o cualquier otra forma estable y pasa de convertirse de formato en forma gracias a la lucha y la evolución constante de dicha forma en manos de poetas sucesivos. Rich plantea en esta cita una diferencia interesante entre dos conceptos: “Forma” y “Formato”. En “Format and Form” Rich explica la diferencia entre dichos elementos concluyendo que “forma” es el elemento vital de la poesía ya que una temática diferente transforma la forma original de modo único. Si la evolución formal no existe, es decir, si lo único que tenemos son ejemplos de imitaciones perfectas de formas tradicionales aun cuando la experiencia poética difiere de modo radical con lo que esa estrofa tradicional propone en su historia prosódica (nos referimos por ejemplo a la asociación de la forma estrófica del soneto con el tema amoroso), lo que tenemos es “formato”. El concepto de formato para Rich se relaciona con la vaciedad de la forma que para la autora es un elemento dinámico de la obra literaria.

Hecha esta primera aproximación a la diferencia que Rich establece entre “forma” y “formato”, debemos decir que dichos conceptos no son originales de su

---

<sup>298</sup> Ver Abad, 1984:195 y ss.

<sup>299</sup> Hugo, 1979:5.

propio pensamiento poético, sino que los extrae de los ensayos del poeta anarquista, activista y ensayista Paul Goodman, quien describe en sus ensayos lo que denominó “formato” en el lenguaje público:

“Format.-n.1. the shape and size of a book ....2.the general physical appearance of a book, magazine or newspaper, such as the type face, binding, quality of paper, margins, etc. 3.the organization, plan, style, or type of something...Format has no literary power, and finally it destroys literary power. It is specially disastrous to the common standard style, because it co-opts it and takes the heart out of it.” (Goodman,1971:200-1)

El concepto de unidad versal adquiere una mayor fuerza en el caso de la secuencia ya que se combinan las individualidades de los poemas y la unidad de la secuencia completa. En este sentido el elemento tipográfico juega un papel fundamental ya que la forma visual consigue unificar elementos que logran una unidad métrica (significación de los finales de verso, líneas abiertas, etc.).

Antes de iniciar nuestro análisis, incluimos la ficha aclaratoria sobre el material analizado:

## SONETO

Volúmenes: *A Change of World* (1951)  
*The Diamond Cutters* (1955)  
*Snapshots of a Daughter-in-Law* (1963)  
*The Dream of a Common Language* (1978)

☐ Años de composición de poemas: **1951-1978**

📖 Número total de poemas: **34**

📖 Número de poemas analizados: **TODOS**

✍ Número de ejemplos de descripción prosódica reproducidos: **11**

VIII.1.i.- El soneto en la etapa formalista: formas híbridas

De los tres niveles de manipulación posibles en el soneto (estrófica, métrica, y esquema de rima final) Rich experimenta ampliamente con las tres aunque de forma diferente según evoluciona su poesía, ya que no podemos olvidar, como ya apuntamos en el título, que la forma del soneto no ha abandonado a Rich durante más de treinta años de creación literaria. En su primer libro de poemas *A Change of World* (1951), aparece un soneto inglés con el título de “Vertigo” que se acerca a la temática del poder de la imaginación representando su poder en animales como el tigre o el león con claros ecos blakeanos:

BIBLIOTECA VIRTUAL  
MIGUEL DE CERVANTES

<p style="text-align: center;">_ _ / / _ / _ / _ /</p> <p><i>As for me, I distrust the commonplace,</i></p>	a	} Cuarteto rima alterna
<p style="text-align: center;">_ / _ / _ / _ / _ /</p> <p><i>Demand and am receiving marvels, signs,</i></p>	b	
<p style="text-align: center;">/ _ _ / _ / / _ _ /</p> <p><i>Miracles wrought in air, acted in space</i></p>	a	
<p style="text-align: center;">/ _ _ / _ / _ / _ /</p> <p><i>After imagination's own designs.</i></p>	b	
-----		
<p style="text-align: center;">_ _ / / _ / _ / _ /</p> <p><i>The lion and the tiger pace this way</i></p>	c	} Cuarteto rima alterna
<p style="text-align: center;">_ / _ / _ / _ / _ /</p> <p><i>As often as I call; the flight of wings</i></p>	d	
<p style="text-align: center;">_ / _ / _ / _ / _ /</p> <p><i>Surprises empty air, while out of clay</i></p>	c	
<p style="text-align: center;">_ / _ / _ / _ / _ /</p> <p><i>The golden-gourded vine unwatered springs.</i></p>	d	
-----		
<p style="text-align: center;">_ / _ / / _ _ / /</p> <p><i>I have inhaled impossibility,</i></p>	e	} Cuarteto rima alterna
<p style="text-align: center;">_ / _ / _ / _ / _ /</p> <p><i>And walk at such an angle all the stars</i></p>	f	
<p style="text-align: center;">_ / _ / _ / _ / _ /</p> <p><i>Have hung their carnival chains of light for me.</i></p>	e	
<p style="text-align: center;">/ _ _ / _ / _ / _ /</p> <p><i>There's a streetcar runs from here to Mars.</i></p>	f	

-----  
 - / - / - / - / - /  
*I shall be seeing you, my darling, **there,*** }  
 - / - / - / - / - / } Pareado final  
 - / - / - / - / - / }  
*Or at the burning bush in Harvard **Square.*** } **g**

(“Vertigo”, vv.1-14)

En cuanto a su estructura formal este soneto no presenta ninguna irregularidad ya que el contenido se distribuye en tres cuartetos y un pareado final con rima final. La única innovación en cuanto a la estructura tradicional es la rima alterna en los tres cuartetos, cosa que es un rasgo prosódico específico de Rich desde sus primeros poemas. Posteriormente la alternancia prosódica se desarrolla en pareados cada vez más liberados de la rima.

En el caso de “The Return of the Evening Grosbeaks”(ACHW, en CEP:37), Rich asocia pájaros de diversas especies con actividades humanas (los cuervos por ejemplo le sugieren la visión de los ministros de la iglesia oficiando un funeral) para concluir con una reflexión sobre la vida humana marcada por los ciclos naturales anunciados por los pájaros. En cuanto a su estructura formal, el contenido se distribuye en tres cuartetos más pareado final como el anterior por lo que es otro ejemplo de soneto inglés, pero en este caso los tres cuartetos están formados por pareados monorrimos seguidos de un pareado final<sup>300</sup>. Todas las estrofas se separan tipográfica y sintácticamente:

- / - / - / - / - /  
*The birds about the house pretend to **be*** } **a** (imperfecta)  
 ←  
 - / - / - / - / - /  
*Penates of our **domesticity.*** } **a**  
 - / - / - / - / - /  
*And when the cardinal wants to play at **prophet*** } **b** } Cuarteto formado por  
 pareados monorrimos  
 ←  
 - / - / - / - / - /  
*We never tell his eminence to come off **it.*** } **b** (imperfecta)

<sup>300</sup> Es importante reseñar que Rich no utiliza de forma sistemática el pareado final para resaltar o concluir el contenido del poema estructurado en forma de soneto o alguna forma híbrida del mismo. Sin embargo sí marcará sus finales de múltiples formas para lograr así esa fuerza que Herrstein-Smith atribuye a la parte final del soneto:

$\bar{\quad} / \quad / \bar{\quad} \bar{\quad} / \quad \bar{\quad} / \bar{\quad} /$   
*The crows, too, in the dawn **prognosticate*** **c**  
 $\leftarrow / \bar{\quad} \bar{\quad} / \bar{\quad} / \bar{\quad} / \bar{\quad} /$   
*Like ministers at a funeral of **state**.* **c**  
 $\bar{\quad} / \bar{\quad} / \bar{\quad} / \bar{\quad} / \bar{\quad} /$   
*The pigeons in their surplices of **white*** **d**  
 $\leftarrow / \bar{\quad} / \bar{\quad} / \bar{\quad} / \bar{\quad} \bar{\quad} /$   
*Assemble for some careful Anglican **rite**.* **d**

} Cuarteto formado por pareados monorrimos

$/ \bar{\quad} \bar{\quad} / \quad \bar{\quad} / \bar{\quad} / \bar{\quad} /$   
*Only these guests who rarely come our **way*** **e**  
 $\bar{\quad} / \bar{\quad} / \bar{\quad} \bar{\quad} / \quad / \quad /$   
*Dictate no oracles for us while they **stay**.* **e**  
 $\bar{\quad} / \bar{\quad} / \bar{\quad} / \bar{\quad} / \bar{\quad} /$   
*No matter what we try to make them **mean*** **f**  
 $\bar{\quad} / \bar{\quad} / \bar{\quad} / \bar{\quad} / \bar{\quad} /$   
*Their coming lends no answer to our **scene**.* **f**

} Cuarteto formado por pareados monorrimos

$\bar{\quad} / \bar{\quad} / \bar{\quad} / \bar{\quad} / \bar{\quad} /$   
*We scatter seed and call them by their **name**,* **g**  
 $\bar{\quad} / \bar{\quad} \bar{\quad} / \bar{\quad} / \bar{\quad} / \bar{\quad} /$   
*Remembering what has changed since last they **came**.* **g**

} Pareado final

("The Return of the Evening Grosbeaks", vv.1-14)

Estos son los dos únicos casos de soneto inglés regular que encontramos en la producción poética de Rich, sin embargo, las modificaciones que Rich hace a partir del soneto son más representativas de su prosodia.

---

"If the couplet of an English sonnet has notable closural force it is largely because any terminal modification of form will strengthen closure." (Herrnstein-Smith, 1968:53)

### VIII.1.i.1.- *Modificaciones del soneto: nivel estrófico*

No podemos limitarnos a analizar la relación de Rich con una de las estructuras más representativas de la poesía tradicional afirmando que, en su etapa inicial, utiliza la estructura sin modificaciones, para, en su etapa de madurez aproximarse a la misma desde una posición más iconoclasta y con un mayor deseo de adaptar dicho esquema a sus propias necesidades. La forma más sencilla de destruir esta premisa es mostrando ejemplos de las modificaciones formales que Rich ya empieza a utilizar en la estructura del soneto en sus primeros poemas. De hecho, podemos aportar mayor número de casos en los que la estructura aparece modificada que en los que se mantiene intacta. En todo su primer libro solamente existen dos sonetos con una estructura tradicional, mientras los ejemplos de estructura de soneto modificada ascienden a cuatro. En este primer libro de poemas encontramos varias formas híbridas. Podemos encontrarlos con:

- (a) Reducción del número de versos de la forma tradicional a 12, manteniendo tres cuartetos y eliminando el pareado final.
  
- (b) en otras ocasiones sustituye el pareado final por otro cuarteto con lo que el número de versos aumenta de 14 a 16.
  
- (c) Por último observaremos las particulares subdivisiones estróficas que Rich plantea en su modificación de la estructura tradicional del soneto.

## VIII.1.i.a.- Reducción del número de versos:

La reducción de versos aparece en dos de los casos estudiados. En el primer caso, la estructura se reduce de 14 a 12 bien porque Rich no incluye el pareado final detrás de los tres cuartetos. En el segundo ejemplo la reducción sucede porque Rich utiliza tercetos en lugar de cuartetos.

En *A Change of World* (1951) el poema titulado “Aunt Jennifer’s Tigers”(ACHW, en CEP:4)<sup>301</sup> está formado por 3 cuartetos sin pareado final. Su esquema de rima final presenta una rima en pareados monorrimos cuyo verso inicial aparece encabalgado con la segunda parte (es decir versos 5,7,9 y 11 o, dicho de otra manera, los versos monorrimos aparecen encabalgados). Con lo que el primer cuarteto no tiene versos encabalgados ya que gracias al uso de signos tipográficos como el punto o la coma.

En *The Diamond Cutters* (1955), también encontramos ejemplos con reducción en el número de versos. “Holiday” (TDC, en CEP:126) presenta un esquema con tercetos que mezclan rima (perfecta e imperfecta) con versos sueltos para terminar con un cuarteto final:

/ _ / _ / _ / _ / _ /	
<i>Summer was another country, where the <b>birds,</b></i>	<b>a</b>
<hr style="width: 50%; margin-left: 0;"/>	
← / _ _ / _ / _ / _ /	
<i>Woke us at dawn among the dripping <b>leaves</b></i>	<b>a</b>
_ / _ / _ / _ / _ / _	
<i><u>And lent to all our fêtes their sweet <b>approval.</b></u></i>	-
_ _ / _ _ / _ / _ / _ / _	
<i>The touch of air on flesh was lighter, <b>keener,</b></i>	<b>b</b>
_ / _ / _ / _ / _ /	
<i>The senses flourished like a laden <b>tree</b></i>	-
<hr style="width: 50%; margin-left: 0;"/>	
← _ / _ / _ / _ / _ / _	
<i><u>Whose every gesture finishes in a <b>flower.</b></u></i>	<b>b</b>

<sup>301</sup> “Aunt Jennifer ‘s Tigers” aparece analizado en las páginas 263 Y 410 del presente trabajo.

/ _ / _ / _ / _ / _ / <i>In those unwardened provinces we <b>dined</b></i>	c	}	Terceto
← / _ / _ / _ / _ / _ / <u><i>From wicker baskets by a green <b>canal</b> //</i></u>	-		
/ _ _ / _ / _ / _ / <i>Staining our lips with peach and <b>nectarine</b>,</i>	c	}	Cuarteto
← / _ / _ / _ / _ / <i>Slapping at golden wasps. And when we <b>kissed</b>,</i>	-		
← / _ / _ / _ / _ / <i>Tasting that sunlit juice, the landscape <b>folded</b></i>	d	}	Cuarteto
← / _ / _ / _ / _ / <i>Into our clasp, and not a breath <b>recalled</b></i>	d		
← / _ / _ / _ / _ / <i>The long walk back to winter, leagues <b>away</b>.</i>	-	("Holiday", vv.1-13)	

La estructura del soneto inglés se modifica en la distribución del contenido en los dos casos mencionados al no extenderse hasta los catorce versos de la estructura tradicional. Sin embargo, Rich mantiene uno de los rasgos prosódicos más definitorios del soneto inglés: la independencia del pareado final. Como ya hemos visto, “Aunt Jennifer’s Tigers” (ACHW en CEP:4) mantiene la independencia del soneto final gracias a la coincidencia del antepenúltimo verso con el final del período sintáctico. En el segundo ejemplo analizado, “Holiday” (TDC, en CEP:126), el pareado final surge a partir e una pausa versal marcada por una coma a mitad de verso.

Pasamos ahora al caso contrario, el aumento de versos, que se constata como una tendencia más representativa de la práctica prosódica richeana.

## VIII.1.i.b.-Aumento del número de versos:

Como ya hemos mencionado con anterioridad, el aumento en el número de versos se debe, en la mayor parte de los casos, a la sustitución del pareado final del soneto inglés por otro pareado por lo que los poemas constan de 16 versos distribuidos en cuatro pareados. Este alargamiento del soneto inglés es abundante en la prosodia richeana y se relaciona con la estrofa utilizada por el poeta Victoriano George Meredith en su famosa de secuencia de sonetos titulada *Modern Love*. El esquema del soneto meredithiano consiste en cuatro cuartetos cerrados (abba cdc effe ghhg).

“For the Felling of an Elm in the Harvard Yard” (ACHW, en CEP:16) está formado por cuatro cuartetos por lo que aumenta el número de versos de 14 a 16. Los tres primeros son cerrados mientras el último presenta una rima alterna que enlaza los versos pares y quedan sueltos los impares. Además los cuartetos interiores (2 y 3) tienen la misma disposición métrica y riman el primero con el último quedando sueltos el segundo y el cuarto:

**a bb a**  
**a - - a**  
**a - - a**  
**- a - a**

Para marcar el final del poema Rich alterna en el último cuarteto los versos sueltos con los rimados rompiendo así la uniformidad de los dos cuartetos anteriores. Por otro lado, Rich señala el pareado final reduciendo el número de acentos de 5 a 4 en los versos 15-16:

/    -    -    /    /    /    -    /	
<i>Watching the hewn trunk dragged <b>away</b>,</i>	-
/    /    -    /    -    /    -    /	
<i>Some turn the symbol to their <b>own</b>,</i>	<b>a</b>
-    /    -    /    -    /    -    /	
<i>And some admire the clean <b>dispatch</b></i>	-
-    /    -    /    /    -    /	
<i>With which the aged elm came <b>down</b>.</i>	<b>a</b>

“For the Felling of an Elm in the Harvard Yard”, vv.13-16)



(“Why else but to Forestall this Hour”, vv.9-12)

En su segundo libro, *The Diamond Cutters* (1955), aparece de nuevo la forma sonetista híbrida ya que emplea pareados monorrimos (“The Insusceptibles”(TDC, en CEP:74):

<p>/ _ / / _ / / _ /  <i>Then the long sunlight lying on the <b>sea</b></i></p>	a	} Cuarteto Imperfecta
<p>← / _ / _ / _ / _ /  <i>Fell, folded gold on gold, and slowly <b>we</b></i></p>	a	
<p>← / _ _ / _ / _ / _ /  <i>Took up the decks of cards, our <b>parasols</b>,</i></p>	b	
<p>← / _ / _ / _ / _ /  <i>The picnic hamper and the sandblown <b>shawls</b></i></p>	b	
<p>_ / _ / _ / _ / _ / _ /  <i>And climbed the dunes in silence. There were <b>two</b></i></p>	c	} Cuarteto
<p>← / _ / _ / _ / _ /  <i>Who lagged behind as lovers sometimes <b>do</b>,</i></p>	c	
<p>_ / _ / _ / _ / _ / _ /  <i>And took a different road. For us the <b>night</b></i></p>	d	
<p>← / _ / _ / _ / _ /  <i>Was final, and by artificial <b>light</b></i></p>	d	
<p>← / _ / _ / _ / _ /  <i>We came indoors to sleep. No envy <b>there</b></i></p>	e	} Imperfecta
<p>← / _ / _ / _ / _ /  <i>Of those who might be watching <b>anywhere</b></i></p>	e	
<p>← / _ / _ / _ / _ /  <i>The lustres of the summer dark, to <b>trace</b></i></p>	f	} Cuarteto
<p>← / _ / _ / _ / _ /  <i>Some vagrant splinter blazing out of <b>space</b>.</i></p>	f	
<p>_ / _ / _ / _ / _ /  <i>No thought of them, save in a lower <b>room</b></i></p>	g	} Pareado final (rima visual) ("The Insusceptibles", vv.1-14)
<p>← / _ / _ / _ / _ /  <i>To leave a light for them when they should <b>come</b>.</i></p>	g	

Aquí Rich diferencia el pareado final con rima visual (eye-rhyme) en lugar de continuar con la rima perfecta que predomina en el resto del poema, además la pausa versal coincide con el final del período sintáctico en el verso 12 individualizando aún más el pareado final. Casi todos los versos están encabalgados.

Finalizamos aquí las posibilidades que ofrece la modificación prosódica del soneto inglés tradicional en lo que respecta a la reducción o aumento del número de versos para pasar ahora a ver las modificaciones que surgen de la distribución del contenido de forma que se alteran las proporciones del soneto tradicional.



VIII.1.i.c.-Divisiones estróficas no convencionales:

1.i.c.1.-Con rima: Quintetos y Cuartetos:

En ocasiones Rich enlaza cuartetos con quintetos (5 + 5 + 4) para obtener un esquema prosódico semejante al del soneto tradicional, como ocurre en “The Ultimate Act”(ACHW, en CEP:6). Aquí, además, Rich sustituye el pentámetro tradicional por tetrametros y trimetros, como en los himnos, aunque estos no alternan de dos en dos como suele ocurrir en la tradición religiosa.

Los dos primeros quintetos aparecen relacionados mediante la rima final ya que el primer quinteto consta de tres rimas y el verso 4 con rima (c) enlaza con el verso 7(c). Rich individualiza el pareado final mediante la pausa sintáctica ya que el verso 12 termina con punto y a parte.

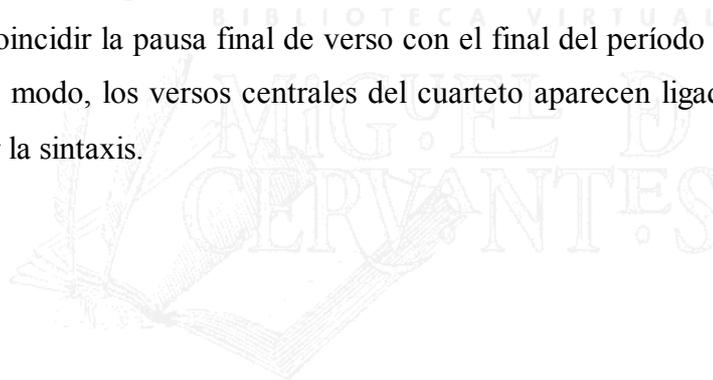
/ _ _ / _ / _ /	
<i>What if the world's corruption <b>nears</b></i>	<b>a</b>
← / _ _ / _ / _ /	
<i>The consequence they dare not <b>name</b>?</i>	<b>b</b>
_ / _ / _ / _ /	
<i>We shall but realice our <b>fears</b></i>	<b>a</b>
_ / _ / _ / _ /	
<i>And having tasted them go <b>on</b>,</i>	<b>c</b>
	} Quinteto
/ _ _ / _ / _ /	
<i>Neither from hope of grace nor <b>fame</b>,</i>	<b>b</b>
_ / _ / _ / _ /	
<i>Delivered from remorse and <b>shame</b>,</i>	<b>b</b>
_ / _ / _ / _ /	
<i>And do the things left to be <b>done</b></i>	<b>c</b>
←	
_ / _ / _ / _ /	
<i>For no sake other than their <b>own</b>.</i>	<b>c</b>
_ / _ / _ / _ /	
<i>The quarry shall be stalked and <b>won</b>,</i>	<b>c</b>
_ / _ / _ / _ /	
<i>The bed invaded, and the <b>game</b></i>	<b>b</b>
←	
	} Quinteto

/ <u>   </u> <u>   </u> / <u>   </u> / <u>   </u> /	
<i>Played till the roof comes tumbling down</i>	<b>c</b>
<u>   </u> / <u>   </u> / <u>   </u> / <u>   </u> /	
<i>And win or lose are all the same.</i>	<b>b</b>
-----	
/ <u>   </u> <u>   </u> / <u>   </u> / <u>   </u> /	
<i>Action at such a pitch shall flame</i>	<b>b</b>
/ <u>   </u> <u>   </u> / <u>   </u> / <u>   </u> /	
<i>Only beneath a final sun.</i>	<b>c</b>

} Cuarteto

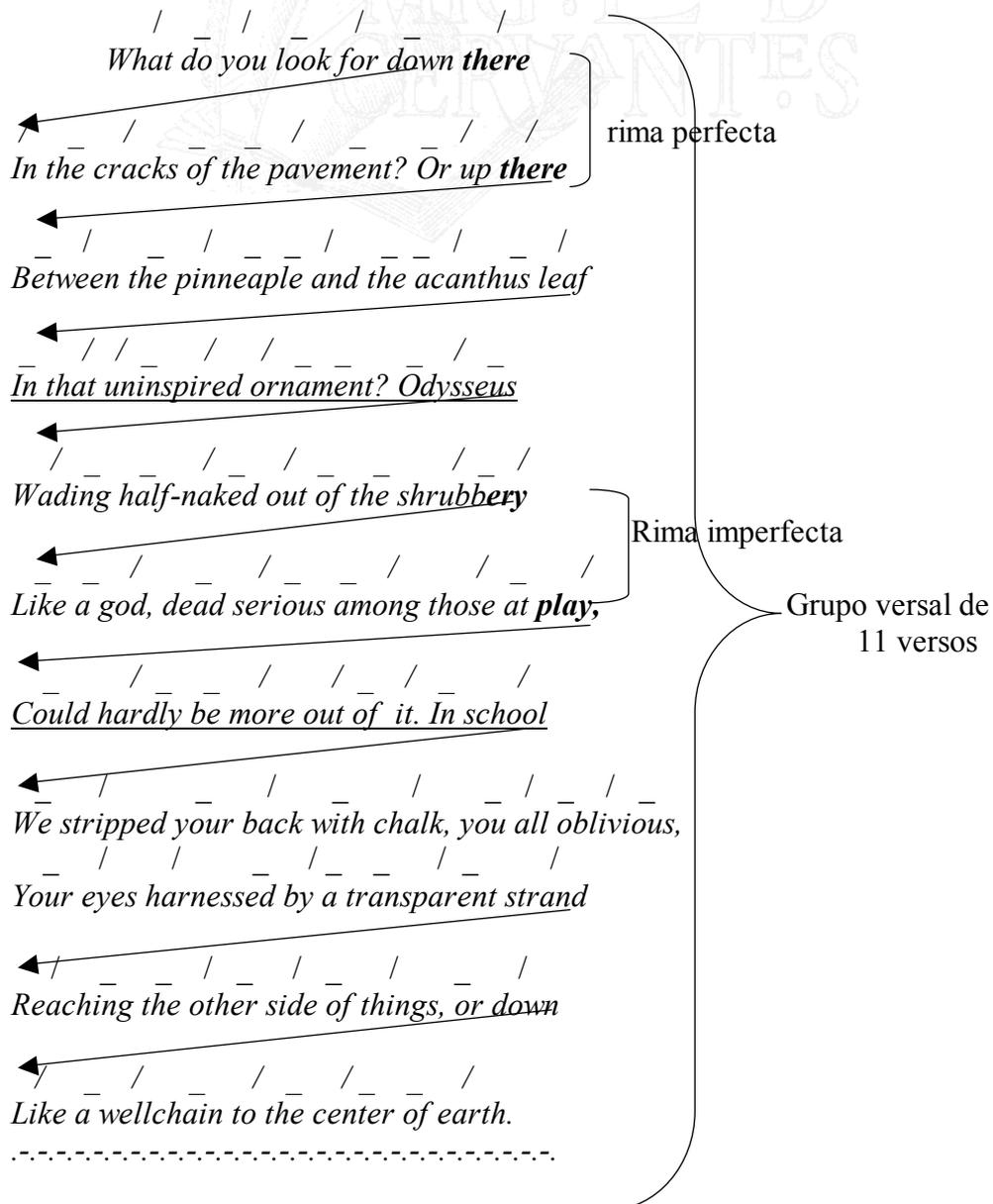
("The Ultimate Act", vv.1-14)

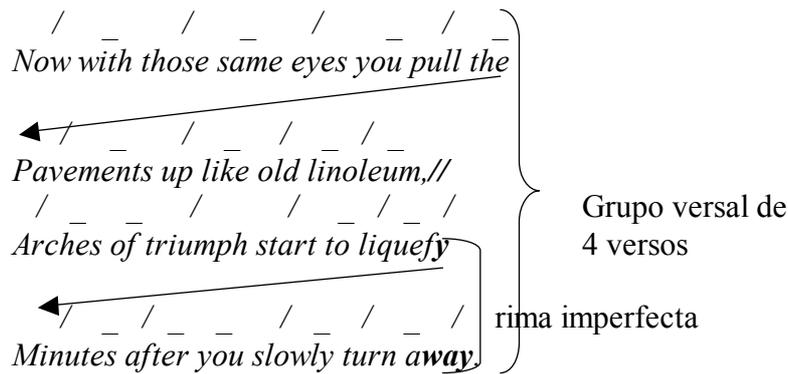
El cuarteto final, a pesar de ser cerrado (**cbbc**), mantiene la independencia del pareado final al coincidir la pausa final de verso con el final del período sintáctico en el verso 12. De este modo, los versos centrales del cuarteto aparecen ligados por la rima pero divididos por la sintaxis.



1.i.c.2.-Sin Rima: Grupos versales

En el tercer libro de poemas de Rich, *Snapshots of a Daughter-in-Law* (1963), todavía aparecen ejemplos de soneto modificado en los que Rich utiliza verso libre distribuido en grupos versales de extensión variable. En ocasiones utiliza rima tanto perfecta, que suele deberse a la repetición léxica en posición final de verso, o imperfecta. Esta nueva posibilidad se repite en “The Absent Minded are Always to Blame”(SDL, en CEP:141) , que está subdividido en 9+4. “Euryclea’s Tale” (SDL,en CEP:142) está formado por tres grupos versales de 4, 7 y 5 versos respectivamente y “Passing On” (SDL, en CEP:150) también está dividido en dos grupos versales de 9 y 6 versos.





(“The Absent-Minded Are Always to Blame,vv.1-15)

Respecto a la experimentación en el nivel estrófico podemos encontrarnos divisiones estróficas no convencionales que producen un desequilibrio entre las distintas partes del soneto al no guardar las proporciones características tanto del modelo de soneto italiano o inglés. En el caso de Rich observamos que se decanta por el soneto inglés en los dos únicos casos en los que aparece una estructura no modificada.

Por último debemos aclarar que en el apartado titulado “divisiones no convencionales” incluimos distribuciones de los versos que no respetan la proporción del verso inglés que podemos sintetizar así:

<b>FORMAS HÍBRIDAS DE SONETO: divisiones no convencionales</b>	
<b>ESTROFAS CON RIMA</b>	<b>GRUPOS VERSALES (con rima esporádica)</b>
4 tercetos: 3+3+3+3 } 12 versos 3 cuartetos: 4+4+4 2 quintetos + 1 cuarteto: 5+5+4: 14 versos 4 cuartetos: 4+4+4+4: 16 versos	9+4 } se mantiene cierta proporción entre 9 + 6 } una parte extensa y otra más breve 4 + } 7 + 5 se destruye dicha proporción

Los resultados de la exposición anterior aparecen resumidos en la siguiente tabla:

NIVEL ESTRÓFICO	DIVISIONES NO CONVENCIONALES	SONETO INGLÉS
<p><i>A Change of World</i> (1951)</p>	<p>“Aunt Jennifer’s Tigers”                      “The Ultimate Act”                      “For the Felling of an Elm in Harvard Yard”                      “Why Else but To Forestall this Hour”</p>	<p>“Vertigo”                      “The Return or the Evening Grosbeaks”</p>
<p><i>The Diamond Cutters</i> (1955)</p>	<p>“Annotation for an Epitaph”                      “The Insusceptibles”</p>	
<p><i>Snapshots of a Daughter-in-Law</i>                      (1963)</p>	<p>“The Absent Minded are Always to Blame”                      “Eurycleas’s Tale”                      “Passing On”                      “Apólogo”</p>	

VIII.1.i.2.- *Modificaciones del soneto: Nivel métrico*

En cuanto al nivel métrico encontramos varias posibilidades. El pentámetro yámbico se mantiene de forma regular en su primer volumen (*A Change of World* 1951) y solamente aparece un caso en el que Rich opta por los tetrámetros y trímetros en lugar del pentámetro en el poema “The Ultimate Act”(ACHW, en CEP: 6):

$\bar{\quad} / \bar{\quad} / \bar{\quad} / \bar{\quad} /$ <i>And win or lose are all the same.</i>	(tetrámetro yámbico)
$/ \bar{\quad} \bar{\quad} / \bar{\quad} / \bar{\quad} /$ <i>Action at such a pitch shall flame</i>	} (tetrámetros yámbico con inversión trocáica inicial)
$/ \bar{\quad} \bar{\quad} / \bar{\quad} / \bar{\quad} /$ <i>Only beneath a final sun.</i>	

(“The Ultimate Act”, vv.12-14)

El segundo caso irregular perteneciente a su primer volumen utiliza el verso esporádicamente verso rimado y sustituye el pentámetro por el tetrámetro en el poema “For The Felling of an Elm in Harvard Yard” (ACHW, en CEP: 16):

$\bar{\quad} / \bar{\quad} / \bar{\quad} / \bar{\quad} /$ <i>The shade where James and Whitehead strolled</i>	a
$\bar{\quad} / \bar{\quad} / \bar{\quad} / \bar{\quad} /$ <i>Becomes a litter on the green.</i>	-
$\bar{\quad} / \bar{\quad} / \bar{\quad} / \bar{\quad} /$ <i>The youngmen pause along the paths</i>	-
$\bar{\quad} / \bar{\quad} / \bar{\quad} / \bar{\quad} /$ <i>To see the axes glinting gold.</i>	a

(“For The Felling of an Elm in Harvard Yard”, vv.9-12)

En *The Diamond Cutters* (1955) desaparece la homogeneidad del pentámetro ya que sólo encontramos un poema formado a partir de pentámetros. El resto de poemas pertenecientes a este volumen ofrecen una sustitución parcial del pentámetro por lo que encontramos mezcla de pentámetros y tetrámetros (“Annotation for an Epitaph” (TDC, en CEP: 68) o “The Insusceptibles” (TDC, en CEP:74):

$\bar{\quad} / \bar{\quad} \bar{\quad} / / \bar{\quad} \bar{\quad} \bar{\quad} / \bar{\quad}$ <i>But in the baroque corridors of heaven</i>	(tetrámetro)
--	--------------

- / - / - / - / - /  
*Your lively coming is a hope destroyed.* (pentámetro)  
 / - - / - / - / - / -  
*Squadrons of seraphs pass the news and ponder,* (pentámetro)  
 - / - / - / - / - /  
*And all their luxury glitters grand and void.* (pentámetro)  
 (“Annotation for an Epitaph”, vv.13-16)

En *Snapshots of a Daughter-in-Law* (1963) encontramos algunos poemas en los que aparecen tetrametros o hexámetros mezclados con pentámetros. También son característicos los sonetos formados a partir de tetrametros y trimetros (“Passing On”, SDL, en CEP:150) e incluso trimetros, dímetros y monómetros (“Apology”, SDL, en CEP:177) reduciendo la longitud versal a su mínima expresión:

- / - / - / - } **trímetros**  
*I've said: I wouldn't ever*  
 / - / - / }  
*Keep a cat, a dog*  
 - / } **Monómetro**  
*A bird-*  
 / - - / } **Dímetro**  
*Chiefly because*  
 - / - / - / - } **Trímetro**  
*I'd rather love my equals.*  
 (“Apology”, vv.1-5)

En definitiva, el pentámetro disminuye paulatinamente aunque en general se mantiene alternando con versos más largos (hexámetros, esporádicamente) y sobre todo con versos más breves (sobre todo tetrametros y trimetros).

NIVEL MÉTRICO	PENTÁMETRO YÁMBICO	SUSTITUCIÓN DEL PENTÁMETRO YÁMBICO		RIMA FINAL + V. SUELTO	VERSO LIBRE
		TOTAL	PARCIAL		
<i>A Change of World</i> (1951)	<p>“Aunt Jennifer’s Tigers” “Vertigo” “The Return of the Evening Grosbeaks” “Why Else But to Forestall This Hour”</p>	<p>“The Ultimate Act” (tetrametros + trimetros)</p>	<p>“For the Felling of an Elm in Harvard Yard”</p>		
<i>The Diamond Cutters</i> (1955)	<p>“Holiday”</p>		<p>“Annotation of an Epitaph” (tetrametros + pentametros) “The Insusceptibles” (Tetrametros + pentametros)</p>	<p>Annotation for an Epitaph” “The Insusceptibles” “Holiday”</p>	
<i>Snapshots of a Daughter-in-Law</i> (1963)		<p>“Apology” (Dímetros + trimetros) “Passing On” (tetrametros + trimetros)</p>	<p>“The Absent Minded Are Always to Blame” (tetrametros + pentametros) “Euryclea’s Tale (Pentametros + hexametros)</p>	<p>“Apology”</p>	<p>“Passing On” “The Absent Minded are Always to Blame” “Euryclea’s Tale</p>

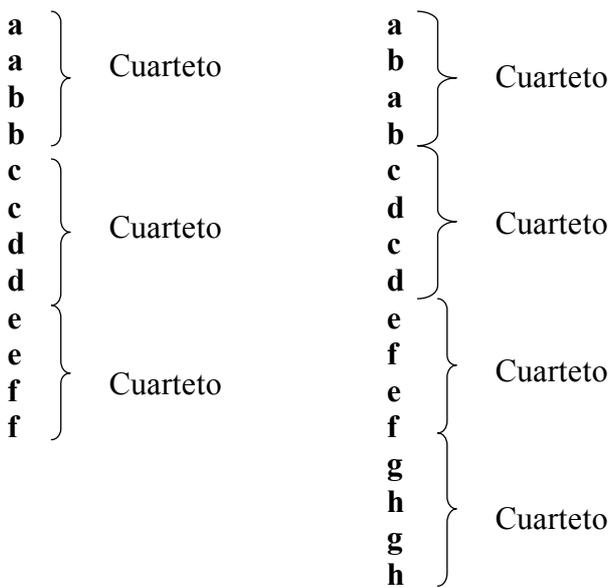
VIII.1.i.3.- *Modificaciones del esquema de rima final*

En cuanto al esquema de rima final también encontramos múltiples combinaciones que plantea la prosodia de los sonetos richeanos. Cuando existe rima Rich plantea tres posibilidades:

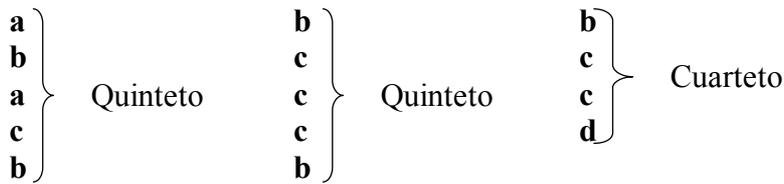
1.- Soneto inglés formado a partir de pareados monorrimos con el esquema:



2.- 3-4 Cuartetos cuyo esquema de rima puede ser de pareados monorrimos o con rima alterna:



3.- Dos quintetos seguidos de cuarteto con el esquema:



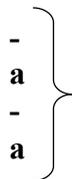
En este caso aportamos el esquema del único poema en el que Rich utiliza quintetos y cuartetos (“The Ultimate Act”, ACHW, en CEP:6).

También observamos ejemplos en los que Rich mezcla versos con rima final y versos sueltos con los que elabora esquemas semejantes a los que cuentan sólo con rima final.

.- Cuartetos cerrados por versos con rima dejando los interiores sueltos con el siguiente esquema:



.- Cuartetos que alternan versos rimados con sueltos:



Cuando no existe rima, Rich diferencia tipográficamente grupos versales en los que puede aparecer rima final esporádicamente. La gran mayoría de estos casos son rima visual o imperfecta. Cuando la rima es perfecta se debe sobre todo a la repetición léxica a final de verso.

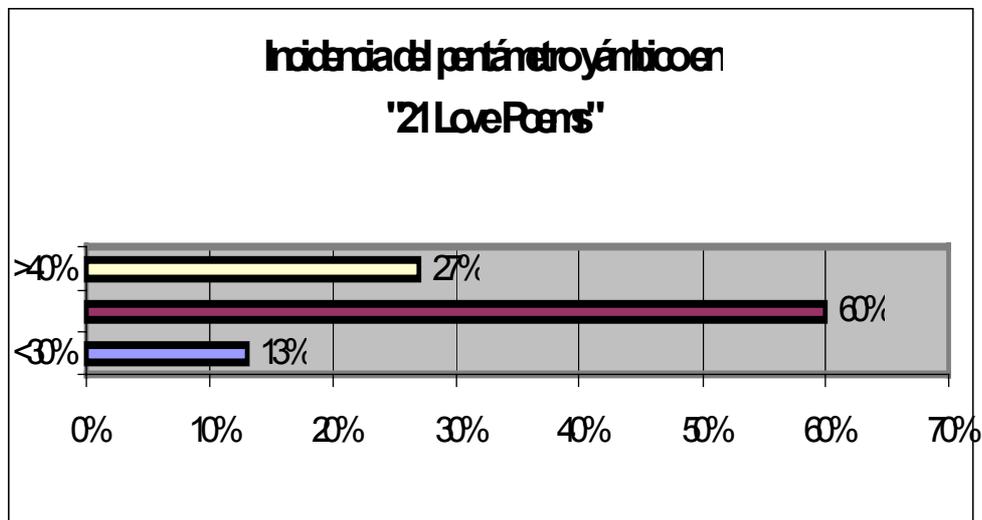
Las múltiples posibilidades que se generan a partir de las distintas combinaciones descritas en el párrafo anterior se observan con claridad en la siguiente tabla:

FORMAS HÍBRIDAS DE SONETO	CON RIMA FINAL			RIMA FINAL+VERSO SUELTO		VERSO LIBRE
	SONETO INGLÉS CON PAREADOS MONORRIMOS	CUARTETOS CON PAREADOS MONORRIMOS O ALTERNOS	CUARTETOS + QUINTETOS	CUARTETOS MEZCLADOS CON VERSOS SUELTOS	VERSO ESTÍQUICO	
<i>A Change or World</i> (1951)	<p>“The Return of the Evening Grosbeaks” aabb/ccdd/eeff/gg</p>	<p>“Aunt Jennifer’s Tigers” aabb/ccdd/eeff</p> <p>“Why Else But to Forestall This Hour” abab/cdcd/efef/ghgh</p>	<p>“The Ultimate Act” abacb/bccb/bccb</p>	<p>“For the Felling of an Elm in Harvard Yard” abba a--a-a--a</p>		
<i>The Diamond Cutters</i> (1955)				<p>“Annotation for an Epitaph” -a-a/-b-b/-c-c/-d-d</p>	<p>“The Insusceptibles” “Holiday”</p>	
<i>Snapshots of a Daughter-in-Law</i> (1963)					<p>“Apology”</p>	<p>“Euryclea’s Tale” “Passing On” “The Absent Minded are Always to Blame”</p>

VIII.1.ii.- El soneto y su asimilación: la secuencia

La forma soneto no vuelve a aparecer en la obra de Rich hasta la década de los ochenta y a pesar de que la forma elegida presenta muchas irregularidades evidenciamos la forma del soneto enfatizándose dicha estructura métrica sobre todo por su presentación en forma secuencial, siguiendo la tradición renacentista así como el nuevo impulso que recibió esta forma en las obras de Auden, Hill o Berryman<sup>302</sup> entre otros.

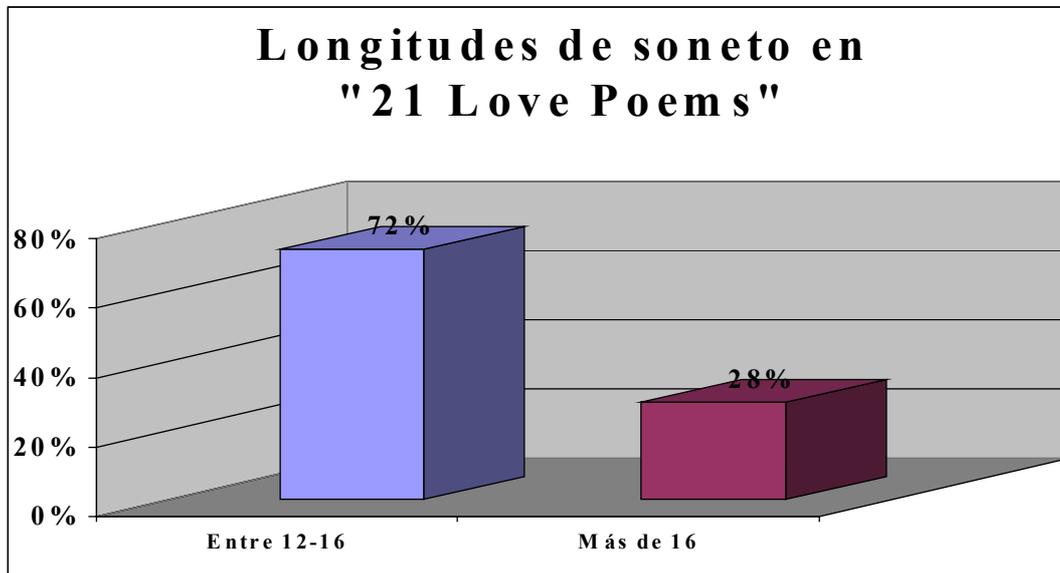
La secuencia sonetista de Rich contiene poemas escritos en verso libre estíquico (sin diferenciación estrófica), pero a pesar de esta aparente libertad la incidencia del pentámetro yámbico es alta<sup>303</sup>, ya que encontramos que más de la mitad de los poemas cuentan con un número elevado de pentámetros en su esquema métrico con sólo un 13% en los que la incidencia del pentámetro disminuye al no superar el 30% de pentámetros yámbicos en los poemas:



<sup>302</sup> Nos referimos a secuencias tan conocidas como “In Time of War” y “The Quest” de W.H.Auden, “Glasgow Sonnets” de Edwin Morgan o “Funeral Music” de Geoffrey Hill.

<sup>303</sup> Incidencia muy alta: más del 40% de los versos son pentámetros.  
 Incidencia alta: Entre el 30 y el 40% son pentámetros.  
 Incidencia baja: menos del 30% son pentámetros.

Por otro lado, Rich experimenta también con la longitud del soneto individual y aunque la mayoría de los poemas establecen sus límites entre 12 y 16 versos, encontramos un 28% que se extienden entre los 16 y 21 versos:



Vamos a ver dos ejemplos significativos dentro de esta secuencia de sonetos. Estos son claros ejemplos de lo que Hobsbaum denomina “buckled sonnets” o sonetos con coda, que muestran un número de versos próximo a los catorce<sup>304</sup>:

“The buckled sonnet is a poem which violates many of one’s preconceptions concerning the form without altogether taking leave of it.” (Hobsbaum,1996:164)

El poema II de la secuencia nos muestra cómo un hablante en 1ª persona de singular “I” que se expresa ante un oyente silencioso “you”. En los tres primeros versos se introduce la situación dramática estableciéndose el marco en el que se desarrolla el poema:

\_ / \_ / \_ / \_ / \_ / \_ /  
*I wake up in your bed. I know I have been dreaming.*  
 / / \_ \_ / / \_ / \_ /  
*Much earlier, the alarm broke us from each other,*  
 / \_ \_ / \_ / \_ / / /  
*You’ve been at your desk for hours. I know what I dreamed:*

(vv.1-3)

<sup>304</sup> “Another set of buckled sonnets comprises the “Twenty-One Love Poems” of Adrienne Rich...The fourth of these poems possesses as many as twenty-one lines, but the number of lines in other items of the sequence ranges more usually between twelve and sixteen.” (Hobsbaum,1996:165)

Rich mantiene la estructura tripartita del soneto inglés aunque cada vez más desfigurado. Los signos tipográficos interrumpen las unidades sintácticas que no coinciden con los finales de verso y esto añade una mayor fluidez a la forma resultante. Esta fluidez se ve enfatizada por el uso del encabalgamiento interversal (utilización de líneas de verso extensivas) en todos los versos en los que no se marca el final de verso con un signo tipográfico (.,;...).

El énfasis en los límites versales (inicio y final de verso) se convierte en un medio semántico poderoso para aislar palabras. El énfasis conseguido suele resultar tanto de la importancia del límite en una serie o el fallo de dichos límites para convergir con la unidad sintáctica como ocurre en el caso del encabalgamiento versal abrupto (Ver Tynianov, 1981:75). Rich explota este recurso de forma sistemática.

“I” despierta en la cama de “you” con el recuerdo de un sueño que se desarrolla en el siguiente fragmento que se divide en dos subapartados. El primero incluye los versos 4 al 8 en el que aparece un punto terminando con la idea expresada. Los ejemplos de encabalgamiento que encontramos relacionan fundamentalmente oraciones principales y subordinadas (vv.4, 7):

\_ / \_ / \_ / \_ \_ /  
*our friend the poet comes into my **room***

← / \_ / \_ / \_ /  
***where** I've been writing for **days**,*

/ / \_ / \_ / \_ / \_ /  
*drafts, carbons, poems are scattered everywhere,*

\_ / \_ \_ / \_ / /  
*and I want to show her one **poem***

← / \_ \_ / \_ \_ / \_ / / \_ \_  
***which** is the poem of my life. // But I **hesitate**,*

Rimas imperfectas

(vv.4-8)

En este subapartado encontramos el desdoblamiento de “I” en la figura de la poeta amiga a la que desea mostrar el poema de su vida, metáfora que designa al “you” del poema.

El segundo subapartado arranca del verso 8 y continúa hasta el 10 donde el sujeto agente duda de su acción y se despierta con una caricia del oyente. En estos versos encontramos un nuevo encabalgamiento (v.9) en el que se relacionan oración principal y subordinada (“purpose infinitive”) y otro en el verso 12 que pone en contacto el verbo con un circunstancial. El desequilibrio prosódico que ya se anunciaba en los primeros ejemplos de soneto richeano se sigue manteniendo: la poeta prefiere un grupo versal central muy extensa y la concisión del soneto tradicional se pierde:

\_ / \_ / \_ /  
*and wake. You've kissed my **hair***  
 ← / \_ / \_ / \_ /  
***to wake me.** I dreamed you were a poem,*  
 \_ / \_ / \_ / \_ /  
*I say, a poem I wanted to show someone...*  
 \_ / \_ / \_ / \_ /  
*and I laugh and fall dreaming **again***  
 ← / \_ / \_ / \_ /  
***of the desire to show you to everyone I love,***

(vv.9-13)

En los versos siguientes aumenta la significación metafórica del poema ya que se carga al sueño de un peso simbólico además de identificar a la persona amada con el poema y el posterior deseo de mostrarla.

Rich no individualiza en este caso el pareado final típico del soneto inglés, si utiliza el elemento visual para concluir de alguna forma el poema ya que el verso 14 (último en la estructura tradicional) es breve al ser trímetro, y, además, aparece encabalgado con el siguiente que introduce una cola en la que encontramos un pentámetro y como colofón un heptámetro cuya extensión señala el final del poema.

La unidad entre el cuerpo del soneto y la cola se logra además con la rima imperfecta que une el verso 14 con el verso final (16). Los versos pertenecientes a esta cola aparecen todos encabalgados con lo que aumenta la sensación de unidad:



al que nos referimos titulado IV, desborda la estructura del soneto, porque introduce fragmentos hablados que la autora señala con un cambio de tipografía, por ejemplo en los versos 6 y 7. En el verso 7, esta particularidad provoca además la existencia de ocho acentos, siendo el único verso de 8 acentos en el poema. Rich también incluye un fragmento en prosa, distinguido tipográficamente. Por otro lado el encabalgamiento se radicaliza y encontramos ejemplos de encabalgamientos abruptos en los que el final de verso separa la unidad esencial de sujeto y verbo.

El desarrollo temático se establece en cuatro grupos versales que repiten el esquema del ejemplo anterior, La primera estrofa (Vv.1-7) plantea el contexto situacional donde el actante regresa tras un encuentro amoroso y percibe las cosas con una luz nueva (primaveral) aunque de inmediato se observa el choque con la realidad personificada en el comportamiento poco cívico de un anciano(vv.5-7):

/ \_ / \_ / \_ / \_ / \_ /

I come home from you through the early light of spring

/ \_ / / \_ / / \_ / \_ / \_

flashing off ordinary walls, the Pez Dorado,

\_ / \_ / \_ / / / \_ / \_ /

the Discount Wares, the shoe-stores...I'm lugging my sack

\_ / \_ \_ / \_ \_ / \_ / \_

of groceries, I dash for the elevator

\_ \_ / / / \_ \_ / \_ \_ \_ /

where a man, taut, elderly, carefully composed

/ \_ / / \_ / \_ / \_ / / / \_

lets the door almost close on me.-*For god's sake hold it!*

\_ / \_ / \_ / \_ \_ / \_ \_ /

I croak at him. -*Hysterical*,- he breathes my way.

El segundo grupo (vv.8-14 plantea un nuevo contraste entre dos situaciones una agradable (café, música / recuerdos de la cita amorosa) y otra desagradable (en el correo recibe el testimonio de un rehén torturado en prisión):



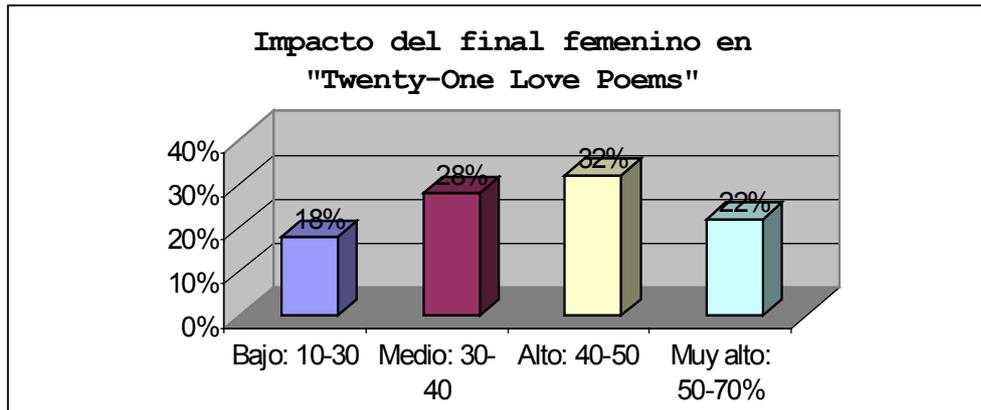
La interpretación de la crítica feminista incide en que Rich establece la dicotomía entre una estructura patriarcal representada en la afirmación “they love wars” y la ausencia del ser amado (“you’re not in my arms”). Rich juega de nuevo con las relaciones de contigüidad ya que al yuxtaponer “they still control the world” y la ausencia del ser amado parece que esos “they” a los que les gusta la guerra son los culpables de esa ausencia. Este juego de Rich que se fundamenta en una cuestión formal (contigüidad de dos elementos significativos y su posible relación temática de causa-consecuencia) hace posible una segunda interpretación más general: una total situación de dolor y desconsuelo por la situación anterior que se agudiza por la ausencia del ser amado. Es interesante observar como la relación amorosa aparece relacionada estrechamente con un contexto solidario que podríamos identificar con el sufrimiento en el mundo abriéndose así la perspectiva que no queda limitada a la pareja.

Observamos el cambio en los sonetos de Rich incluidos en esta secuencia. Si la relación de pareja se representaba en términos de guerra de los sexos durante los setenta, como hemos visto en ejemplos anteriores, ahora la guerra es algo externo a la pareja que suscita solidaridad ante las injusticias que provoca.

Por otro lado, es importante notar el constante juego de Rich con la terminación femenina de verso. En esta secuencia no utiliza rima de forma consistente aunque hallamos casos de rimas imperfectas, visuales, etc., pero sí se observa una superabundancia de terminaciones femeninas que, en ocasiones, alternan con las masculinas creando combinaciones que se asemejan mucho a los esquemas de estrofas tradicionales, como los cuartetos (abba) o la rima alterna (abab) e incluso pareada (aabbcc...). Podemos observar el elevado impacto del final femenino<sup>305</sup> en la secuencia titulada “Twenty-One Love Poems” en la siguiente tabla:

---

<sup>305</sup> Consideramos que un 10% es un impacto bajo. Entre 30-40% impacto medio y a partir del 40% el impacto es alto o muy alto cuando llega al 70%.



Respecto al contenido de los sonetos de tema amoroso, cuyo ejemplo más evidente es la secuencia “Twenty-One Love Poems”, las dudas sobre la adscripción de la forma utilizada por Rich a la tradición sonetista asaltan a la propia Dickey que comenta:

“she has written, if not sonnets, love poems that call up the tradition of the sonnet sequence. Here she draws attention onto that early work and to the fact that she has moved on to a point that will not elicit such a poem.” (Dickey 1997:1)

Esta conclusión resulta un tanto absurda si tenemos en cuenta la constante referencia de Rich a la tradición sonetista. La evolución formal no implica un rechazo de la forma tradicional. Esta máxima parecía haber quedado clara con los modernistas, pero los críticos de base feminista como Dickey se niegan a interpretar la innovación formal bajo otro signo que no sea el de la revolución antipatriarcal. Ya no sigue siendo válida la renovación formal a partir de la innovación temática que, curiosamente, mencionara Auden en la introducción al primer libro de poemas de Rich: *A Change of World* (1951).

Dickey afirma que la única razón por la que Rich mantiene la forma es porque hay algo más, es decir, la temática del soneto no permanece en el ámbito amoroso exclusivamente sino que progresa hacia otro tipo de conocimiento. El punto en común que Dickey encuentra en mujeres que han utilizado el soneto para manifestar sentimientos amorosos aparentemente chocantes por referirse a relaciones

homosexuales es la reestructuración formal del soneto tradicional, además de la ya mencionada novedad temática:

“Although like Rich, neither Bishop or Stein adheres to the formal requirements of the sonnet, each appropriates its name in order to change it, turn it, try it, keep it, as Rich does.” (Dickey, 1997:2)

Con lo cual, que el receptor de los sentimientos amorosos de dichos poemas sea una mujer no los distingue de forma tan radical de los sonetos amorosos tradicionales desde el punto de vista formal.

Rich muestra en su trabajo con el soneto la lucha con el artificio que pone de manifiesto cualquier poeta adaptándose a una forma tan perdurable como el soneto. Siguiendo la sugerencia de la propia autora de verosimilitud “stay true // even in poems” (TP,7) respecto a su experiencia tanto erótica como emocional.

En el caso de Rich y, quizá este rasgo sea compartido por otros componentes de su generación, la guerra aparece en muchos de sus poemas para expresar con duras imágenes la crueldad en las relaciones interpersonales, y más concretamente de pareja. Rich nació en el período denominado de entreguerras y en su adolescencia y primera juventud conoce el desarrollo de la segunda guerra mundial que marca de forma indeleble su carácter al descubrir la condición judía de su padre. En su juventud, la oposición a cualquier expresión del imperialismo yankee representado en la invasión de Granada, el episodio de Bahía de Cochinos, y sobre todo su acercamiento al movimiento contrario a la actuación estadounidense en la guerra de Vietnam forjó un importante movimiento de protesta en el que Rich tomó parte.

Encontramos sentido a esta aparente paradoja de equiparar algo tan opuesto como el amor y la guerra en primer lugar por el ambiente en el que Rich evoluciona hacia la madurez, pero sobre todo por su conflictiva concienciación lesbiana en la que se observan dos posturas muy diferenciadas. En primer lugar Rich entiende la relación hombre-mujer como una guerra de sexos, nada tiene de original esta concepción. En esta guerra entre los sexos la falta de comprensión y diálogo en ambas partes se muestra en sus primeros poemas en situaciones que Rich aproxima al melodrama folletinesco eligiendo títulos tan sugerentes como “Novella” que representa la agria discusión de una

pareja con el posterior abandono de la relación por parte del hombre representado en el olvido de las llaves para entrar de nuevo en lo que hasta entonces era su hogar. Este poema pertenece a su primera etapa y por supuesto todavía no existe ninguna reflexión en torno a la cuestión homoerótica, pero lo que me interesa resaltar es que ya entonces no aparecen poemas con un tema amoroso tradicional y nunca este tema aparece en los sonetos incluidos en sus primeros libros.

En la evolución de nuestra autora observamos un alejamiento paulatino de los patrones románticos más tradicionales (triángulo amoroso, matrimonios fallidos,...) y observamos cada vez más matrimonios llenos de indiferencia en los que ni siquiera existe el conflicto sino la apatía más profunda. Podemos tomar como ejemplo de dicho tema el poema titulado “A Marriage in the Sixties”. La apatía deja paso en sus poemas de los sesenta al cliché también tradicional de la guerra de los sexos en los que todo retazo romántico desaparece y la confrontación directa surge en todos los niveles de convivencia con una atención especial a la experiencia sexual totalmente insatisfactoria. Esta oposición frontal empieza a nutrirse de imágenes extraídas de los contextos de guerra ante los que Rich se encontraba tan sensibilizada: de esta forma llegamos a la identificación de la guerra de los sexos con situaciones de la guerra de Vietnam y el desamparo del débil queda patente dentro de la estructura patriarcal del matrimonio que la autora se apresura a dibujar para contextualizar la violencia de sus imágenes.

En este estadio intermedio en el desarrollo de la temática amorosa que nos ocupa en estos momentos, las formas libres predominan y no aparece ningún ejemplo en los que el soneto sirva para canalizar los sentimientos de la poeta. Podríamos justificarlo afirmando que el soneto tradicional plantea una temática amorosa que poco tiene que ver con el conflicto bélico en el que Rich plantea la convivencia. Sin embargo, y a pesar de que la afirmación anterior es innegable, ya hemos reseñado con anterioridad que Rich no utiliza el soneto para volcar una temática amorosa hasta la década de los ochenta en la que aparece la secuencia titulada “21 Love Poems” que imita la estructura de las secuencias de sonetos tan típicas de la poesía isabelina.

Por tanto en el corpus poemático de Rich encontramos esta evolución temática que se articula en diferentes estructuras prosódicas, y que podemos sintetizar en la siguiente tabla:

<b>Temporalización</b>	<b>Poesía temprana 50-60</b>	<b>Etapa intermedia 60-70</b>	<b>Años 80</b>
<b>ESTRUCTURA FORMAL</b>	a.- Utilización del soneto con <i>estructura regular</i>	No utilización de la forma tradicional y preferencia por formas sueltas con algunos casos de rimas imperfectas, visuales, etc.	Utilización del soneto con <i>modificaciones prosódicas muy acusadas.</i>
	b.- Utilización del soneto con <i>modificaciones prosódicas</i>		Utilización de la tradicional <i>secuencia de sonetos.</i>
<b>TEMÁTICA</b>	Temática no amorosa, sino más bien filosófico-reflexiva	Identificación progresiva de la temática amorosa con imágenes bélicas	Aparece por primera vez el tema amoroso con la salvedad de que se trata de una relación homoerótica

Quizá la explicación de este salto cualitativo entre sus primeros sonetos de la década de los cincuenta y su secuencia de sonetos de los ochenta incide en lo siguiente: el soneto siempre se ha caracterizado por dirigirse a un amante. Sin embargo, para la joven Rich el soneto tiene unas implicaciones desde el punto de vista de la técnica, que son innegables: el soneto es una forma estrófica clave para demostrar su maestría formal. El soneto, teniendo en cuenta además su influencia audenesca, se convierte en la forma especialmente buscada para lograr la experimentación sin salirse de unos cauces prosódicos controlados después de la fuerte experimentación modernista y su utilización del verso libre.

Sin embargo, desde el punto de vista del contenido el soneto propuesto por los prosodistas tradicionales, capitaneados por Auden, quienes prefieren una vuelta a la prosodia tradicional, no realizan una copia perfecta sino que adaptan el soneto y otras formas tradicionales para convertirlo, en el caso concreto del soneto, en un instrumento de reflexión filosófica contenida en una estructura que invita a la concisión y la reflexión profunda. Por otro lado, no podemos olvidar la condición femenina de Rich y la larga tradición de sonetos en boca masculina elogiando una amante femenina. Para la joven Rich, por tanto, la utilización del soneto es interesante desde el punto de vista formal y a partir de esta base intenta su apropiación modificando la estructura prosódica en los ejemplos ya mencionados.

Por este doble motivo: por un lado la influencia audenesca que impulsa a Rich a una vuelta a la prosodia tradicional, con variaciones, reconvirtiendo el soneto en un instrumento al servicio de cualquier tema sin tener que ser amoroso; y por otro la impropiedad del soneto en boca de un hablante femenino dentro de una larga tradición de poesía amorosa en la que la estructura patriarcal de mujer, entronizada o denostada, pero siempre silente ante el amante que la elogia, instruye o desprecia, es patente. El mismo esquema, invirtiendo los papeles sexuales, resultaría impropio desde el punto de vista del “decoro” poético utilizado por Rich en su primera etapa poética.

Pero, a pesar de lo dicho, Rich recupera la estructura prosódica sonetista, tras una pausa en la que la prosodia tradicional se difumina para mostrar formas más libres. Lo cierto es que en este paréntesis, el único cambio observable es de tipo prosódico ya que el sentimiento amoroso que Rich describe en sus poemas, elaborados como sonetos o no, es fundamentalmente negativo. La conclusión a la que llega Rich no sólo en su etapa más beligerante (años 60-70), sino también en su primera época en la que la convivencia heterosexual produce reacciones no positivas en absoluto: frustración, incomunicación, soledad en compañía, etc.

La única diferencia que existe, como se observa en la tabla anterior, es la utilización de distintas imágenes para manifestar el conflicto emocional que interesa a la poeta: en un primer momento estas imágenes parecen extraídas de contextos relacionados con el melodrama folletinesco, frente a las agresivas imágenes bélicas de la segunda etapa.

En los años ochenta sin embargo encontramos tanto el elemento sonetista tradicional prosódico como el temático: es decir, una estructura de soneto con muchas modificaciones, así como el tema amoroso característico del soneto desde sus orígenes. El soneto quizá por ser una de las formas poéticas más antiguas conlleva ciertas expectativas por parte del lector no sólo desde el punto de vista estrófico y métrico (utilización del modelo inglés o italiano, utilización del pentámetro yámbico) sino desde el punto de vista temático que ha conformado la tradición sonetista desde sus orígenes:

“Sonnets lead one to expect not only a certain rhyme-scheme but also particular themes, and thus the conventional level guides one’s attention as one moves up through the other sarta of Artifice.” (Forrest-Thompson, 1978: xiii)

Rich elimina esos elementos tradicionales utilizando formas híbridas en sus primeros libros, y obviando al tema amoroso en estas composiciones iniciales. Sin embargo, en los ochenta, Rich utiliza no sólo el soneto, como una forma estrófica que pone a prueba la técnica del poeta, sino además, la imbricación de varios sonetos formando una secuencia y recuperando el tema amoroso. Estos hechos hacen que la relación de Rich con la tradición del soneto resulte compleja.

Lo que mucha crítica feminista observa como una ruptura única y un auténtico hito, se convierte, si analizamos los elementos constitutivos de esta forma poética, en una vuelta a la tradición, ya que emplea más elementos tradicionales que los sonetos formalmente modificados, por ejemplo, de su primera etapa. Sí es innegable la ruptura temática ya que no ha sido frecuente hasta el siglo XX, encontrar sonetos con una temática homoerótica.

Encontramos opiniones como la de Liz Yorke que habla de lo que ella denomina una “lesbian strategy of survival” que consigue según la autora:

“subvert, contest or displace conventional heterosexist poetic discourses” (Yorke:208-9)

La subversión a la que se refiere Yorke es comprensible desde el punto de vista temático pero la modificación formal que Rich intenta en el soneto queda lejos de dicha

subversión ya que utiliza el instrumento más convencional posible a su disposición para expresar un sentimiento amoroso, independientemente de que el sujeto al que dirige sus sentimientos amorosos tenga su mismo sexo

En un ámbito más amplio apuntamos la paradoja que se establece cuando los estudios feministas abogan por la idea de forma orgánica, que en muchas ocasiones se identifica con el cuerpo femenino, etc. y desde la misma posición crítica se divide de forma radical el fondo y la forma destruyendo de este modo cualquier principio organicista que explique la naturaleza de la obra literaria. Obviamente este análisis desmantela el principio lingüístico propuesto por Saussure y desarrollado posteriormente, en su aplicación de principios lingüísticos al análisis de la obra literaria por Roman Jakobson, autor que ha ocupado un importante lugar en el desarrollo de nuestro trabajo respecto a la prosodia de Adrienne Rich y cuya aportación no se puede obviar si intentamos realizar un estudio formal de la obra poética. Por tanto, es importante incidir en los errores que se pueden producir en un análisis meramente temático en una autora tan consciente como Rich de la forma poética. Esa atención prosódica no significa que Rich utilice formas reconocibles a partir de un análisis prosódico tradicional en su primera etapa para paulatinamente descubrir formas más libres.

Para rebatir este análisis tan simple de la compleja cuestión prosódica que plantea Rich nos basta con un significativo ejemplo: la utilización del monólogo dramático muy similar al propuesto por autores como Browning o Frost en sus primeros libros que desaparece de su espectro prosódico posterior a los años sesenta. Este ejemplo difiere del caso del soneto que regresa con fuerza en composiciones de etapas posteriores. ¿Cuál es la diferencia? Yo apuntaría a la madurez formal de Rich en cuanto a la utilización de los recursos prosódicos que la tradición y su propia experimentación la ofrecen. En el caso del monólogo dramático en sus primeros libros ofrece la ventaja de expresar distintos puntos de vista conformados a partir de voces dramáticas que se corresponden con personajes creados, cosa que Rich ve imposible en un poema con una estructura puramente lírica. Sin embargo su madurez en cuanto a la utilización de recursos prosódicos surge cuando desaparece esa forma imitada con acierto por Rich, para hacer suya esta posibilidad de establecer dentro de un mismo poema una multiplicidad de perspectivas sin tener que recurrir a una fórmula ya inventada. Rich ya

no necesita personajes dramáticos para expresar diferentes puntos de vista, su madurez en cuanto a la utilización de los recursos formales hace posible la flexibilidad argumental sin tener que utilizar ningún recurso dramático sino meramente prosódico.

Otro ejemplo evolución prosódica se observa en el corpus poético de Rich con las estructuras pareadas. Ya desde sus comienzos predomina la estructura pareada frente a otras posibilidades prosódicas. Rich poco a poco hace suya la estructura par y vemos como una nueva estructuración prosódica, el ghazal, surge para incluir diversos puntos de vista incardinados de tal forma en la estructura prosódica que se convierte en un todo indivisible.

BIBLIOTECA VIRTUAL

La estructura del ghazal clásico extraído de la tradición urdu, servirá a Rich como punto de partida para establecer una especial relación entre los pareados que conforman su base prosódica. Rich establece los distintos puntos de vista, las diferencias de tono, etc., sin utilizar la simple solución del personaje dramático sino elaborándolo a través de la maestría en la utilización de los recursos formales que en principio no fueron creados para conseguir los fines que obtiene Rich al partir de dicha estructura. La madurez prosódica de Rich se evidencia en este ejemplo y en otros que hemos aportado a lo largo de este trabajo para demostrar que el interés que suscita el mensaje poético de Rich no impide una profundización en su técnica poética utilizando recursos prosódicos de diferentes formas en función de su interés, temática, y por supuesto, adquiriendo una maestría a la que pocas veces se ha mostrado la suficiente atención crítica.

## VIII.2.- El ghazal: De una prosodia autóctona a una prosodia foránea

### VII.2.i.a. -El pareado en la tradición inglesa: Antecedentes

No es nuestra intención hacer una historia del pareado estrófico en estas breves líneas. Por el contrario, nos centraremos en uno de los ejemplos más representativos del empleo de esta estrofa mínima porque plantea ciertas concomitancias con el pareado richeano continuamente soslayado por la crítica. Nos referimos al desarrollo máximo del pareado que coincide con el período “Augustan” en la literatura inglesa.

El pareado rimado funciona como una forma de repetición sistemática, que no sólo enfatiza la continuidad formal, sino que además produce otras reacciones basadas en la “saturación” que Herrnstein-Smith apunta en su comentario:

“...they [rhymed couplets] not only tend to strengthen formal continuity, but they eventually tend to produce other reactions (those that are implied by the term “saturation”) that are at odds with both closure and continuity.” (Herrnstein-Smith, 1968:75)

El pareado, es el ejemplo más breve y sencillo de estrofa. El pareado cerrado o “closed couplet”, en la poesía inglesa neoclásica es menos una cuestión estrófica que sintáctica y semántica<sup>306</sup>.

El pareado de Pope, contiene rasgos retóricos característicos como el equilibrio, la antítesis, el paralelismo y la aliteración que refuerzan su naturaleza individual. Pero, además de la descripción de estos rasgos característicos lo que nos interesa es la asociación que se establece entre el “pareado cerrado” y el contenido didáctico<sup>307</sup>, cuando no profético, lo que conduce a la elaboración de una especie de listado de aforismos independientes entre sí. El “*pareado heroico*”, vehículo apropiado para temas

<sup>306</sup> “It [couplet rhyme] is the emblem of vanquished difficulty and controlled violence.” (Wesling, 1980:49)

<sup>307</sup> Ver Herrnstein-Smith, 1968:74

épicas, consta de dos versos decasílabos que riman **aa bb cc**, y que mantienen un metro fundamentalmente yámbico. Fue utilizado ampliamente antes de la Restauración, pero después de 1660 continuó su uso, así como la definición de sus elementos y de las reglas a las que debía someterse (Bradford,1993:69).

El pareado a lugar a una unidad de significado independiente. El “pareado cerrado” se convirtió en el vehículo perfecto para el poema público<sup>308</sup> (“public poem”) cuyo propósito funcional está muy relacionado con el ensayo en prosa:

“The heroic couplet provided the poetic writers of the 18<sup>th</sup> c. with a means by which they could effectively control the relation between these two elements of cohesion.” (Bradford,1993:70)

Bradford explica por qué el pareado se convirtió en el medio más popular en el período “Augustan”, tan preocupado por los ideales de claridad y estilística:

“the “knitting up” of two consecutive syntactic patterns would be far easier to control and negotiate than would the more complex networks of progress and interference in the stanzaic formula.” (Bradford,1993:85)

Pope, el autor Neoclásico de *pareados heróicos* por excelencia, amplía las posibilidades de la estrofa. Su práctica llevó al pareado heroico al final de su evolución sin embargo, esta culminación tuvo también consecuencias estróficas negativas ya que el pareado heroico, al final del siglo de Pope, perdió su capacidad de sorprender al lector. Wesling sugiere que el giro de los románticos hacia la balada como disposición estrófica favorita, se corresponde con el deterioro del pareado heroico:

“Because the heroic couplet,..., lost its ability to carry meaning, Blake, Wordsworth, and Coleridge refreshed poetry by reaching back to the ballad, turning the ballad’s tones and stanzas to the purposes of a poetry, at base, scholarly and intellectual.” (Wesling,1980:33)

La idea de decoro hace posible estas asociaciones dentro del sistema. De nuevo Wesling<sup>309</sup>, cuando se refiere a la interrelación entre los rasgos específicos de género así

---

<sup>308</sup> “Pope’s art is at once a mode of representation and an act of adjudication through which an elaborate and sophisticated linguistic structure, emulative of the imperial age of Roman culture, shapes a “world” where rhetoric, belief and morality, perfectly intersect.” (Brown,1985:75-6)

<sup>309</sup> “...e.g. satire seems to require clipped couplets...there is also an ahistorical meaning: the cognitive unpredictability of the device in its effect on the reader.”(Wesling, 1980 :38)

como la idea de decoro compartida tanto por el poeta como por el lector ejemplifica con el caso de la poesía satírica que se relaciona directamente con la flexibilidad de los pareados independientes entre sí.

Por consiguiente no podemos olvidar el peso específico del pareado en la historia de la literatura en lengua inglesa, aunque la forma estrófica no se reconozca como propia de la tradición inglesa. Jakobson<sup>310</sup> en su análisis de la obra de William Blake comenta la utilización significativa del pareado en la obra de Blake e identifica esta disposición estrófica con la estructura sintáctica.

El declive del pareado surge en buena medida a consecuencia de su éxito para temas públicos y satíricos<sup>311</sup>. Paulatinamente se identifica el pareado como una forma poco apropiada para poemas de contenido meditativo o lírico, y su declive es evidente a comienzos del siglo XIX.

No obstante, la fascinación por el pareado se mantiene hasta el siglo XX, cuando los críticos parecen descubrir con agrado las posibilidades de esta estrofa sintética y a la vez rica desde el punto de vista semántico.

El pareado es quizá la forma estrófica más identificable con uno de los rasgos característicos del metro, la naturaleza mnemotécnica al disponer la individualidad máxima en la forma mínima. Finalmente, el espíritu augustano se identifica con esta estrofa ya que en su voluntad normativa estricta busca controlar los elementos de predecibilidad en la obra literaria. En definitiva, los autores de la etapa augustana encontraron una solución elegante. Sin embargo, y a pesar de que Rich conoce la tradición inglesa, se separa de ella. Rich renuncia a la tradición del pareado inglés identificado al 100% con la práctica augustana, y busca la tradición persa concretada en el ghazal.

---

<sup>310</sup>“In particular, the headwords, the principal clauses, and the prominent motifs which fill the diverging outer couplets stand out against accessory and subordinate contents of the contiguous inner couplets, quite similar to the converging lines of the background in a pictorial perspective.” (Jakobson, R. 19 : Language in Literature: 486)

<sup>311</sup> Ver Wesling, 1980: 49.

Como ya es habitual, antes de profundizar en la asimilación que Rich hace del ghazal, incluimos la descripción del material analizado en la siguiente ficha técnica:

<p><b>GHAZAL</b> Volúmenes:</p> <p><i>Leaflets</i> (1966):     “Ghazals (Homage to Ghalib)”(LF,en CEP:317 <i>The Will to Change</i> (1971):</p> <p>“Blue Ghazals”(TWCH, en CEP:368-373) “Ghazal V” en “Shooting Script”(TWCH, en     CEP:402) <i>Dark Fields of the Republic</i> (1995)</p> <p>    “Late Ghazal” (DFR:51)</p> <p>☐ Años de composición de poemas: <b>1966-1995</b></p> <p>☞ Número total de poemas: <b>28</b></p> <p>    <i>Leaflets</i> (1966):<b>17</b></p> <p>    <i>The Will to Change</i> (1971):<b>9 + 1</b></p> <p>    <i>Dark Fields of the Republic</i> (1995): <b>1</b></p> <p>☞ Número de poemas analizados: <b>TODOS</b></p> <p>✍ Número de ejemplos de descripción prosódica reproducidos: <b>3</b></p>
--

## VIII.2.ii.- Fundamento de la evolución: El pareado en la poesía de Rich antes de sus primeros ghazales

Abordamos el desarrollo de este capítulo tras constatar la persistente tendencia de Adrienne Rich hacia la utilización de la estrofa de dos versos, que, como veremos, es además la estructura básica de la forma prosódica ghazal. Esta constatación nos mueve a pensar en la transcendencia del pareado como estrofa mínima en poesía. El pareado es la primera y más radical de las divisiones estróficas cuyo rasgo más destacable es la idea de dualidad que subyace en su origen y estructura. De hecho el paralelismo sintáctico en el pareado estrófico es la expresión verbal de un principio dualista<sup>312</sup> que va más allá de la disposición textual. El dualismo prosódico<sup>313</sup> es un elemento al que Rich es extremadamente sensible, ya que mantiene esta división de forma consistente durante décadas a lo largo de su producción literaria. Esta tendencia se justifica porque en el dualismo se fundamenta toda dialéctica, todo movimiento. La dualidad puede manifestarse tanto en una oposición contraria como complementaria que empieza a hacerse evidente en los primeros estadios de la producción richiana. La tensión/resolución que se establece en la estructura par permanece aun cuando la rima no exista ya que el pareado estrófico o tipográfico mantiene la expectativa del lector:

“Although the exact sound of successive rhyme-pairs varies, the pattern of tension and resolution is constant. ... the “closed couplet” may be just as strong a force for formal continuity as the open couplet, and in certain respects, even stronger....a succession of closed couplets will have all the characteristics of any systematic repetition of formal elements, including the most important characteristic ...., its effectiveness in maintaining the reader’s expectation of continuation.” (Hernstein-Smith, 1968:73)

En sus primeros volúmenes, donde Rich mantiene la rima final como recurso formal, el pareado aparece como estructura estrófica consistente en poemas significativos. Por ejemplo, en el primer volumen *A Change of World* (1951), la rima dual pareada, aunque formando cuartetos, aparece en uno de los poemas más

---

<sup>312</sup> Ver Fabb, 1997: 144.

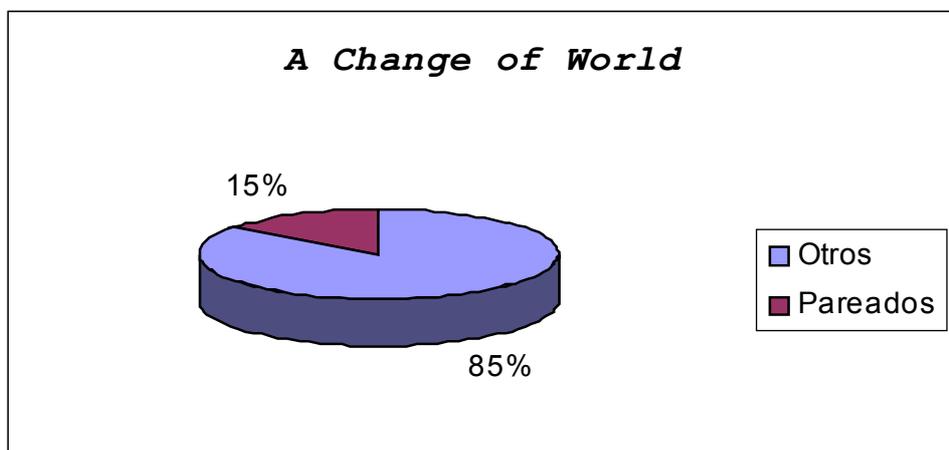
<sup>313</sup> Ver Chevalier & Gheerbrant, 1986: 417.

antologizados y comentados, “Aunt Jennifer’s Tigers” cuyo esquema de rima es el siguiente:

<i>Aunt Jennifer’s tigers prance across a screen,</i>	<b>a</b>	}
<i>Bright topaz denizens of a world of green.</i>	<b>a</b>	
<i>They do not fear the men beneath the tree;</i>	<b>b</b>	
<i>They pace in sleek chivalric certainty.</i>	<b>b</b>	
<i>Aunt Jennifer’s fingers fluttering through her wool</i>	<b>c</b>	}
<i>Find even the ivory needle hard to pull.</i>	<b>c</b>	
<i>The massive weight of Uncle’s wedding band</i>	<b>d</b>	
<i>Sits heavily upon Aunt Jennifer’s hand.</i>	<b>d</b>	
<i>When Aunt is dead, her terrified hands will lie,</i>	<b>e</b>	}
<i>Still ringed with ordeals she was mastered by.</i>	<b>e</b>	
<i>The tigers in the panel that she made</i>	<b>f</b>	
<i>Will go on prancing, proud and unafraid.</i>	<b>f</b>	

(“Aunt Jennifer’s Tigers”, ACHW, en CEP:4)

La rima es perfecta y la regularidad se intensifica con el uso del pentámetro yámbico. De hecho en este primer libro de poemas, aparecen seis en los que Rich utiliza la rima pareada. Barbara Herrnstein-Smith mantiene que un pareado rimado, cuando se corresponde con una expresión sintáctica completa, constituye una forma estrófica cerrada (Herrnstein-Smith,1968:51). Sin embargo, en los poemas de Rich, los pareados no constituyen formas cerradas, ya que es habitual la utilización del encabalgamiento para evitar el aspecto epigramático de los versos que componen el pareado. En la tabla que a continuación se presenta podemos observar la incidencia de esta elección de la poeta en el total de los poemas incluidos en su primer volumen:



El 15% de los primeros poemas presenta la rima pareada formando cuartetos, como en el caso del poema antes utilizado como ejemplo. Los poemas más representativos de esta tendencia son los siguientes:

“Aunt Jennifer Tigers” (ACHW, en CEP:4):

a	c	e
a	c	e
b	d	f
b	d	f

“By No Means Native” (ACHW, en CEP:13):

a	a	a	a
a	a	a	a
b	b	b	b
b	b	b	b
c	c	c	c
c	c	c	c
d	d	d	d
d	d	d	d
e	e	e	e
e	f	e	c
	f		c
	f		c

“The Rain of Blood” (ACHW, en CEP:31): **aabbccddeeffgghii**

“A Revivalist in Boston” (ACHW, en CEP:36): (4 + 4 + 4 + 4 + 4)

-	-	-	-	-
a	b	c	d	e
a	b	c	d	e

“The Return of the Evening Grosbeaks” (ACHW, en CEP:37): (4 + 4 + 4 + 2)

ā	c	ē	g
a	c	e	g
b	d	f	
b	d	f	

“He Remembereth that We are Dust” (Rich,A.1993:49):  
**aabbccddeeffgghhiijjkkll**

La tendencia hacia la rima distribuida en pareados se mantiene en el segundo volumen, *The Diamond Cutters* (1955), donde incluso aumenta el número de poemas con rima final pareada:

“The Insusceptibles” (TDC,en CEP:74): (4 + 4 + 4 + 2)

a	c	e	g
a	c	e	g
b	d	f	g
b	d	f	g

“The Wild Sky” (TDC,en CEP:78): (6 + 6 + 6 + 6 + 6)

a
a
b
b
c
c

“The Explorers” (TDC,en CEP:85): (14 +14)

a	h
a	h
b	i
b	i
c	j
c	j
d	k
d	k
e	l
e	l
f	m
f	m
g	n
g	n

“The Perennial Answer”: (TDC,en CEP:103): pareados mezclados con rima alterna o varios tiradas irregulares de monorrimos, distribuidos en 134 versos:  
**aabbacce aabb--ddeeffggghhiiijjkkllmmnn, etc....**

“The Insomniacs” (TDC, en CEP:109): (10+10+10+10+10+10) algunas estrofas cuentan con pareados:

<u>Estrofa 2:</u>	<u>Estrofa 3:</u>	<u>Estrofa 4:</u>	<u>Estrofa 5:</u>
—	a	a	—
a	a	b	a
b	b	b	a
b	c	a	a
c	d	c	a
—	—	c	—
c	c	d	b
c	—	d	b
—	d	—	—
—	d	—	—

BIBLIOTECA VIRTUAL

“A Walk by the Charles” (TDC, en CEP:116): (4 + 6 + 6 + 8)

a	a	a	a
a	a	a	a
b	b	b	b
b	b	b	b
—	c	—	c
—	c	—	c
—	—	—	d
—	—	—	d

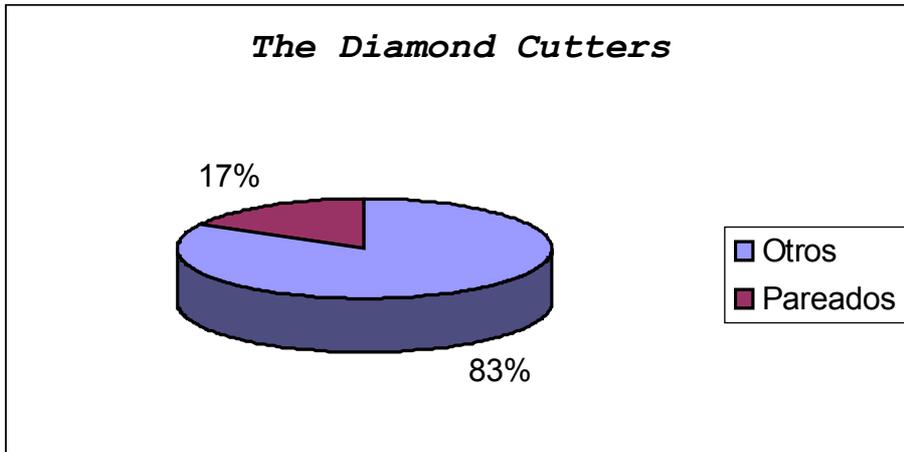
“New Year Morning” (TDC, en CEP:117): (11 + 6 + 6 + 8) La cuarta estrofa:

a
a
b
b
c
c

“Last Song” (TDC, en CEP:129): (6 + 6 + 6 + 6)

a	Cuatro estrofas con el mismo esquema
a	
b	
b	
c	
c	

La tabla muestra que el pareado sigue siendo una opción muy valorada por Rich:



En este segundo libro observamos que el aumento de versos pareados es relativo, ya que no ofrece la pureza de los poemas del primer volumen. En *The Diamond Cutters* (1955) los pareados se combinan con otras disposiciones estróficas.

La rima pareada se mantiene para formar estrofas más extensas. Por ejemplo, la sextina titulada “New Year Morning” (TDC, en CEP:117) ofrece una cuarta estrofa de seis versos pareados mientras el resto de las estrofas mantiene un esquema de cuarteto más pareado (**abbacc**):

/ _ _ / _ / _ /	} a
<i>So we are safe again. Goodnight, brave <b>friends</b>.</i>	
_ / _ / _ / _ / _ /	
<i>So may beginnings always follow <b>ends</b>.</i>	
_ / _ / _ _ / / _ /	} b
<i>Through time is treasonable, may we <b>stand</b></i>	
← / _ _ / _ / _ / _ /	} b
<i>Gathered each year, a stubborn-hearted <b>band</b></i>	
← / _ / _ / _ / _ /	} c
<i>Whose gaiety rises like a <b>litany</b></i>	
← / _ _ / _ / _ / _ /	} c
<i>Under the dying ornamental <b>tree</b>.</i>	

(“New Year Morning”, vv.19-24)

En el siguiente volumen de Rich, *Snapshots of a Daughter-in-Law* (1963), desciende el número de poemas estructurados a partir de pareados. Sin embargo, la importancia de los poemas con esta disposición estrófica hace que consideremos esta producción trascendente para nuestro estudio:

“At Majority” (SDL, en CEP:135): Pareados esporádicos (7) mezclados con verso libre (5 + 5 + 5 + 5 + 5) en los que llama la atención la regularidad acentual de los tetrametros:

$\bar{\quad} / \bar{\quad} / \bar{\quad} / \bar{\quad} /$   
*Your look will hold their wondering looks*  $\bar{\quad}$   
 $\leftarrow / \bar{\quad} \bar{\quad} / \bar{\quad} \bar{\quad} / \bar{\quad} \bar{\quad} /$   
*Grave as Cordelia's at the last,* **a**  
 $\quad / \bar{\quad} \bar{\quad} / \bar{\quad} \bar{\quad} / \bar{\quad} \bar{\quad} /$   
*Neither with rancor at the part* **a**  
 $\leftarrow / \bar{\quad} \bar{\quad} / \bar{\quad} \bar{\quad} / \bar{\quad} \bar{\quad} /$   
*Not to upbraid the coming time.* **b**  
 $\bar{\quad} / \bar{\quad} \bar{\quad} / \bar{\quad} \bar{\quad} / \bar{\quad} \bar{\quad} /$   
*For you will be at peace with time.* **b**

(“At Majority, vv.6-10)

“The Loser” ((SDL, en CEP:139): I. (6 + 6 + 6), II. (6 + 6 + 6)

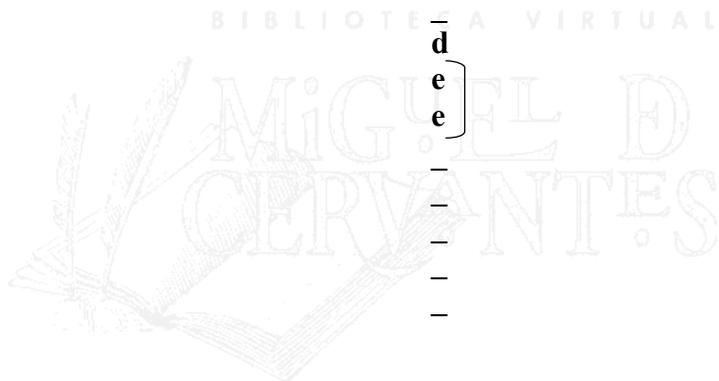
Estrofa 1:      Estrofa 2:      Estrofas 3-6:

$\left. \begin{array}{c} \mathbf{a} \\ \mathbf{a} \\ \mathbf{b} \\ \mathbf{b} \\ - \\ - \end{array} \right\}$	$\left. \begin{array}{c} - \\ - \\ \mathbf{a} \\ \mathbf{a} \\ \mathbf{b} \\ \mathbf{b} \end{array} \right\}$	$\left. \begin{array}{c} \mathbf{a} \\ \mathbf{a} \\ \mathbf{b} \\ \mathbf{b} \\ \mathbf{c} \\ \mathbf{c} \end{array} \right\}$
---	---	---

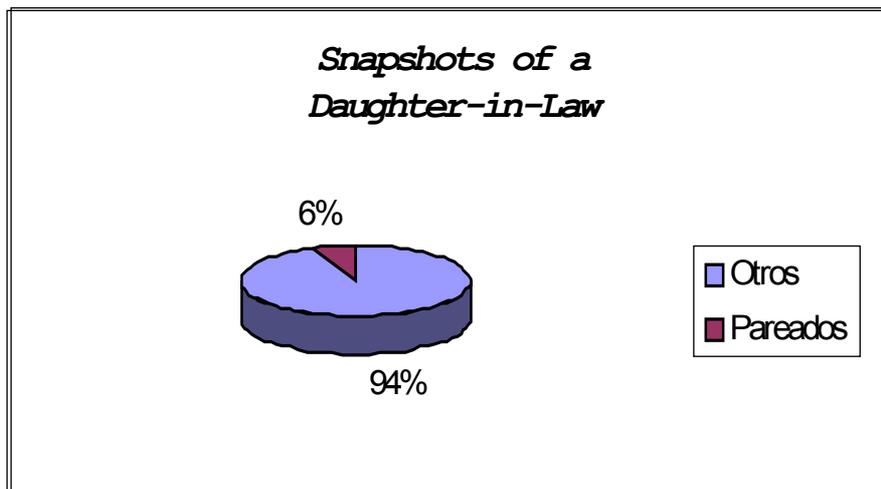
“Artificial Intelligence” (SDL, en CEP:168): también emplea pareados esporádicos mezclados con verso libre.

“Snapshots of a Daughter-in-Law” (SDL, en CEP:145): Plantea en varias de sus partes pareados esporádicos mezclados con verso libre:

<u>Parte IV:</u>	<u>Parte VII:</u>	<u>Parte VIII:</u>	<u>Parte IX:</u>
—	—	a	—
a	—	a	—
a	—	b	—
—	—	b	a
—	a	b	a
—	a	c	b
b	b	a	b
b	b	—	c
—	—	c	c
—	—	—	d
—	—	—	d
—	—	—	d
—	—	—	e
—	—	—	e
—	—	—	—
—	—	—	—
—	—	—	—



El poema que da título al libro “*Snapshots of a Daughter-in-Law*” ofrece pareados esporádicos a pesar de que en este libro Rich utiliza más ampliamente el verso libre en muchas de sus composiciones. La siguiente tabla reproduce la aludida disminución de verso pareado:



Esta disminución porcentual no significa que Rich deje de utilizar el pareado. Sin embargo, a partir de *Necessities of Life* (1966), su siguiente volumen de poesía, los pareados ya no son consecuencia de la rima final sino “pareados” de disposición tipográfica en los que destaca la variedad métrica ya que encontramos versos entre dos y cinco acentos.

En general observamos dos posibilidades: (a) los versos “pareados” mantienen el mismo número de acentos, como vemos en el ejemplo, (b) alternancia de versos con distinto número de acentos, como veremos en un ejemplo posterior. Por otro lado, los pareados pueden constituirse en líneas abiertas o cerradas sin seguir una tendencia consistente:

BIBLIOTECA VIRTUAL  
MIGUEL DE CERVANTES

How in the dawn (2)  
how light we lie (2)

stirring faintly as laundry (3)

Left all night on the lines. (3)

You, a lemmon-gold pyjama, (4)

I, a trousseau-sheet, fine (4)

Linen worn paper-thin in places (5)

Worked with the maiden monogram (5)

(“Side by Side”, vv.1-8)

Los poemas que mantienen un esquema de “pareados” tipográficos en este volumen son los siguientes:

“Necessities of Life” (NL, en CEP:205)

“The Parting” ” (NL, en CEP:222)

“The Stranger” ” (NL, en CEP:225)

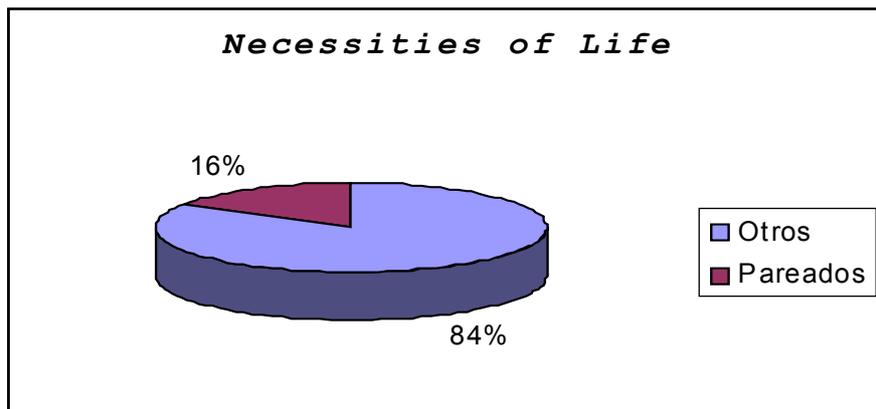
“The Knot” ” (NL, en CEP:240)

“Side by Side” ” (NL, en CEP:242)

“Spring Thunder” (NL, en CEP:244) : Parte 4.- de los cinco grupos versales.

“Focus” (NL, en CEP:247):

Si buscamos este tipo de componentes en los poemas de este libro observamos que el porcentaje se mantiene respecto a libros anteriores:



Aquí el poema que da título al libro, “Necessities of Life” (NL, en CEP:205) aparece elaborado con “pareados” tipográficos (sin rima) que alternan versos de 3 y 4 acentos. Las líneas versales suelen ser abiertas por lo que se conectan tanto los pertenecientes al mismo “pareado” como los diferentes “pareados” entre sí:

*/ \_ / \_ /  
 Piece by piece I seem*

*/ \_ / \_ / \_ / \_ /  
 to re-enter the world: I first began*

*/ \_ / \_ /  
 a small fixed dot, still see*

*/ \_ / \_ / \_ / \_ /  
 that old myself, a dark-blue thumbtack*

*/ \_ / \_ /  
 pushed into the scene,  
 / \_ / \_ / \_ / \_ /  
 a hard little head protruding*

/ \_ / \_ / \_ /  
*from the pointillist's buzz and bloom.*  
 / \_ / \_ /  
*After a time the dot*  
 ←  
 / \_ / \_ / \_ /  
*begins to ooze. Certain heats*  
 ←  
 /  
*melt it*

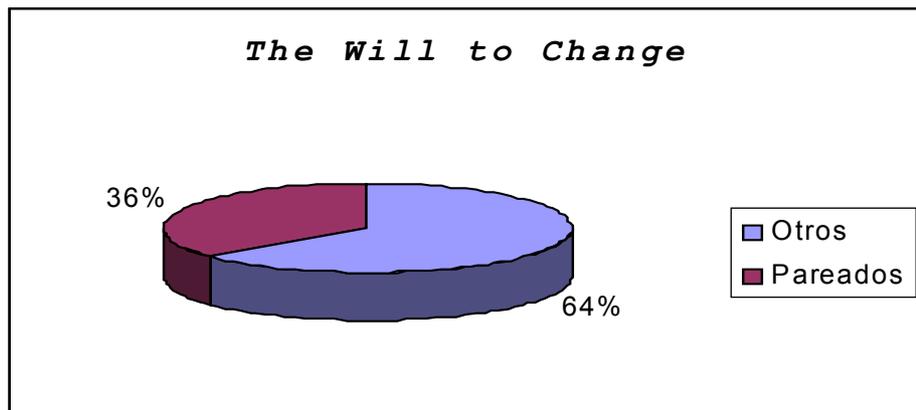
(“Necessities of Life”, vv.1-10)

Todos los poemas utilizados para la elaboración de la tabla se caracterizan por organizarse estróficamente de igual modo en la totalidad del poema. La única excepción es una secuencia titulada “Spring Thunder” (NL, en CEP:243) en la que sólo la parte 4, cuenta con “pareados” de cuatro acentos:

\_ / \_ \_ / \_ / \_ / \_  
*A soldier is here, an ancient figure,*  
 ←  
 \_ \_ \_ / \_ / \_ /  
*generalized as a basalt mask.*  
 / \_ / \_ / \_ \_ / \_  
*Breathes like a rabbit, an Eskimo,*  
 / \_ \_ / \_ \_ / \_ /  
*strips to an older and simpler thing.*  
 \_ / \_ \_ \_ / \_ / \_ \_ / \_  
*no criminal, no hero; merely a shadow*  
 ←  
 / \_ \_ / \_ / \_  
*cast by the conflagration*  
 ←  
 / \_ / \_ / \_ / \_ / \_  
*that here burns down or there leaps higher*  
 ←  
 / \_ / \_ / \_ /  
*but always in the shape of fire,*  
 ←  
 / \_ \_ / \_ \_ / /  
*always the method of fire, casting*  
 ←  
 / \_ / \_ \_ / /  
*automatically, these shadows.*

(“Spring Thunder”, 4.vv.1-10)

Con esta primera cuestión introductoria hemos demostrado cómo el pareado se halla presente en la producción de Rich desde sus orígenes. Esta constatación nos permite concluir que el pareado es una disposición estrófica muy apreciada por Rich<sup>314</sup>, bien como pareado propiamente dicho o bien como mera disposición tipográfica, y esta última tendencia, se mantiene de forma consistente alcanzando la década de los setenta como se plasma en su libro *The Will to Change* (1971):



Los motivos por los que Rich elige tanto el pareado como el “pareado” tipográfico en su verso libre pueden atribuirse a la estabilidad de esta estructura dual. Boodberg<sup>315</sup> ha demostrado que una de las funciones del verso par de un pareado es el de aclararnos la construcción del verso previo así como contrastar el significado del par con el verso anterior. Sin embargo, y, a pesar de que el pareado es la unidad estrófica mínima, de ahí su estabilidad, tenemos que recoger la idea plasmada por Tynianov para quien cualquier unidad estrófica estática es susceptible de inestabilidad:

“every static unity in a literary work proves to be quite unstable.” (Tynianov, 1981:32)

Tynianov afirma que los conceptos de verso y estrofa son fundamentalmente dinámicos, ya que la repetición deja de reconocerse como un elemento de fuerza variable en condiciones de frecuencia y cantidad. Sin embargo, en la utilización que

<sup>314</sup> Resultados totales del impacto del pareado (incluyendo el pareado a partir de la rima final o bien el “pareado” tipográfico) teniendo en cuenta los resultados parciales de los cuatro libros que hemos analizado resulta en una media del 13.5% de poemas que utilizan esta estrofa.

<sup>315</sup> Boodberg, 1954-5: “On Crypto-Parallelism in Chinese Poetry” and “Syntactical Metaplasia in Stereoscopic Parallelism”, *Cedules from a Berkeley Workshop in Asiatic Philology Philology*, nos.001-540701 and 017-541210, Berkeley)

Rich hace del pareado observamos un constante afán innovador, ya que en sus composiciones lo utiliza en ocasiones como unidad estrófica básica, en otras emplea el “pareado” tipográfico aislando grupos versales.

Esta constante utilización de estructuras estróficas o tipográficas pareadas por parte de Rich, nos permitirá comprobar el entusiasmo poético de Rich por una forma estrófica originaria de una cultura y una tradición diferentes a la norteamericana, el ghazal con sus implicaciones.



### VII.2.iii.-El ghazal como forma abierta: Contradicciones

La crítica richeana en general, suele considerar la utilización de ghazales por parte de Rich como una experiencia liberadora para la autora. Efectivamente Rich considera dicha forma como una alternativa para reestablecer el orden formal de sus poemas evitando las formas estróficas propias de la tradición inglesa que ya había utilizado con anterioridad:

BIBLIOTECA VIRTUAL

“I certainly had to find an equivalent for the kinds of fragmentation I was feeling, and confusion. One thing that was very helpful to me was working on the translations from the Urdu poet Mirzah Ghalib, which led me to write original ghazals. There, I found a structure which allowed for a highly associative field of images. And once I saw how that worked. I felt instinctively, this is exactly what I need, there is no traditional Western order that I have found that will contain all these materials.(“Interview with D.Montenegro”, en Gelpi(eds)1993:269)

Lo que se percibe aquí es que Rich, lejos de buscar libertad, lo que anhela es orden, un orden prosódico que encuentra sorprendentemente en una forma estrófica alejada de su tradición cultural. Las contradicciones a las que hace referencia el título de este subapartado, surgen de la tradición inglesa apuntada y del deseo de Rich de modificar las convenciones del ghazal para expresar esos temas públicos que tanto la preocupan, dejando más de lado el tema amoroso tradicional, en el ghazal urdu. Si la tradición inglesa del *pareado heroico* se caracteriza por ser apropiado para el tema público, observamos en la elección de Rich un curioso desplazamiento.

Por un lado, Adrienne Rich rechaza la tradición inglesa “augusta” eligiendo en su lugar una forma foránea (ghazal) modificada para que cumpla la misión que tradicionalmente ha tenido la forma inglesa. Quizá sea esa la razón por la que Rich utiliza una técnica similar. De lo contrario, sería inexplicable que volviera sus ojos al período literario más normativo en la historia de la literatura inglesa, precisamente cuando lo que busca es expresar una nueva temática.

Parece obvio que Rich, consciente de las connotaciones del “pareado heroico” huya de dicha forma y en ocasiones, explique que el pareado que forma sus ghazales difiere del pareado de Pope. Los motivos de Rich parecen claros.

Sin embargo la crítica richeana, que fundamentalmente ha sido y es feminista, no hace ningún tipo de referencia a la tradición inglesa cuando comentan la producción en ghazales de Rich. La crítica feminista incide en una “poética de liberación” cuando Rich, autora perfectamente consciente de la forma poética y de la necesidad de la misma, se expresa en ghazales que se acercan mucho al pareado heroico del s. XVIII, forma expresiva de temas públicos.

Adrienne Rich es una de las poetas norteamericanas que más ha contribuido a la difusión del ghazal. Además de utilizar la estrofa ghazal en varios de sus volúmenes de poesía, Rich participó en un interesante proyecto editado por Aijad Ahmad<sup>316</sup> sobre los ghazales de Ghalib. Rich se dirige directamente a Ghalib en uno de sus ghazales conectando con él y su realidad a través de la poesía:

*How is it, Ghalib, that your grief, resurrected in pieces,  
has found its way to this room from your dark house in Dheli?*

“Ghazal 8/4/68”, (TWCH, en CEP:353)

Mirza Ghalib escribió durante el siglo XIX poemas siguiendo varias estrofas tradicionales: el ghazal<sup>317</sup>, de tema amoroso, la casida, de tono panegírico, y el "masnavi" o parábola mística. Rich elige los ghazales como forma en la cual volcará reflexiones sobre temas variados (aunque relacionados con los temas de la “public poetry”), por lo que el tema del amor es subsidiario.

Mirza Ghalib (1797-1869) fue uno de los autores más sobresalientes en la composición de ghazales. Ghalib aparece comparado con Stevens en la introducción que Aijad Ahmad escribió en 1971 para una obra que permanece como único ejemplo de

---

<sup>316</sup>Ahmad, (ed.)1971: *Ghazals of Ghalib*, New York & London: Columbia U.P.

<sup>317</sup> “El ghasel o ghazal consta de 3 a 10 pares de versos. Después de la primera rima pareada, se repite la misma rima en los veros pares” (Kayser, 1972: 120)

análisis de dicha forma estrófica y su versión inglesa realizada por un grupo de poetas<sup>318</sup> en la bibliografía occidental sobre el ghazal. Ahmad compara a Ghalib con Stevens por el carácter meditativo de sus composiciones así como por su disgusto hacia un mundo cada vez más complicado para la exquisita sensibilidad del poeta. Ahmad (1971:xv), en su rica introducción, nos explica que la tradición urdu se caracteriza por un verso condensado, reflexivo, con gran abundancia y variedad de efectos líricos, complejidad verbal y abstracción metafórica. Esta poesía recoge dos impulsos, por un lado el comportamiento lingüístico en que se desarrolla la tradición del ghazal, por otro, manifiesta un modo de pensar y reflexionar sobre el lugar del ser humano en el mundo y su relación con la divinidad.

El ghazal en su forma más tradicional, es un poema formado a partir de pareados independientes desde el punto de vista semántico. Cada pareado es una unidad de pensamiento, emoción y comunicación. Los pareados sólo tienen en común la forma estrófica. Temáticamente la relación entre ellos no existe. Así, podemos encontrar un pareado de tema amoroso seguido de otro de tema bélico, por ejemplo. En cuanto a la estructura prosódica Aijad Ahmad deja clara la estructura de un ghazal clásico(Ahmad,1971:xv) en los siguientes términos:

- a) La única conexión entre los pareados es la rima;
- b) Todos los versos del ghazal deben tener la misma longitud métrica;

---

<sup>318</sup> Los títulos de los ghazales traducidos por Rich en este volumen son los siguientes:

- G.II: Nothing comes very easy to you, human creature-  
 G.III: Old, simple cravings! Again  
 G.IV: I go now, wearing the scars of my hope for a better time;  
 G-X: Why didn't I shrink in the blaze of that face.  
 G.XII: I'm neither the loosening of song nor the close-drawn tent of music.  
 G.XIII: All those meetings and partings!  
 G.XV: Not all, only a few, return as the rose or the tulip;  
 G.XIV: Now the wings that rode the wind are torn by the wind;  
 G.XVI: Handling over my heart, where this sobbing came from?  
 G.XXII:Tulip or primrose, they have to speak in their colors.  
 G.XXIII:I suppose my love for you is a form of madness  
 G.XXVII:Outrageusness has given me a bad name in the world.  
 G.XVIII:Come now: I want you: my only peace.  
 G.XIX: Every step I take rolls the distance further;  
 G.XXXIV:They say that other one goes carrying your letters.  
 G.XX: Is it you, o God, whose coming begins to amaze me?  
 G.XXI: There is meaning in the teardrop that blurs the red eye of the poppy:  
 G.XXVI:It's been a long time, love

c) El verso par de cada pareado enlaza con la rima del pareado inicial, por lo que el ghazal ofrece el siguiente esquema de rima final:

**[aa –a –a –a –a]...**

d) El ghazal tradicional consta al menos de cinco pareados sin precisar la longitud máxima. Las estructuras más breves se consideran fragmentos.

e) La rima final se conforma como un concepto más amplio cuando hablamos de la estructura del ghazal ya que nos podemos referir a tanto a la coincidencia de elementos fónicos como sintácticos.

Los rasgos específicos de esta peculiar forma prosódica se deben, según Ahmad a que el ghazal intensifica la naturaleza abstracta de la lengua<sup>319</sup>. A su vez, la estructura prosódica refuerza esta naturaleza. Por otro lado, el grado de condensación expresiva a la que se somete el poeta obedece a que sólo se centra en la esencia semántica, dejando a un lado las particularidades y dejando a un lado a la vez la idea de cohesión entre las distintas unidades prosódicas que conforman el ghazal. La estructura del ghazal no depende de la prosodia interna de cada verso sino del aislamiento de elementos sintácticos separados por la pausa al final de cada verso así como el espacio en blanco que aísla cada “pareado” del siguiente. La ubicación visual controla la densidad temática y rítmica de la composición.

El ghazal, por su particular estructura prosódica funciona como un esquema de imágenes que adquieren significación por la simple proximidad entre elementos naturales, y su paralelismo con la experiencia humana. Por este motivo, y a lo largo de la tradición se han desarrollado imágenes simbólicas tales como la rosa, el ruiseñor, el paso de las estaciones etc., que han adquirido con el paso del tiempo una identificación específica con experiencias humanas que el poeta trata en su verso. Ahmad observa esta tendencia también en la poesía japonesa:

---

<sup>319</sup> “...the product of the abstract nature of the language itself, and in turn reinforces the same character. Only when a unit of poetry is meant to communicate a single thought of emotion, and only when the poet sets out to deal with just the essence rather than the many particulars of an experience can one have so small a unit and dispense with the idea of continuity.” (Ahmad, 1971:xvii)

“...in which [Japanese poetry] a certain flower, a certain time of day, even the plunge of a stone, can signify something other than itself.” (Ahmad,1971:xxvii)

El ghazal es una composición que se asocia sobre todo con el tema amoroso. Ahmad, uno de los pocos expertos en la forma justifica la omnipresencia de este tema porque:

“Love is the great, over-arching metaphor because love is conceived as the basic human relation and all life is lived in terms of this failure.” (Ahmad,1971:xxiii)

Rich valora esta forma prosódica recién descubierta por ella tras la propuesta de Ahmad de traducir la poesía de Ghalib desarrollada en esta estrofa tan típica en la tradición urdu, pero en sus manos el ghazal sufre una modificación que ahora pasamos a describir.



## VIII.2.iv.-Asimilación de la forma estrófica ghazal por parte de Adrienne Rich

Uno de los primeros estudios que analizan los ghazales de Rich aparecen en la obra de Claire Keyes donde la crítica justifica la inmediatez de la forma del ghazal aproximándolo a los folletos políticos que dan título al volumen en el que se incluyen (*Leaflets* (1969)). Por otro lado, Keyes relaciona la utilización por parte de Rich de la forma ghazal con la tendencia richeana hacia las formas abiertas que Olson identifica en su manifiesto poético:

“The relative openness of the ghazal, primarily its associative technique, indicates a movement on Rich’s part, away from what Olson calls “closed forms” English and American forms dependent upon meter and stanzaic patterning. Significantly, the ghazal is non-English,... Thus, Rich brings to Olson’s theories her own experiments in a non-Western, non-linear form. (Keyes,1980:148)

Keyes se centra sobre todo en la producción de ghazales bajo el título de “Blue Ghazals” (finales de 1968, principios de 1969) por lo que no contamos con una perspectiva general sobre la utilización de esta forma prosódica por parte de Rich, ya que la autora incluye ghazales en volúmenes recientes de su poesía (*Dark Fields of the Republic* (1995)).

A pesar de que la crítica richeana no se ha centrado en la adaptación de Rich de la forma ghazal, contamos con abundantes testimonios de la propia autora que comenta su experiencia tras conocer la obra de Ghalib. Ahmad incluye las reacciones de los traductores hacia esta forma y en particular la de Rich consiste en una carta escrita al editor poco después de iniciar la traducción de los ghazales de Ghalib. En su carta, que aparece incluida en las notas preliminares a la traducción, Rich destaca dos rasgos fundamentales de esta forma: la capacidad de concentración además del efecto acumulativo que se consigue con la utilización de los pareados independientes:

“The marvellous thing about these ghazals is precisely (for me) their capacity for both concentration and a gathering, cumulative effect...” (Rich en Ahmad,1971:xxv)

Rich siempre respeta el principio estrófico del ghazal formado a partir de pareados. Rich utiliza seis pareados en lugar de cinco que suele ser lo más habitual en la práctica de Rich pero esto no implica modificación alguna ya que la estrofa se forma con un número mínimo de cinco pareados pero no se establece el máximo. Como vemos en la siguiente tabla Rich se inclina hacia los ghazales de cinco pareados:

	<b>GHAZALES DE 5 PAREADOS</b>	<b>GHAZALES DE 6 PAREADOS</b>
<i>LEAFLETS</i>	59%	41%
<i>BLUE GHAZALS</i>	66%	34%
<i>LATE GHAZAL</i>	0%	100%
<i>GHAZAL V</i>	100%	0%

Por otro lado, Rich utiliza la forma ghazal formando parte de secuencias y solamente hay dos excepciones al respecto:

- a) un ghazal que forma parte de una secuencia que no está formada por ghazales (el caso de “Ghazal V”, segunda parte de la secuencia titulada “Shooting Script”: Part I, (TWCH, en CEP:401-11)
- b) un único ghazal que no forma parte de ninguna secuencia (“Late Ghazal”,DFR:439):

	GHAZALES FORMANDO SECUENCIAS	GHAZALES INDIVIDUALES	DEDICATORIAS
<i>LEAFLETS</i>	64%	36%	17%
<i>BLUE GHAZALS</i>	44%	56%	23%
<i>LATE GHAZAL</i>	0%	100%	0%
<i>GHAZAL V</i>	100%	0%	0%

Sin embargo, la utilización del ghazal por parte de Rich no es una cuestión tan sencilla como puede parecer considerando esta primera apreciación de Rich. La poeta justifica su utilización del ghazal teniendo en cuenta la complejidad y diversidad de su material. En este sentido la evolución formal richeana se corresponde con un cambio en el material poético, por lo que podemos calificar esta evolución prosódica como canónica, dado que Rich sigue la tendencia apuntada por Auden: la evolución formal se justifica por un cambio radical en la temática:

“I needed a way of dealing with very complex and scattered material which was demanding a different kind of unity from that imposed on it by the isolated, single poem: in which certain experiences needed to find both their intensest rendering and to join with other experiences not logically or chronologically connected in any obvious way. I’ve been trying to make the couplets as autonomous as possible and to allow the unity of the ghazal to emerge from underneath, as it were, through images, through associations, private and otherwise...” (Rich, en Ahmad, 1971:xxv)

Pero, como vemos, la evolución formal es consecuencia del descubrimiento por parte de Rich de la flexibilidad prosódica que permite el ghazal, dado que explota tanto las posibilidades tipográficas como semánticas del poema ya que el significado se consigue, no sólo con las palabras en sí, sino con la sugerencia que provoca la superposición de imágenes, ideas, etc.

Rich desecha la cronología y la lógica para decantarse por la asociación de ideas que consigue a través de las imágenes potenciadas por la autonomía prosódica de los pareados. Sin embargo, Rich es consciente de que un exceso de independencia entre pareados sólo conseguiría un efecto epigramático no deseado, por lo que paulatinamente observamos una evolución desde el fluir de ideas que se solapan en una atmósfera cercana al sueño y a la profundidad psicológica, hacia una forma más discursiva donde la unidad de pensamiento coincide con el pareado. En otras palabras, Rich intenta separarse de la tradición oriental “occidentalizando” la forma prosódica ghazal:

“For me, the couplets work only when I can keep them from being too epigrammatic; what I’m trying for not always successfully is a clear image or articulation behind which there are shadows, reverberations, reflections of reflections. In other words, something that will not remind the Western reader of haiku or any other brief, compact form, such as Pope’s couplet in English or the Greek anthology.”

Uno de los rasgos más característicos del ghazal es por tanto el aislamiento de los pareados. Esta falta de relación temática parece causar problemas a algunos estudiosos que reconocen en el ghazal una estructura circular, y la asociación temática en los pareados como un rasgo definitorio de esta forma prosódica. Sin embargo Ahmad (1971:xxvii) refleja en su estudio que esta tendencia se observa en poetas como Hafiz pero no podemos generalizar ya que los poetas que escriben en urdu no siempre establecen esa unidad temática.

Por otro lado, Rich evita el carácter epigramático identificando el pareado con una unidad gramatical y significativa que se relaciona con el resto de pareados del ghazal. La fuerza del metro como algo cerrado se sustituye en el caso del ghazal adaptado por Rich por una prosodia más abierta que rompe el automatismo métrico sin abandonar la forma estrófica estable. De ahí la importancia de la forma del ghazal adaptado por Rich como sustituto del pareado neoclásico.

Tynianov describe la forma dinámica como una violación constante del automatismo a través de la lucha entre el factor constructivo y la deformación de los factores subordinados (Tynianov,1981: 47). La forma dinámica por lo tanto necesita de una alteración en el equilibrio entre el factor constructivo y los demás. La simple continuidad en la interacción automatiza la forma a partir de la monotonía que genera.

La particularidad esencial del verso consiste en el énfasis de las divisiones. Si el verso se aglutina en la unidad estrófica mínima (pareado) se potencia aún más ese rasgo evidente del pareado.

En el pareado, la unidad sintáctica, en muchas ocasiones no se cierra a final de verso. Las palabras al final del verso adquieren un significado incluso espacial. Cuando los finales de verso coinciden con la sintaxis surge un refuerzo de las rupturas sintácticas mientras otras subdivisiones aparecen relegadas a un segundo plano. Los finales de verso también ocurren cuando no aparecen interrupciones sintácticas aunque creándose pausas al final de verso. Entonces encontramos versos que continúan en el verso siguiente (“run-on verses”) que hemos definido previamente como líneas abiertas). Estas modulaciones controlan el carácter especial del verso.

Podemos identificar la poesía como tal por su forma, o mejor dicho, por su identidad prosódica, rasgo que no comparte con ningún otro medio literario. Los elementos lingüísticos cuando se liberan de los imperativos de la sintaxis y la liberalidad, empiezan a funcionar de forma individual de una forma semejante a los constituyentes espaciales en una pintura.

La naturaleza y función de la disposición tipográfica del texto, según algunos críticos no es en sí mismo un elemento formal como la rima o el metro, más bien, es un instrumento que sirve para que centremos nuestra atención sobre esquemas dentro de una estructura de aspecto prosaico. La jerarquía fonocéntrica se mantiene ya que los espacios en blanco funcionan como un sistema secundario de puntuación que debe diferir del dominio de una estructura sintáctica temporal. Por este motivo, la forma de composición del verso que explota los recursos tipográficos, codifica una secuencia de procedimientos creativos muy diferentes de los que el poeta emplea cuando escribe verso traicional.

La ubicación de las palabras dentro de una estructura tipográfica nos exige la misma atención a la forma de igual modo que observamos el equilibrio del metro y la rima dentro de la estructura sintáctica.

Los ghazales escritos por Rich difieren del ghazal típico de la literatura urdu ya que esta forma estrófica breve y de tema amoroso que se desarrolló en el siglo VII contaba con un patrón temático y formal más estricto. La propia autora explica su adaptación de la estrofa en la que mantiene un mínimo de cinco “pareados” (tipográficos) independientes entre sí:

"While the structure and metrics of the classical ghazal form used by Ghalib are much stricter than mine, I adhered to his use of a minimum five couplets to a ghazal, each couplet being autonomous and independent of the others. The continuity and unity flow from the associations and images playing back and forth among the couplets in any single ghazal...My ghazals are personal and public, American and twentieth-century; but they owe much to the presence of Ghalib in my mind" (Rich, 1993, CEP:425-6)

Con los ghazales Rich culmina el proceso de transformación formal que había iniciado en la década de los sesenta<sup>320</sup> y continúa desarrollando dicha forma en *The Will to Change* (1971). Los ghazales responden a la progresiva abstracción que Rich introduce en sus temas; no es difícil establecer la diferencia entre las descripciones preciosistas de su primera época y la reflexión intelectual de su poesía de los sesenta. Precisamente, al aumentar el grado de abstracción, los títulos de los ghazales se convierten en fechas que marcan los pasos de la poeta en su desarrollo pero no centran el tema del ghazal<sup>321</sup>.

Examinando la estructura interna de los ghazales de Rich, observamos que cada pareado del ghazal se corresponde con una idea completa expresada mediante imágenes visuales aparentemente inconexas que encuentran su significación última gracias a la especial colocación del pareado en el desarrollo del ghazal. Vamos a ver esto en un ejemplo extraído de "The Blue Ghazals"(TWCH, en CEP:368):

/ \_ \_ \_ / \_ \_ / /  
*Violently **asleep** in the **old** house.*  
 / / / \_ / \_ / / \_  
***A clock** stays **awake** all night ticking.*

<sup>320</sup> Claire Keyes ha estudiado en más profundidad la evolución de Rich desde esa "seasick way", mencionada en "The Demon Lover" hasta la técnica de los ghazales. Ver Keyes, 1980:141-145.

<sup>321</sup> De hecho, según Art Berman, en el modernismo: "even though artists continue to use titles, the function of the title changes as abstraction increases." (Berman, 1994:50)

/ \_ / \_ / \_ / \_ /  
*Turning, turning their bruised leaves*

← / \_ / \_ / \_ / \_ / \_ /  
*the trees stay awake all night in the wood.*

/ \_ / \_ / \_ / \_ / \_ /  
*Talk to me with your body through my dreams.*

/ \_ / \_ / \_ / \_ /  
*Tell me what we are going through.*

/ \_ / \_ / \_ / \_ /  
*The walls of the room are muttering,*  
 \_ / \_ / \_ / \_ /  
*old trees, old utopians, arguing with the wind.*

/ \_ / \_ / \_ / \_ /  
*To float like a dead man in a sea of dreams*

← / \_ / \_ / \_ / \_ / \_ /  
*and half those dreams being dreamed by someone else.*

/ \_ / \_ / \_ / \_ /  
*Fifteen years of sleepwalking with you,*

← / \_ / \_ / \_ / \_ /  
*wading against the tide, and with the tide.”*

(“Ghazal:9/21/68” vv.1-12)

Lo que aparece como una serie de asociación de ideas aparentemente inconexas<sup>322</sup>, en una segunda lectura muestra un esquema de significación en el que se relacionan los elementos que aparecen en los distintos “pareados”:

**“Pareado” 1.**-Contraste entre un elemento/persona dormida un reloj que permanece despierto(AWAKE).-elemento temporal (vv.1-2: *Violently asleep // a clock stays awake*))

**“Pareado” 2.**-Los árboles permanecen despiertos(AWAKE) en el bosque (v.4:

<sup>322</sup> Esta unidad fragmentada se asemeja en su carácter epigramático y sus poderosas asociaciones a experimentos modernistas, más concretamente, dentro del novecentismo español tales como las greguerías de Ramón Gómez de la Serna (Ver Gómez de la Serna, R.1980: *Greguerías: Selección 1910-1960*, Madrid: Espasa-Calpe)

*The trees stay awake all night in the wood)*

**“Pareado” 3.**-Se insta a una persona a que hable en los sueños de la voz poética (DREAM contrapuesto a AWAKE) (vv.5-6)

**“Pareado” 4.**-La habitación se relaciona con el primer pareado en el que aparece la casa y los árboles del segundo pareado se encuentran aquí adjetivados con "old", adjetivación común a la casa en el primer pareado: (*violently asleep in the old house*).

**“Pareado” 5.**-*Sea of Dreams*.-retoma el motivo del sueño del tercer pareado que incluye la comparación: *like a dead man*, por lo que la persona a la que se dirige la poeta se identifica con un hombre. En este caso el motivo del sueño no se relaciona con el sujeto: los sueños no son propios sino ajenos (v.10: *and half those dreams being dreamed by someone else*).

**“Pareado” 6.**-El último pareado relaciona varios elementos: persona identificada con un hombre /relación con la voz poética definida mediante un elemento relacionado con el sueño: *sleepwalking*.

Retoma la imagen del mar de sueños (*sea of dreams*) para hablar de la marea que aparece con un movimiento recurrente gracias al movimiento de la marea: *wading against the tide, and with the tide*.

Otro elemento que Rich utiliza para dar cohesión a los “pareados” que forman sus ghazales es el esquema acentual. De hecho, en la gran mayoría de los ghazales el número de acentos que aparecen en el primer pareado indica los períodos acentuales del resto de los pareados componentes del ghazal con mínimas variaciones<sup>323</sup>. En el ejemplo aportado observamos cómo los versos mantienen entre cuatro y cinco acentos a excepción del verso 8 que adquiere una relevancia especial desde el punto de vista semántico que también se refleja en el aspecto prosódico.

En el Ghazal 9/28/68 (TWCH, en CEP:369) dedicado a Wallace Stevens, el

---

<sup>323</sup> “A connection which is made apparent in most ghazals is a uniform number of stresses per line. Most often, the first couplet determines the stress pattern throughout.” (Keyes,1980:154)

primer “pareado” muestra un esquema de cinco acentos que se mantiene en el segundo “pareado”, para pasar a un esquema de seis acentos que imitan el estilo poético de Wallace Stevens, dado a la agrupación de sustantivos coordinados mediante comas, esquema que recuerda el poema "A High-toned Old Christian Woman":

\_ / \_ / \_ / \_ / \_ / \_ /  
*Would this have left you cold, our scene, its wild parades,*  
 \_ / \_ / \_ / \_ / \_ / \_ /  
*the costumes, banners, incense, flowers, the immense marches?*  
 (“9/28/68: II For Wallace Stevens”, vv.5-6)

Respecto al acento observamos que los ghazales pertenecientes a *Leaflets* (1969) presentan una mayor irregularidad acentual que el resto de los ejemplos. La irregularidad viene dada por no seguir el número de acentos que aparece en el primer verso del ghazal. La irregularidad se mantiene en la secuencia “The Blue Ghazals”, perteneciente a *The Will to Change* (1971) sin embargo en los ghazales individuales encontramos las dos posibilidades: “Ghazal V” presenta una acusada irregularidad acentual mientras en “Late Ghazal” Rich tiende hacia la regularidad ya que la diferencia máxima entre los versos es de dos acentos. Los resultados aparecen plasmados en la siguiente tabla:

	MUY IRREGULARES + 3 ACENTOS	REGULARES +/-2 ACENTOS	MUY REGULARES +/- 1 ACENTOS
<b>Leaflets</b>	58%	35%	7%
<b>Blue Ghazals</b>	44,4%	54,5%	1,1%
<b>Late Ghazal</b>	0%	100%	0%
<b>Ghazal V</b>	100%	0%	0%

En “Late Ghazal” observamos la variación acentual que aparece en los distintos pareados. Rich comienza el primer pareado con 7 acentos y termina el poema con un verso de 7 acentos cerrando así la estructura. Solamente encontramos un pareado en el que el segundo verso mantenga el número de acentos marcado por el primero (pareado 4); en los demás la diferencia es de uno o dos acentos. Rich sigue manteniendo la individualidad de los pareados haciéndolos coincidir con el final del período sintáctico. Desde el punto de vista temático, Rich mantiene la reflexión que parte de la observación de fenómenos naturales, como suele ser tradicional en la forma ghazal clásica.

“Late Ghazal” además de mostrar la pervivencia de la forma ghazal durante más de 25 años (los ghazales incluidos en *Leaflets* (1969) fueron compuestos en 1968 y “Late Ghazal” en 1994) plantea la reflexión de Rich respecto a la forma y las expectativas que dicha forma suscitó en el pasado. Ahora, después de 25 años de experiencia Rich concluye que la vida es más intensa que la forma poética que intenta encapsular la experiencia, del mismo modo que la música va por delante de la letra:

/ \_ \_ / \_ / / \_ \_ / \_ / / \_  
*Footsole to scalp alive facing the window's black mirror.* (7)

\_ / \_ \_ / \_ / \_ / \_ / / \_ /  
*First rains of the winter morning's smallest hour.* (5)

\_ / \_ \_ \_ / / / / \_ \_ / /  
*Go back to the ghazal then what will you do there?* (6)

/ / \_ / / \_ \_ /  
*Life always pulsed harder than the lines.* (5)

/ \_ \_ / \_ \_ / \_ \_ / \_ / \_ /  
*Do you remember the strands that ran from eye to eye?* (5)

\_ / \_ \_ / / \_ / / \_ / \_ /  
*The tongue that reached everywhere, speaking all the parts?* (7)

/ \_ \_ / \_ / \_ \_ / \_ / \_ /  
*Everything there was cast in an image of desire.* (6)

\_ / \_ \_ / \_ / / \_ / \_ /  
*The imagination's cry is a sexual cry.* (6)

\_ / \_ / \_ / \_ / \_ /  
*I took my body anyplace with me.* (5)

/ \_ / \_ \_ \_ / \_ \_ / / \_ /  
*In the thickets of abstraction my skin ran with blood.* (6)

/ \_ / \_ / \_ / \_ / \_ / \_ / \_  
*Life was always stronger...the critics couldn't get it.* (6)

/ \_ / \_ / \_ / \_ / \_ / \_ / \_  
*Memory says the music always ran ahead of the words.* (7)

(“Late Ghazal”, vv.1-12)

El ghazal, con su esquema asociativo, proporcionó a Rich un magnífico ejercicio poético en su experimentación con formas abiertas. En los años sesenta y setenta, Rich abandona definitivamente la rima, incluso sus manifestaciones más débiles (eye-rhyme, slant rhyme,...) para escribir un verso libre nunca exento de un principio prosódico organizador. El principio de asociación de ideas, heredado de los surrealistas se convertirá en el recurso más utilizado por Rich para encontrar coherencia entre las imágenes visuales que predominan en su producción de los años sesenta y setenta.

Rich continúa su evolución prosódica a partir de la liberación que supuso la técnica del ghazal desde el punto de vista estrófico y revisa, como acabamos de ver, la forma ghazal tanto en su forma prosódica, que sigue los dictados del ghazal clásico a grandes rasgos, como temática.

Nuestra conclusión es que Rich sigue teniendo en gran consideración aspectos prosódicos y sigue buscando elementos que den cohesión a sus poemas tanto desde el punto de vista temático como formal. Para concluir este apartado nada mejor que citar a la propia autora reflexionando sobre la unidad de la forma y el contenido en poesía:

" New questions, new problems -of shape, of strategy, of materials, and yes, of purpose-unfold even as you unlock present difficulties. There is a happiness in finding what will work simultaneously with the discovery of what it works for, which has often been reduced to separate issues of "form" and "content". (Rich, 1993: 49)



## **IX.- CONCLUSIONES**

## IX.- CONCLUSIONES

Iniciamos la última parte de nuestro trabajo que hemos dedicado a la descripción de los rasgos prosódicos de la poesía de Adrienne Rich. Como ya hemos visto, un trabajo de estas características implica una compilación de material diverso para buscar las aproximaciones más sensibles a la prosodia richeana. El siguiente paso ha sido la elaboración de un método de análisis que en este caso no se ha centrado en un aspecto único, sino que ha contado con la particularidad de formarse a partir de distintos parámetros de descripción, que han sido seleccionados en función de los rasgos específicos de las distintas etapas de la poesía richeana. Antes de llegar a la sistematización del método, hemos contextualizado la obra de Rich en relación con los estudios prosódicos y comprobado la escasez existente en los estudios de estas características relacionados con la autora.

Nuestra revisión del **estado de la cuestión** en lo que respecta a los estudios críticos sobre la obra poética de Rich y más concretamente sobre los estudios prosódicos nos confirman la ausencia de los mismos. La escasez de estudios formales en general sobre poesía richeana, sobre todo la producida en el contexto feminista, es un hecho que tiene su origen en el rechazo de la crítica de este signo al análisis formal. Por otro lado, encontramos otras causas que Rosenthal y Gall han precisado con el término “critical recalcitrance”<sup>324</sup> que sintetiza los prejuicios críticos que en ocasiones impiden descubrir otros aspectos de la obra literaria.

El radicalismo del mensaje richeano ha llevado a la gran mayoría de críticos a analizar su contenido temático desde diversas perspectivas partiendo, en muchas ocasiones, de esa “critical recalcitrance” y contaminando su producción poética con presunciones emanadas de su producción prosódica. Por tanto, la dimensión prosódica de la obra poética richeana no ha sido analizada ya que la crítica en general se ha centrado, como hemos visto, en aspectos extratextuales.

---

<sup>324</sup> “One needs to recall how seldom a literary work is actually treated without preconceptions, as a work of art that will tell us (if we allow it to do so) what its living character is.” (Rosenthal & Gall, 1983:4)

Nuestro trabajo de descripción de la prosodia de Adrienne Rich nos permite sintetizar unos resultados que pasamos a detallar:

### **PERIODIZACIÓN DE LA OBRA POÉTICA DE RICH: 1951-1999**

Para realizar nuestro análisis hemos dividido la obra de Adrienne Rich **en tres etapas** que engloban los distintos volúmenes de poesía:

#### Primera etapa: 1951-1963:

1951: *A Change of World*, New Haven: Yale University Press.

1955: *The Diamond Cutters and Other Poems*, New York: Harper and Brothers.

1963: *Snapshots of a Daughter-in-Law*, New York: W.W.Norton & Co.

#### Segunda Etapa: 1963-1981

1966: *Necessities of Life*, New York: W.W.Norton & Co.

1969: *Leaflets*, New York: W.W.Norton & Co.

1971: *The Will to Change*, New York: W.W.Norton & Co.

1973: *Diving into the Wreck*, New York: W.W.Norton & Co.

1978: *The Dream of a Common Language: Poems 1974-1977*, New York: W.W.Norton & Co.

1981: *A Wild Patience Has Taken Me This Far: Poems 1978-1981*, New York: W.W.Norton & Co.

#### Tercera Etapa 1981-1999:

1986: *Your Native Land, Your Life: Poems*, New York: W.W.Norton & Co.

1989: *Time's Power: Poems 1985-1988*, New York: W.W.Norton & Co.

1991: *An Atlas of the Difficult World: Poems 1988-1991*, New York: W.W.Norton & Co.

1995: *Dark Fields of the Republic: Poems 1991-1995*, New York: W.W.Norton & Co.

1999: *Midnight Salvage: Poems 1995-1999*, New York: W.W.Norton & Co.

### *Primera Etapa:*

En primer lugar, queremos destacar que **la periodización** ofrecida en este trabajo difiere de las propuestas de otros críticos en este sentido al basarnos en la dimensión prosódica de la producción de Rich y no en la temática.

Desde una perspectiva prosódica, el elemento diferenciador entre la primera etapa richiana y las posteriores es la presencia de rima final, esta presencia en su tercer volumen, *Snapshots of a Daughter-in-Law* (1963), nos ha llevado a considerar este tercer libro dentro de la primera etapa. El tercer volumen (SDL, 1963) señala la transición hacia formas abiertas (verso libre) pero, como ya hemos visto, todavía aparece un importante número de poemas con rima final.

La rima final, no volverá a aparecer de forma consistente en los sucesivos volúmenes richianos.

### *Segunda y Tercera Etapas:*

Respecto a la subdivisión de las dos etapas restantes separamos la segunda de la tercera atendiendo al nivel de experimentalidad prosódica que se agudiza en las décadas de los sesenta y setenta para , a partir de la década de los ochenta, fecha de inicio de la tercera etapa, centrarse en una poesía liberada de los esquemas tradicionales, pero no tan extremista en su experimentación formal como la incluida en la segunda etapa.

Una vez diferenciadas las etapas poéticas pasamos a reproducir los resultados prosódicos de nuestro análisis.

## ANÁLISIS PROSÓDICO

### PRIMERA ETAPA:

- La poesía de Adrienne Rich utiliza las dos tradiciones silábico-acentual y versolibrista. Este rasgo responde, por un lado la formación que la autora recibe en prosodia tradicional, y por otro, la opción tan específica de la poesía norteamericana de escribir en verso libre. Esta circunstancia explica la diversidad prosódica que presenta la primera producción de Rich.

En cuanto a *Fundamentación Teórica*:

La flexibilidad de los conceptos empleados, (esquema doble (double Pattern) y escala móvil (Sliding Scale), nos ha permitido explicar la simultaneidad de ambas tradiciones aludidas.

#### 1.1.-*Aplicación de parámetros de descripción prosódica:*

En la primera etapa observamos que la presencia de rima es el rasgo más característico por lo que nuestro primer parámetro de descripción prosódica se configura a partir de la identificación/descripción de formas cerradas/abiertas.

#### 1.2.i.-**Formas cerradas/abiertas:**

Hemos constatado que Rich utiliza distintos tipos de estrofas cerradas (que hemos enumerado de menor a mayor número de versos):

Terza rima:

- Rich utiliza la terza rima pero modifica el esquema estrófico tradicional consistente en tercetos encadenados en los que el segundo verso se encadena con el primer verso del siguiente terceto. Rich enlaza los pares del primer terceto con el impar del segundo. Otras modificaciones son:

- Tercetos monorrimos
- Combinación de versos sueltos con verso rimado,  
utilización de tercetos en verso blanco modificado (no utiliza el pentámetro yámbico) y,  
por último,  
- utilización de “tercetos” tipográficos sin rima final.

Sestina:

Rich también modifica la estrofa tradicional ya que emplea:

un cuarteto (normalmente con rima alterna) + pareado final.

rima pareada a lo largo de los seis versos

versos sueltos combinados con verso rimado

La evolución hacia formas abiertas ocurre, cuando Rich emplea grupos versales de 6 versos sin rima final (sextetos tipográficos).

Octava

En el caso de las formas estróficas octava y ottava rima Rich utiliza:

rima alterna o en pareados monorrimos.

octavas en verso blanco

grupos versales de ocho versos sin rima final (verso libre) o alternando esporádicamente con versos rimados manteniendo de forma tenue la estructura tradicional.

Décima

La décima es una forma estrófica que se circunscribe a los dos primeros volúmenes poéticos y la flexibilidad de esta extensa estrofa es evidente en la manipulación que Rich efectúa:

quintetos con variantes de rima (entre 2 y 4) que se mezclan con verso suelto  
cuartetos con rima alterna que culminan con un pareado final.

Formas estróficas misceláneas:

Los últimos casos de poemas con rima final los hemos agrupado en nuestra descripción bajo el título de formas poéticas misceláneas y, en general, Rich emplea las siguientes posibilidades:

quintetos, sextetos y sobre todo cuartetos que presentan varias posibilidades de rima  
(cerrada o alterna).  
versos sueltos junto a verso rimado.

En este subapartado, al igual que en los anteriores hemos observado una paulatina transición hacia formas abiertas pero, quizá, el caso más representativo de esa evolución es el verso blanco.

Verso Blanco:

Con relación al verso blanco, es una forma típica de esta primera etapa y al igual que en los casos anteriores se observa en una transición desde el verso blanco regular, bien dividido en secciones versales o sin ellas (estíquico), hacia la irregularidad. Esta irregularidad la plasma Rich en:

la inclusión de versos rimados ocasionales  
sustitución del pentámetro yámbico por tetrámetros y trímetros

Verso Libre (Forma abierta)

Por último, y como resultado de la inclusión del tercer volumen de poemas (SDL,1963) en esta primera etapa, encontramos ejemplos de verso libre, bien en secuencias, cuyo mejor ejemplo es el poema que titula el libro (“Snapshots of a Daughter-in-Law”) que anticipa las secuencias representativas de etapas posteriores (2ª etapa) de la poética richiana. La secuencia mencionada, apunta tímidamente la experimentación formal típica de la etapa siguiente (explotación de recursos tipográficos: cursiva, sangrado, verso fracturado) sin perder los rasgos de la primera etapa (rima final esporádica). Esta heterogeneidad justifica nuestra inclusión del volumen al que pertenece dicho poema en la primera etapa y a la vez pone de manifiesto, una vez más, la transición de este volumen de Rich hacia formas abiertas.

En cuanto a los otros casos de verso libre (en grupos versales o estíquico): la extensión de los grupos versales o paraestrofas (en los casos en los que exista rima esporádica) es muy variable y se caracteriza por la brevedad versal (Rich emplea dímetros y monómetros) que en ocasiones alterna con versos más largos produciendo una impresión de irregularidad.

El verso libre estíquico es menos representativo que el anterior pero comparte la brevedad versal como rasgo definitorio (el verso más largo empleado por la poeta es un tetrámetro).

Tras la descripción prosódica de la casuística contenida en esta primera etapa, obtenida a partir de la aplicación del parámetro denominado formas cerradas/ abiertas, concluimos que Rich desde sus inicios evidencia una **evolución constante a partir de formas estróficas cerradas, identificadas con estrofas tradicionales** que se articula en los siguientes pasos:

modificación progresiva hasta llegar a formas más abiertas.

Paulatina desaparición de la rima, los ejemplos de combinación de versos rimados y sueltos ponen de manifiesto el avance de dicha evolución hacia las formas abiertas identificadas con el verso libre.

#### 1.2.ii.-La matriz convencional (Conventional Matrix):

Para profundizar más en los rasgos prosódicos de los poemas de esta primera etapa hemos aplicado un nuevo parámetro descriptivo aportado por S.R.Levin: la “matriz convencional” (Conventional Matrix). En nuestra aplicación hemos descubierto el tratamiento que Rich dispensa a las relaciones fono-prosódicas y prosódico-semánticas.

Nuestra conclusión, a la vista de los resultados de nuestro análisis, a partir de la aplicación de los parámetros de descripción apuntados, es que podemos sintetizar el rasgo prosódico definitorio de la primera etapa richeana en el siguiente aserto:

**En dicha primera etapa (1951-1963) destaca la explotación de la textura sonora (fonología y prosodia) del verso por parte de Adrienne Rich.**

## SEGUNDA ETAPA:

La segunda etapa recoge la producción poética richeana de los sesenta y setenta que se identifica con la progresiva evolución hacia formas abiertas iniciada en la etapa anterior por lo que en este caso su producción está escrita íntegramente en verso libre que ofrece un alto nivel de experimentación.

En cuanto al *fundamento teórico* de las prosodias de “campo abierto”, éste nos ha ayudado a relacionar los aspectos experimentales con las propuestas prosódicas de Olson y Williams. Si la textura fónica era el rasgo más relevante de la primera etapa, en esta segunda, el rasgo definitorio es la disposición tipográfica del poema así como la utilización particular del ritmo.

2.1.- Conclusiones en cuanto a la *aplicación de los parámetros de descripción prosódica*:

### **2.1.i.-Ritmo psicológico-prosódico:**

- Este primer parámetro que hemos aplicado nos permite constatar la estrecha relación entre el ritmo psicológico y prosódico que interaccionan de forma visible.
- El empleo de ritmos triádicos apuntado por algunos críticos como rasgo típico de esta segunda etapa no se sostiene desde la perspectiva prosódica aunque cumple todas las expectativas desde la perspectiva sintáctica e incluso temática.

### 2.1.ii.-Disposición tipográfica del poema:

El segundo parámetro de descripción prosódica que hemos aplicado se centra en el rasgo que caracteriza de forma más definitiva la producción poética de esta segunda etapa: la disposición tipográfica dentro de la cual hemos atendido a diferentes aspectos.

Coincidencia o no de la línea versal con el período sintáctico:

La línea fragmentada (las pausas interversales fracturan el verso) empieza a ser evidente a finales de los sesenta (LF,1969), alcanzando su momento álgido al final de la década (DCL,1978) y (AWP,1981).

La línea diseminada, que se extiende a lo largo de varios versos emplea recursos tales como la sangría para establecer diversos niveles visuales y llega a su caso extremo en las líneas escalonadas que aparecen de forma esporádica.

Los ejemplos que emplean la sangría tipográfica empiezan a ser relevantes a partir del segundo libro de esta etapa ya que *Necessities of Life* (1966) no emplea dicha disposición tipográfica.

Poemas híbridos:

Los poemas híbridos mezclan dos géneros: prosa y verso. En este sentido podemos afirmar que Rich emplea los fragmentos en prosa como introducción por lo que su función es contextualizar el poema. Rich ya empleaba fragmentos en prosa en su etapa anterior, lo que varía es que no aparecen como notas a pie de página sino que forman parte del poema, aunque siempre diferenciados tipográficamente.

Verso libre: Grupos versales y verso estíquico

Los grupos versales y el verso estíquico implican también disposición tipográfica. Tras nuestra descripción concluimos:

el verso estíquico alcanza su momento álgido a finales de la década de los sesenta (LF,1969) y de nuevo a finales de los setenta (AWP,1981), pero en general predomina el verso libre dividido en grupos versales.

El verso libre dividido en grupos versales es más característico y tiende hacia la irregularidad que se plasma en el número variable de versos que forman cada grupo versal.

Modificación de los signos ortográficos:

En este sentido Rich se desprende **parcialmente** de ellos para conseguir una mayor fluidez versal. La consecuencia de esta ausencia es evidente:

La ambigüedad sintáctica empieza a evidenciarse al eliminar las marcas ortográficas que dirigen la lectura. Sin embargo, Rich nunca rompe definitivamente ya que sigue utilizando de forma significativa las mayúsculas, o marcando el final del poema con punto y aparte.

La grafía diferenciada marca elementos ajenos al desarrollo poemático tales como títulos, citas o voces diferentes.

### 2.1.iii.-Técnica cinematográfica:

En este contexto Rich evoluciona desde la imagen estática (representada por la imagen literaria, pictórica o fotográfica) hacia la esencia dinámico-temporal del cine como soporte estético.

Tras aplicar los tres parámetros de descripción prosódica al material incluido en la segunda etapa poética de Rich concluimos que:

**el rasgo prosódico definitorio de la segunda etapa richeana es la explotación de los recursos tipográficos del verso.**

### TERCERA ETAPA

En la tercera etapa Rich mantiene la producción en verso libre y atempera la experimentación surgiendo en su lugar una interesante relación entre los elementos prosódicos y sintácticos en los poemas. Por este motivo hemos aplicado el parámetro de descripción prosódica fundamentado en la métrica sintagmática.

#### 3.1.- *Parámetro de descripción prosódica:*

##### 3.1.i.-**La métrica sintagmática o “gramétrica” (Grammetrics)**

En la tercera y última etapa richeana, el elemento más relevante desde el punto de vista prosódico es la interacción entre la sintaxis y la métrica.

-La sintaxis se constituye como elemento conformador de las líneas versales y su interacción con el marco métrico del poema produce efectos interesantes.

La aplicación de este parámetro nos permite concluir:

la sintaxis richeana corta la línea versal logrando efectos que intensifican la significación léxica de la palabra que progresivamente pierde relación directa con el resto de elementos lexico-sintácticos gracias al empleo de las técnicas antes descritas (sangrado, líneas abiertas...).

La indefinición sintáctica, que ya apuntaba en la segunda etapa, se constata ahora como un rasgo definitorio de la poesía de esta tercera etapa.

Rich entiende la sintaxis de forma más global por lo que observamos una especial atención, por parte de la autora a la macro-sintaxis que se percibe en los siguientes rasgos:

-Configuración de secuencias extensas, típicas de esta tercera etapa con gran variedad en cuanto al material que forma las diversas partes.

-Creación de la macroestructura denominada poema-libro: En los últimos volúmenes ya no podemos hablar de poemas aislados sino de partes poemáticas relacionadas con los elementos de igual naturaleza anteriores y posteriores que integran el volumen poético. Los poemas se erigen en partes del discurso poético global.

Finalizada la descripción prosódica de la tercera etapa concluimos que:

**El rasgo prosódico definitorio de la tercera etapa richeana podemos resumirlo en la atención a la interacción prosódico-sintáctica.**

## **EJEMPLOS DE EVOLUCIÓN PROSÓDICA: EL SONETO Y EL GHAZAL**

Hemos culminado nuestro trabajo con dos ejemplos de evolución prosódica de Adrienne Rich. Esta evolución prosódica se plasma en dos casos representativos uno de la tradición (soneto) y otro de las ansias de renovación de nuestra autora (ghazal).

## **SONETO:**

La forma estrófica soneto es mantenida por Rich en sus primera y segunda etapas. Por ello hemos distinguido por un lado el soneto en la 1ª etapa y por otro, en la 2ª etapa, la asimilación de la forma a partir de la utilización de la secuencia sonetista a finales de los setenta.

### 1ª Etapa (Etapa formalista)

Rich aporta modificaciones que hemos reseñado en diferentes niveles.

*a.1.-Nivel estrófico* observamos:

el aumento/reducción de versos

subdivisión estrófica (cuartetos, quintetos, grupos versales con rima esporádica...) que rompe las proporciones del soneto inglés, modelo a partir del cual surge la modificación propuesta por Rich.

*a.2.-Nivel métrico:*

Pervivencia del pentámetro yámbico que en los ejemplos más tardíos convive con tetrámetros y versos más breves (trímetros y dímetros).

Transición hacia formas abiertas se evidencia, como ya hemos comentado, en:

la aparición de ejemplos en los que mezcla rima final con verso suelto para culminar con verso libre en el que Rich no renuncia a la rima aunque de forma muy esporádica y de naturaleza imperfecta.

*a.3.-Modificación del esquema de rima:*

Soneto formado a partir de:

pareados monorrimos

cuartetos con pareados monorrimos o alternos,

cuartetos más quintetos.

b)Asimilación del soneto: la secuencia

La asimilación de la forma estrófica soneto culmina en la obra de Rich en su secuencia “Twenty-One Love Poems” (incluida en TDCL,1978) Los sonetos que se incluyen en esta secuencia no ofrecen una mera modificación del soneto tradicional sino que van más allá hacia una asimilación de la forma.

Rich mantiene una serie de rasgos típicos de la forma tradicional:

la independencia del pareado final frente al resto de la estructura  
pervivencia del pentámetro yámbico.

Y añade nuevos elementos:

- rima ocasional (imperfecta)

terminación femenina (átona) menos habitual que la terminación masculina (tónica)

la evolución más significativa es la temática, ya que Rich emplea la secuencia sonetista para volcar el tema amoroso. En la primera etapa los sonetos no son de tema amoroso, pero en la secuencia dicho tema es el hilo conductor.

**GHAZAL:**

El segundo ejemplo de la evolución prosódica richeana lo hemos encontrado en la forma ghazal construida a partir de pareados por lo que hemos delimitado el alcance del pareado en la tradición inglesa. En este sentido:

- Hemos constatado el rechazo por parte de Rich al pareado heroico, típico de dicha tradición, para volver sus ojos hacia una prosodia foránea (tradición urdu) muy alejada del contexto occidental.

*a) Evolución prosódica: del pareado al ghazal*

El origen de la evolución richeana que dará lugar a los ghazales se establece a partir de sus poemas formados por pareados estróficos (en las formas cerradas) o tipográficos (en formas abiertas: verso libre):

- utilización de los pareados monorrimos, desde los primeros libros, en la formación de las estrofas de sus primeros poemas, por lo que dicha tendencia se constata como la base a partir de la cual se inicia la evolución que dará lugar a la asimilación de la forma ghazal por parte de Rich..

-Casos de formas abiertas en las que Rich emplea grupos versales pares sin rima (pareados tipográficos)

-La evolución culmina cuando Rich encuentra una estructuración definitiva para la forma estrófica del ghazal, que descubre a partir de su traducción del poeta urdu Mirza Ghalib.

*b) Asimilación de la forma ghazal:*

-Rich prescinde de la rima final presente en la estrofa original urdu sustituyéndola por el ritmo psicológico típico de la segunda etapa en la que emplea esta forma estrófica por primera vez.

- Rich elimina la estructuración prosódica del ghazal tradicional en el que el primer verso marca el ritmo del resto de los primeros versos de los pareados. Sin embargo, en ocasiones mantiene esquemas regulares y el primer verso marca el ritmo del verso par del pareado.

-Rich no emplea el tema amoroso típico del ghazal tradicional sustituyéndolo por preocupaciones de tipo social e ideológico, acercándose en este sentido a la tradición del pareado heroico empleado en la denominada “public poetry”.

Tras nuestra constatación de la **constante evolución prosódica en la poesía de Rich**, a partir de prosodias tradicionales o foráneas, podemos decir que nuestro análisis del panorama prosódico que ofrece la poesía de Adrienne Rich a lo largo de medio siglo de producción poética, ha finalizado.

Consideramos que el análisis realizado deja en evidencia toda la riqueza prosódica presente en la poesía richeana, hasta ahora ignorada por la crítica especializada, por lo que concluimos nuestro trabajo con la sensación de haber aportado nuestro “granito de arena” al desarrollo de los estudios literarios richeanos.



## **X.- BIBLIOGRAFÍA**

## **X.- BIBLIOGRAFÍA**

### **X.1.- Fondos Bibliográficos**

#### **X.1.i.-Bibliotecas:**

Los fondos bibliográficos consultados pertenecen a la Library of Congress, Washington ,D.C. así como la Biblioteca Belk de Elon College (Burlington NC). La Walter Clinton Jackson Library de la University of North Carolina en Greensboro (NC). También hemos tenido acceso a los fondos del Davidson College en Davidson (NC), Duke University Library en Durham (NC), North Carolina State University en Raleigh(NC), F.D.Bluford Library de la North Carolina A & T State University en Greensboro(NC), la biblioteca de la University of North Carolina at Chapel Hill en Chapel Hill (NC) y por último la Z.Smith Reynolds Library de la Wake Forest University, en Winston-Salem (NC).

En Gran Bretaña también hemos consultado los fondos recogidos en la British Library en Londres (UK)

#### **X.1.ii.-Fondos bibliográficos en Internet:**

Otros fondos bibliográficos a los que hemos tenido acceso a través de internet son los siguientes:

Libraries Online  
Internet Public Library  
University at Albany Virtual Library  
Bodleian Library, University of Oxford, Oxford, UK  
New York Public Library, New York, NY.  
The Virtual Library

Recursos on-line específicos sobre poesía:

Electronic Poetry Centre  
Glossary of Poetic Terms  
Internet Poetry Archive  
Poetry Archive  
Poetry Links Library

Recursos on-line específicos sobre Adrienne Rich:

American Literature: Biographical and Critical Info  
On Line Literary Criticism

### X.1.ii.- Catálogos bibliográficos en Internet:

Por último, los catálogos bibliográficos utilizados en este estudio pertenecen fundamentalmente a:

Hytelnet  
Libweb  
WebCAT



## X.2.- Obra original de Adrienne Rich

### X.2.i.-Poesía

- 1951: *A Change of World*, New Haven: Yale University Press.
- 1955: *The Diamond Cutters and Other Poems*, New York: Harper and Brothers.
- 1963: *Snapshots of a Daughter-in-Law*, New York: W.W.Norton & Co.
- 1966: *Necessities of Life*, New York: W.W.Norton & Co.
- 1969: *Leaflets*, New York: W.W.Norton & Co.
- 1971: *The Will to Change*, New York: W.W.Norton & Co.
- 1973: *Diving into the Wreck*, New York: W.W.Norton & Co.
- 1976: *Twenty-One Love Poems*, Emeryville, CA: Effie's Press.
- 1978: *The Dream of a Common Language: Poems 1974-1977*, New York: W.W.Norton & Co.
- 1981: *A Wild Patience Has Taken Me This Far: Poems 1978-1981*, New York: W.W.Norton & Co.
- 1983: *Sources*, Woodside, CA: Heyek Press.
- 1986: *Your Native Land, Your Life: Poems*, New York: W.W.Norton & Co.
- 1989: *Time's Power: Poems 1985-1988*, New York: W.W.Norton & Co.
- 1991: *An Atlas of the Difficult World: Poems 1988-1991*, New York: W.W.Norton & Co.
- 1995: *Dark Fields of the Republic: Poems 1991-1995*, New York: W.W.Norton & Co.
- 1999: *Midnight Salvage: Poems 1995-1999*, New York: W.W.Norton & Co.
- 2001: *Arts of the Possible: Poems 1999-2000*, New York: W.W.Norton & Co.

## X.2.ii.- Antologías

### \* **Obra original de Adrienne Rich:**

1975: *Poems: Selected and New, 1950-1974*, New York: W.W.Norton & Co.

1984: *The Fact of a Doorframe: Poems Selected and New 1950-1984*, New York: W.W. Norton & Co.

1993: *Collected Early Poems 1950-1970*, New York: W.W.Norton & Co.

### \* **Obra original y crítica sobre Adrienne Rich:**

GELPI, A., & CHARLESWORTH GELPI, B. (eds), 1975: *Adrienne Rich's Poetry, A Norton Critical Edition: Texts of the Poems, the Poet on Her Work, Reviews and Criticism*, New York: W.W. Norton & Co.

GELPI, A. & CHARLESWORTH GELPI, B. (eds), 1993: *Adrienne Rich's Poetry and Prose*, New York: W.W. Norton & Co.

### X.2.iii.-Prosa

#### \* **Libros**

1977: *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, New York: Virago Press Limited, 2nd edition(1986)

1979: *On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose 1966-1978*, New York: W.W. Norton & Co.

1986: *Blood, Bread, and Poetry: Selected Prose 1979-1985*,New York: Virago Press Limited.

1993: *What is Found There: Notebooks on Poetry and Politics*, New York: W.W. Norton & Co.

#### \* **Ensayos:**

1963: “Review of *The Lordly Hudson* by Paul Goodman”, *The New York Review of Books* (1<sup>st</sup> issue, undated, 1963): 27

1964: “Beyond the Heirlooms of Tradition”,Review of *Found Objects* by Louis Zukofsky(November 1964):128-29.

1964: “Mr Bones, He Lives: Review of *77 Dream Songs* by John Berryman” *The Nation* 198.22 (25 May 1964): 538-540.

1964: “On Karl Shapiro’s *The Burgeois Poet.*” In *The Contemporary Poet as Artist and Critic*, Ostroff, A.(Ed.), Boston: Little,Brown: 192-94.

1965: “Reflections on Lawrence: Review of *The Complete Poems of D.,H.Lawrence.*”, *Poetry* 106.3 (June 1965): 218-25.

1966: “Six Anthologies” Review. *Poetry* 108 (august 1966):343-5.

1967: “For Randall Jarrell” in *Randall Jarrell, 1914-1965*, Lowell, R., Taylor,P. & Penn Warren,R.(eds), New York: Farrar, Straus, & Giroux: 182-83.

1968-69: “Ghalib: “The Dew Drop on the Red Poppy...” *Mahfil* 5 (1968-69):59-69. (Traducciones hechas por Rich del poeta Urdu Ghalib.

1969: “Living with Henry: Review of *His Toy, His Dream, His Rest* by John Berryman, *The Harvard Advocate*, 103,I (John Berryman Issue, Spring 1969): 10-11.

1970: “Jean Valentine: *Pilgrims*” Review. *Chicago Review* 22 (Autumn 1970):128-30.

1971: "Introduction to "(Reflections) of a Convict, Poems From Prison" by Luis Talamantez. *Liberation* 16 (November 1971):10.

1971: "A Tool or a Weapon" Review of *For You and The Clay Hill Anthology* by Hayden Carruth. *The Nation* (October 25,1971):408-10.

1972: "When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision", *College English* 34,no.1 (October 1972): 18-25.

1972:"The Anti-Feminist Woman" Review of *The New Chastity, and Other Arguments Against Women's Liberation* by Midge Decter, *New York Review of Books*, November 30,1972:34-40.

1972: "The Case for a Drop-Out School" *New York Review of Books*, June15,1972:33-35.

1972: "Poetry, Personality and Wholeness. A Response to Galway Kinnell", *FIELD: Contemporary Poetry and Poetics*, no.6, (Fall:1972):11-18

1972: Review of *Welcome, Eumenides* by Eleanor Ross Taylor, *New York Times Book Review*, July 2,1972:3

1972: Review of *Women and Madness* by Phyllis Chesler *New York Times Book Review*, December 31,1972:1.

1972: "Teaching Language in Open admissions" in *The Uses of Literature*, Monroe Engel (ed), Cambridge: Harvard University Press:257-73.

1972: "Voices in the Wilderness" Review of *Monster* by Robin Morgan, *Washington Post Book World*, December 31,1972:3.

1973: "Caryatid: A Column2, *American Poetry Review* 2, (January/February,1973); (May /June,1973).

1973: "Jane Eyre. The Teachings of a Motherless Woman" *Ms.2* (October,1973):68

1974: "The Origins of feminist Myth Making" Review of *The First Sex* and tribute to Elizabeth Gould Davis, *Boston Phoenix*, september,10,1974:15.

1975:"Toward a Woman-Centered University", in *Women and the Power to Change*, Howe, F (ed), New York: MacGraw-Hill:15-46.

1976: "Anger and Tenderness", *The Second Wave: a Magazine of te New Feminism* 4(Spring 1976): 3-11.

1976: "Vesuvius at Home: The Power of Emily Dickinson", *Parnassus: Poetry in Review* 15 (Fall/Winter 1976):49-74.

1976: "Women's Studies –Renaissance or Revolution?", in *Women's Studies 3* (1976):121-126.

1976: "Split at the Root", *Nice Jewish Girls: A Lesbian Anthology*, TORTON BECK, E.(ed)1982: Watertown, Mass: Persephone Press:67-84.

1976: "The Kingdom of the Fathers", *Partisan Review 43* (1976):17-37.

1976: "Mother and Son, Woman and Man", *American Poetry Review 5* (September/October 1976):6-13.

1978: "The Transformation of Silence into Language and Action", *Sinister Wisdom*,no.6 (Summer 1978):17-25.

1978: "Taking Women Studies Seriously", *Radical Teacher: a newsjournal of socialist theory and practice*, no.11 (March 1979):40-43.

1979: "Commencement address to Smith College class of 1979", *Smith Alumnae Quarterly 70* (August 1979):8-10.

1979: "The Problem with Lorraine Hansberry" , *Freedomways: A Quarterly Review of the Freedom Movement 19* (1979):247-255.

1980: "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence", *Signs: Journal of Women in Culture and Society 5* (Summer 1980):631-660.

Rich,1996: "Defy the Space that Separates", Introduction to *The Best American Poetry 1996*,New York: Scribner:1-4

#### X.2.4.-Entrevistas

GELPI, B. CH., GELPI, A., & RICH, A. 1974: "Three Conversations" In *Adrienne Rich's Poetry*, GELPI,A. & CH.GELPI,B.(eds) 1975, New York: Norton: 105-22.

GRIMSTAD,K. & RENNIE, S.(eds) 1975: "Adrienne Rich and Robin Morgan talk about Poetry and Women's Culture", en *The New Women's Survival Sourcebook*, New York: Alfred A. Knopf: 106-111.

MONTENEGRO, D.1993: "An Interview with Adrienne Rich", in GELPI,A.& CHARLESWORTH GELPI,B.(eds) 1993: *Adrienne Rich's Poetry and Prose*, N.York: Norton.

PLUMLY, S., DODD, W., & TEVIS, W. 1971: "Talking with Adrienne Rich". *Ohio Review* 13:29-46.

SHAW, R. & PLOTZ, J. May 1966: "An Interview with Adrienne Rich", *The Island* I: 2-8.

RICH,A. 1994: "Interview with RICH, A. 1993: "Beginners", *The Kenyon Review*,Vol.15, Iss.3, (Summer 1993): 12-19.

ROTHSCHILD, M. 1994: "I happen to think Poetry Makes a Huge Difference", *The Progressive*, Madison (WI),Vol.58,No.1, (January 1994):31-5.

### **X.3.- Estudios críticos sobre Adrienne Rich**

#### **X.3.i.- Monografías**

BENGOECHEA BARTOLOMÉ, M. 1990: *El Género en la Poesía de A.Rich*, Madrid: Editorial de la Universidad Complutense de Madrid.

COOPER, J. R. 1984: *Reading Adrienne Rich, Review and Re-Vision, 1951-1981*, Ann Arbor: The University of Michigan Press.

DÍAZ-DIOCARETZ, M.1984: *The Transforming Power of Language: The poetry of Adrienne Rich*, Utrecht(Nederlands): HES Publishers

DÍAZ-DIOCARETZ, M. 1985: *Translating Poetic Discourse: Questions on Feminist Strategies in Adrienne Rich*, Amsterdam: John Benjamins Publishing.

KEYES, C. J.1980 : *The Aesthetics of Power: A Stylistic Approach to the Poetry of Adrienne Rich*, Diss. UMI, Michigan. Publicado en 1986: Athens: Georgia University Press

LEMARDELEY-CUNCI, M-CH.1990: *Adrienne Rich: Carthographies du Silence*, Lyon: Presses Universitaires de Lyon.

RUNZO, S. 1986: *Adrienne Rich's Poetry and the Politics of Language*, Diss. Ann Arbor, Michigan: UMI.

TEMPLETON,A. 1994: *The Dream and the Dialogue: Adrienne Rich's Feminist Poetics*, Knoxville(TN): U. of Tennessee P.

WILSON, S. R. 1988 : *Adrienne Rich: The Conscious Rhetorician*, Diss. Ann Arbor, Michigan: UMI.

WERNER,C.1988: *Adrienne Rich. The Poet and Her Critics*, Chicago & London: American Library Association.

### X.3.ii.- Capítulos de libros

ALTIERI, CH. 1984: *Self and Sensibility in Contemporary American Poetry*, Cambridge: C.U.P., "Self-Reflection as Action: the Recent Work of Adrienne Rich", pp.165-191

BENNET, P. 1986: *My Life a Loaded Gun*, Boston: Beacon Press, págs.165-240

BLAU DUPLESSIS, R. 1985: *Writing Beyond the Ending*, Bloomington: Indiana UP.

BOYERS, R. 1973: "On Adrienne Rich: Intelligence and Will" in *Adrienne Rich's Poetry and Prose*, GELPI (Eds), 1975:148-160, publicado por primera vez en *Salmagundi* 22-23 (Spring-Summer 1973):132-48.

CHENOY, P.N. 1976: "Writing These Words in the Woods": A Study of the Poetry of Adrienne Rich", *Studies in American Literature. Essays in Honour of William Mulder*, Chander J. & Pradhan, N (eds) Dehli: Oxford University Press: 194-211.

CHRIST, C.P. 1980: "Homesick for a Weoman, Homesick for Ourselves: Adrienne Rich", *Diving Deep and Surfacing: Women Writers and Spiritual Quest*, Boston: Beacon Press:75-96.

DICKIE, M. 1997: *Stein, Dickinson and Rich: Lyrics of Love, War and Place*, Chapel Hill (NC): The U. of North Carolina Press.

DIEHL, J.F. 1990: "Of Woman born": Adrienne Rich and the Feminist Sublime", *Women Poets and the American Sublime*, Bloomington & Indianapolis: Indiana U.P.: 142-168.

ERIKSON, P. 1990: "Adrienne Rich's Re-Vision of Shakespeare" en NOVY, M. (ed) 1990: *Women's Re-Visions of Shakespeare. On the Responses of Dickinson, Woolf, Rich, H.D., George Eliot, and Others*, Urbana & Chicago (IL): U. of Illinois Press:183-195

GELPI, A. 1973: "Adrienne Rich: The Poetics of Change", en SHAW, R. (ed) 1973: *American Poetry since 1960: Some Critical Perspectives*, Cheshire: Carcanet Press:123-143.

HARRIS, V.F. : "Scribe, Inscription, Inscribed: Sexuality in the Poetry of Robert Bly and Adrienne Rich" en BARR, M. & FELDSTEIN, R. (eds) 1989: *Discontented Discourses: Feminism/Textual Intervention/Psychoanalysis*, Urbana & Chicago: U. of Illinois P.

HARRISON, B.G. 1980: "Imagination and Ideology", en *OffCenter*, New York. The Dial Press:79-85.

HOWARD, R. 1969: "Adrienne Rich: What Lends Us Anchor But the Mutable?" en *Alone with America: Essays on the Art of Poetry in the United States Since 1950*, New York: Atheneum: 423-41, enlarged edition (1980):493-516.

JUHASZ, S.1976: "The Feminist Poet. Alta and Adrienne Rich", en *Naked and Fiery Forms: Modern American Poetry By Women, a New Tradition*, New York: Harper Colophon:177-204.

KALAJDIAN, D. 1989: "Feminism and Representation: Adrienne Rich's Wild Patience" en *Languages of Liberation: The Social Text on Contemporary American Poetry*, New York: Columbia University Press: 142-170.

KALSTON, D. 1977: "Adrienne Rich: Face to Face", *Five Temperaments: Elizabeth Bishop, Robert Lowell, James Merrill, Adrienne Rich, and John Ashbery*, New York:Oxford University Press:129-69.

MARKEY, J. 1985: *A New Tradition? The Poetry of S. Plath, A. Sexton and A. Rich*, Frankfurt am Main: Peter Lang, European University Studies: Ser.14, Anglo-Saxon Language and Literature Vol.133.

MARTIN, W. 1975: "From Patriarchy to the female Principle: a chronological Reading of Adrienne Rich's Poems", en GELPI (eds)1975: *Adrienne Rich's Poetry*, New York: Norton: 175-189.

MACCORKLE, J. 1989: "Fiery Iconography": Language and Interconnection in the Poetry of Adrienne Rich" en *The Still Performance: Writing, Self, and Interconnection in Five Postmodern American Poets*, Charlottesville (VI): U.P. of Virginia:87-129

MIDDLEBROOK, D.W. 1978: "Three Mirrors Reflecting Women. Poetry of Sylvia Plath, Anne Sexton, and Adrienne Rich", en *Worlds into Words: Understanding Modern Poets*, New York: Norton:65-95.

MURPHY, J.S.: "The Look in Sartre and Rich" Allen, & Young (eds) 1989:101-111

MILFORD, N.1975: "This Woman's Movement", en GELPI (eds)1975: *Adrienne Rich's Poetry*, New York: Norton:189-202.

NELSON, C.1981: "Meditative Aggressions: Adrienne Rich's Recent Transactions with History", en *Our Last First Poets: Vision and History in Contemporary American Literature*, Urbana, Chicago & London: U. of Illinois Press:145-175.

OSTRIKER, A.1983: "Her Cargo: Adrienne Rich and the Common Language" en *Writing Like a Woman*, Ann Arbor: the U. of Michigan Press:102-125

PERREAULT, J. 1995: "Adrienne Rich: A Poetics of Subjectivity" en *Writing Selves: Contemporary Feminist Autography*, Minneapolis & London: U. of Minnesota Press:31-71.

POPE,D. 1984: “What does it mean “To Survive”: The poetry of Adrienne Rich” en *A Separate Vision: Isolation in Contemporary Women’s Poetry*,Baton rouge & London: Louisiana State University Press: 116-62.

RATCLIFFE,K.1996: “Re-Visioning the Borderlands: Adrienne Rich”, en *Anglo-American Feminist Challenges to the Rhetorical Traditions: V.Woolf, M.Daly, A.Rich*, Carbondale & Edwardsville: Southern Illinois University Press:107-140.

RUGOFF,K.: “Sappho on Mount Sinai: Adrienne Rich’s Dialogue with Her Father” en WAXMAN,B.F.1993: *Multicultural Literatures through Feminist/Poststructuralist Lenses*,Knoxville: U. of Texas Press.

SPIEGELMAN,W.1989: “Driving the Limits of the City of Words”: the Poetry of Adrienne Rich”, en *The Didactic Muse: Scenes of Instruction in Contemporary American Poetry*, Princeton(N.J)Princeton University Press:147-191.

VENDLER,H.1980: “Adrienne Rich”, en *Part of Nature, Part of Us: Modern American Poets*, Cambridge: Harvard University Press:237-262.

### X.3.iii.-Artículos sobre Adrienne Rich

BERE,C.1978: "A Reading of Adrienne Rich's "A Valediction Forbidding Mourning" en *Concerning Poetry*, Vol.11, (Fall 1978)No.2:33-38

BOYERS,R.1973: "Adrienne's Rich's Intelligence and Will", *Salmagundi* 22-23 (Spring-Summer 1973):132-48.

BROWN,R.1975: "The Notes of the Poem are the Only Poem", *Parnassus: Poetry in Review*,4, Fall-Winter 1975.

DEANE, P.1987: "A line of complicity Baudelaire-T.S.Eliot-Adrienne Rich", *Canadian Review of American Studies*, Ontario, 18,4, págs.463-481

DUPLESSIS, R.B. 1975: "The Critique of Consciousness and Myth in Levertov, Rich and Rukeyser", *Feminist Studies* 3, (1975): 199-221.

ERICKSON, P. 1995: "Singing America: From Walt Whitman to Adrienne Rich", *The Kenyon Review*, vol.17, Iss.1, (Winter 1995):103-19.

FARWELL, M. R. 1977: "Adrienne Rich and an Organic Feminist Criticism", *College English* 39 (October 1977): 191-203.

FEIT DIEHL,J. 1980: "Cartographies of Silence": Rich's *Common Language* and the Woman Poet", *Feminist Studies* 6 (Fall 1980): 530-46.

FLYNN, G. 1974: "The Radicalization of Adrienne Rich" *Hollins Critic* II (October 1974):1-15

GELPI,A.1990: "Two Ways of spelling It Out: An Archetypal-Feminist Reading of H.D.'s *Trilogy* and Adrienne Rich's *Sources*, *The Southern Review*, Vol.26,Iss.2, (April 1990): 226-84.

GREENBERG, J. 1979 : "By Woman Taught", *Parnassus: Poetry in Review* 7 (Spring/Summer 179):99-103.

JANOWS,J. 1979: "Mind-Bod Exertions: Imagery in the Poems of Adrienne Rich", *Madog (Wales)* 3, (Winter 1979):4-18.

MANSILLA, M.I. 1995: "El Arbol en la primera poesía de Adrienne Rich", en PÉREZ GUERRA, J., et al. (eds) 1995: *Proceedings of the XIXth International Conference of Aedean*, Vigo: Dpto. de Filología Inglesa e Alemana, Universidad de Vigo:375-380

PROFFIT,E.1982: "Allusion in Adrienne Rich's "A Valediction Forbidding Mourning" en *Concerning Poetry*, Vol.15, (Spring 1982), No.1,

SPIEGELMAN, W. 1975: "Voice of the survivor: The Poetry of Adrienne Rich", *Southwestern Review*, LX:

TANENHAUS, B. 1978: "The Politics of Suicide and Survival. The Poetry of Anne Sexton and Adrienne Rich", en *Bucknell Review* 24, (1978): 106-18.

VAN DYNE, S. 1978: "The Mirrored Vision of A. Rich", *Modern Poetry Studies* 8, (1978): 140-173.



## X.4.-Estudios críticos sobre cuestiones prosódicas

### X.4.1.-Monografías

ABAD GARCÍA, P. 2001:*Poetología: Teoría Literaria y Poesía en Lengua Inglesa*, Valladolid: Servicio de Publicaciones, Universidad de Valladolid

ALTIERI,CH.1979: *Enlarging the Temple: New Directions in American Poetry During the 1960s*, Lewisburg: Associated University Presses Inc.

ALLEN,J.D. 1968: *Quantitative Studies in Prosody*, Tennessee: East Tennessee State University Press

ATTRIDGE, D.1974: *The Rhythms of English Poetry*, Harlow: Longman.

ATTRIDGE,D. 1982: *The Rhythms of English Poetry*

ATTRIDGE,D.1995: *Poetic Rhythm : An introduction*, Cambridge: CUP

AUSTIN,T.R. 1984: *Language Crafted: A linguistic Theory of Poetic Syntax*, Bloomington: Indiana University Press.

BAKER,D.(Ed)1996: *Meter in English: A Critical Engagement*,Fayetteville: The University of Arkansas Press

BARFIELD,O.1964: *Poetic Diction: A Study in Meaning*, 3rd,ed,N.York & Toronto: McGraw-Hill Book Company

BEARE, W. 1957: *Latin Verse and European Song: A Study in Accent and Rhythm*, London: Methuen

BEUM,R. & SHAPIRO,K. 1965: *A Prosody Handbook*, New York: Harper & Row

BIERWISCH,M. & HEIDOLPH, K.E.(eds.)1970: *Progress in Linguistics: A Collection of Papers*, Janua Linguarum Major Series,XLIII, The Hague: Mouton

BRADFORD,R.1993: *The Look of It: A Theory of Visual Form in English Poetry*,Cork (Ireland): Cork University Press

BRADFORD,R.1993: *A Linguistic History of English Poetry*, London: Routledge, Interface

BRADFORD,R. 1997: *Stylistics*, The New Critical Idiom Series, London & New York: Routledge.

BROGAN,T.V.F 1981: *English Versification, 1570-1980: A Reference Guide with a Global Appendix*, Baltimore: Johns Hopkins University Press

BURTON, R. 1992: *From Stress to Stress: An Autobiography of English Prosody*, Connecticut: Archon Books

CARLTON MINER,L. 1929: *The Principles of English Verse*, New Haven: Yale U.P.

CARTER, RONALD & SIMPSON, PAUL (Eds.) 1989: *Language, Discourse and Literature: An Introductory Reader in Discourse Stylistics*, London: Unwin Hyman

CARTER,R.(ed)1982:*Language and Literature: An Introductory Reader in Stylistics*, London: Allen & Unwin.

CRYSTAL, D. 1969: *Prosodic Systems and Intonation in English*, Cambridge: Cambridge University Press

CRYSTAL, DAVID, DAVY, DEREK 1969: *Investigating English Style*, Harlow (Essex,UK): Longman, English Language Series I.

CRYSTAL, D.1987: *The Cambridge Encyclopaedia of Language*, Cambridge: Cambridge University Press.

CULLER, J. 1975: *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, New York: Cornell U.P.

CURETON,R.D. 1992: *Rhythmic Phrasing in English Verse*, London: Longman

CUTLER,A. & LADD,D.R.(eds) 1983: *Prosody: Models and Measurements*,Berlin: Stringer-Verlag, Springer Series in Language and Communication,vol.14.

CHAFE,W. 1987: *Punctuation and the Prosody of Written Language*, Center for the Study of Writing, Technical Report No.11, Berkeley(CA) & Pittsburgh(PA): U. of California & Carnegie Mellon University

CHATMAN,S., LEVIN, S.R. (eds)1967: *Essays on the Language of Literature*, Boston

DOMINGUEZ CAPARRÓS, J. 1988: *Métrica y Poética: Bases para la Fundamentación de la Métrica en la Teoría Literaria Moderna*, Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia

EASTHORPE, A.1983: *Poetry as Discourse*, London: Methuen

FINCH,A. 1993: *The Ghost of Meter: Culture and Prosody in American Free Verse*,Ann Arbor: U.of Michigan Press

FORREST-THOMPSON,V.1978: *Poetic Artifice: A Theory of Twentieth Century Poetry*,New York: St. Martin's Press

FOWLER,R. (ed) 1966: *Essays on Style and Language*,London: Routledge & Kegan Paul

FRANK, R. & SAYRE,H.(eds) 1988: *The Line in Postmodern Poetry*, Urbana & Chicago: University of Illinois Press

FURNISS,T. & BATH,R. 1996: *Reading Poetry: An Introduction*, Hertfordshire (UK): Prentice Halll, Harvester Wheatsheaf

FUSSELL,P.1979: *Poetic Meter and Poetic Form*,N.York: Random House,2<sup>nd</sup> ed.

GASCOIGNE,G. 1575: *Certayne Notes of Instruction Concerning the Making of Verse of Rhyme in English, Written at the requestest of Master Edouardi Donati*, London 1575, repr. Smith G. (ed.)1904: *Elizabethan Critical Essays*, Vol.1:44-57.

GARCÍA BERRIO, ANTONIO 1985: *La Construcción imaginaria en "Cántico" de Jorge Guillén*, Limoges: Université.

GROSS, H. 1964: *Sound and Form in Modern Poetry*, Ann Arbor: The University of Michigan P.

GROSS,H.1966: *The Structure of Verse: Modern Essays on Prosody*

HALL, ROBERT A. Jr. 1964: *Introductory Linguistics*, Philadelphia: Chilton

HALLE,M & S.J.KEYSER 1971: *English Stress: Its Form, Its Growth, and its Role in Verse*,New York: Harper & Row.

HARTMAN, CH.O.1980: *Free Verse: An Essay on Prosody*, Princeton: Princeton University Press

HERRNSTEIN SMITH, B.1968: *Poetic Closure: A Study of How Poems End*, Chicago & London: The University of Chicago Press

HOLDER,A. 1995: *Rethinking Meter: A New Approach to the Verse Line*, Lewisburg: Bucknell U.P.

HOLLANDER,J.1981: *Rhyme's Reason: a Guide to English Verse*, New Haven & London: Yale U.P.

HOSEK,CH. & PARKER,P.(eds) 1985: *Lyric Poetry: Beyond New Criticism*, Ithaca & London: Cornell U.P.

HUDSON, JEROME 1968: *Poetry: Premeditated Art*, Boston: Houghton Mifflin

JACOB, CARY F.1918: *The Foundation and Nature of Verse*, New York: Columbia U.P.

JAKOBSON R. 1973: *Questions de poétique*, Paris: Seuil.

JAKOBSON,R. 1979: *Selected Writings V. On Verse, its Masters and Explorers*, The Hague: Mouton

JOHNSON, B.1931: *New Rhyming Dictionary and Poets' Handbook*, New York: Harper & Row

LADEFOGED, P.1982: *A Course in Phonetics*, N.Y.: Harcourt Brace Jovanovich

LEECH,G.N.1969: *A Linguistic Guide to English Poetry*, London: Longman

LEVIN, S. R. 1962: , *Linguistic Structures in Poetry*, The Hague: Mouton

LOTMAN, J.M. 1973: *La structure du texte artistique*, Paris: Gallimard

MACRÍ, O.1969: *Ensayo de Métrica Sintagmática: (Ejemplos del El Libro de Buen Amor y del "Laberinto" de Juan de Mena)*, Madrid: Gredos

MCAULEY, J.1966: *Versification: A Short Introduction*, East Lansing: Michigan State University Press

MACDONALD, A.1903: *English Verse: Specimens Illustrating Its Principles and History*, New York: Henry Holt & Co.

MARTIN,G. & FURBANK,P.N. 1975: *Twentieth Century Poetry: Critical Essays and Documents*, Milton Keynes (UK): The Open University Press, first published 1975, reprinted 1979.

MORGAN,R.1993: *Good Measure: Essays, Interviews and Notes on Poetry*, Baton Rouge & London: Louisiana U.P.

MUKAROVSKY,J. 1977: *The Word and Verbal Art: Selected Essays*, Burbank J. & Steiner, P. (trans.), New Haven & London: Yale U.P.

MURPHY,FRANCIS 1964: *Discussions of Poetry: Form and Structure*, Boston: Heath & Co.

NASH, W.1971: *Our Experience of Language*, N.Y.St. Martin's

NIST, J. 1966: *A Structural History of English*,N.Y.: St.Martin's

OLSON, CH. 1966: *Selected Writings*, Creeley,R. (ed), N.York: New Directions

PARAÍSO, I. 1976: *Teoría del ritmo de la prosa aplicada a la hispánica moderna*, Barcelona: Planeta.

POMORSKA, K. 1968: *Russian Formalist Theory and its Poetic Ambiance*, The Hague: Mouton

POUND, E. 1951: *ABC of Reading*, London: Faber

PREMINGER, A. & BROGAN, T.V.F. (eds) 1993: *New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, New Jersey: Princeton U.P.

RAFFEL, B. 1992: *From Stress to Stress: An Autobiography of English Prosody*, Connecticut: Archon Books

RICHARDS, I.A. 1925: *Principles of Literary Criticism*, New York: Harcourt Brace & World Inc.

ROSENTHAL, M.L., GALL, S. 1983: *The Modern Poetic Sequence: The Genius of Modern Poetry*, Oxford: Oxford University Press.

SAINTSBURY, G. 1910: *A History of English Prosody from the Twelfth Century to the Present Day*, rpt. New York: Russell & Russell (1961)

SEBEEK T.A. (ed.) 1974: *Common Trends in Linguistics*, Vol.XII, The Hague: Mouton.

SHAPIRO, K. & BEUM, R. 1965: *A Prosody Handbook*, N.York: Harper,

SILKIN, J. 1997: *The Life of Metrical and Free Verse in Twentieth-Century Poetry*, Great Britain: MacMillan

STEELE, T. 1990: *Missing Measures: Modern Poetry and the Revolt against Meter*, Fayetteville & London: the University of Arkansas Press

THOMPSON, E.M. 1971: *Russian Formalism and Anglo-American New Criticism: a Comparative Study*, The Hague, Paris: Mouton.

THOMPSON, J. 1966: *The Founding of English Metre*, New York: Columbia U.P., London: Routledge & Kegan Paul

TODOROV, T. (trad.) 1965: *Théorie de la Littérature*, Paris: Seuil

TURCO, L.C. 1986: *The New Book of Forms*, Hannover & London: University Press of New England

TYNIANOV, Y. 1981: *The Problem of Verse Language*, SOSA, M. & HARVEY, B. (Trans.&Eds.), Ann Arbor (MI): Ardis

WELLEK,R., WARREN,A.1956:: *Theory of Literature*, Middlessex(UK): Penguin.

WELLEK, R. 1963: *Concepts of Criticism*, New Haven & London: Yale U.P.

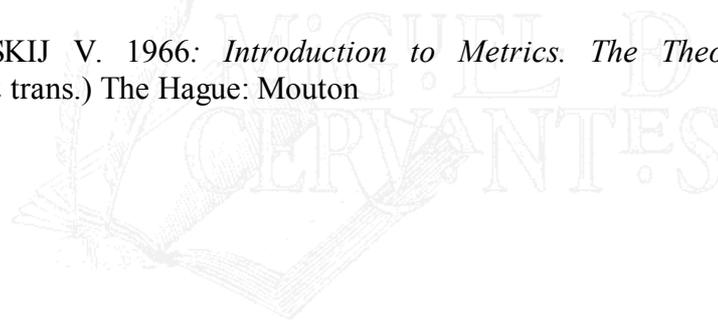
WESLING,D.1980: *The Chances of Rhyme: Device and Modernity*, Berkeley,Los Angeles,London: U. of California Press

WESLING, D: *The New Poetries: Poetic Form Since Coleridge and Wordsworth*, Lewisburg (PA): Bucknell University Press

WESLING,D.1996: *The Scissors of Meter: Grammetrics and Reading*, Ann Arbor: The University of Michigan Press

WOODS, S. 1984: *Natural Emphasis: English Versification from Chaucer to Dryden*, San Marino: Huntington Library

ZIRMUNSKIJ V. 1966: *Introduction to Metrics. The Theory of Verse*, C.F.Brown (de. & trans.) The Hague: Mouton



#### X.4.ii.-Capítulos de libros

BELL,M.: “On the practice of free verse” in SILKIN,J.1997: *The Life of Metrical and Free Verse in Twentieth-Century Poetry*, Great Britain: MacMillan

BOLAND,E.: “Meter in English: A Response” BAKER,D.(Ed)1996: *Meter in English: A Critical Engagement*,Fayetteville: The University of Arkansas Press,pp.45-56

BURKE,K.: “The Nature of Form” en MURPHY,F.1964: *Discussions of Poetry: Form and Structure*

BUXON,H.: “Temporal Predictability in the Perception of English “Speech”” en CUTLER,A. & LADD,D.R.(eds) 1983: *Prosody: Models and Measurements*,Berlin: Stringer-Verlag, Springer Series in Language and Communication,vol.14, págs:

HAYNES, J.: “Metre and Discourse” en CARTER & SIMPSON (eds.) 1989: *Language, Discourse and Literature: An Introductory Reader in Discourse Stylistics*, London: Unwin Hyman:234-56

CLUYSENAAR, A.: “Poetry as discovery and potential” in SILKIN,J.1997: *The Life of Metrical and Free Verse in Twentieth-Century Poetry*, Great Britain: MacMillan

CUTLER,A.”Speaker’s Conceptions of the Function of Prosody” en CUTLER,A. & LADD,D.R.(eds) 1983: *Prosody: Models and Measurements*,Berlin: Stringer-Verlag, Springer Series in Language and Communication,vol.14, págs:

EIKHENBAUM,B. 1925: La théorie de la “méthode formelle”, en TZVETAN TODOROV (trad.)1965: *Théorie de la Littérature* , Paris: Seuil, pp,31-75.

EPSTEIN,E. & HAWKES,T.1959: *Linguistics and English Prosody*

FINCH,A.: “Metrical Diversity: A Defense of the Non-Iambic Meters” en BAKER,D.(Ed)1996: *Meter in English: A Critical Engagement*,Fayetteville: The University of Arkansas Press:59-74

FRASER,K.: “Line.On the Line. Lining Up.Lined With.Between the Lines.Bottom Line” en FRANK, R. & SAYRE,H.(eds) 1988: *The Line in Postmodern Poetry*, Urbana & Chicago: University of Illinois P.

FURNISS, T. & BATH, R. 1996: *Reading Poetry: An Introduction*, Hertfordshire (UK): Prentice Hall/Harvester Wheatsheaf, “Rhythm and Metre”,pp.25-49.

GARRET,K.H.: "In the Bamboo Grove: Some Notes on the Poetic Line" en FRANK, R. & SAYRE,H.(eds) 1988: *The Line in Postmodern Poetry*, Urbana & Chicago: University of Illinois P.

GILBERT,S.M.: "Glass Joints: a Meditation of the Line" en FRANK, R. & SAYRE,H.(eds) 1988: *The Line in Postmodern Poetry*, Urbana & Chicago: University of Illinois P.

GLOVER,J.: "Free Verse,Verse free?"in SILKIN,J.1997: *The Life of Metrical and Free Verse in Twentieth-Century Poetry*, Great Britain: MacMillan

GOIA,D.: "Meter-Making Arguments" en BAKER,D.(Ed)1996: *Meter in English: A Critical Engagement*,Fayetteville: The University of Arkansas Press,pp.75-96

GUNN,T.: "Syllabics" in SILKIN,J.1997: *The Life of Metrical and Free Verse in Twentieth-Century Poetry*, Great Britain: MacMillan

HADAS,R.: "Come & Trip it" A Response to Robert Wallace" en BAKER,D.(Ed)1996: *Meter in English: A Critical Engagement*,Fayetteville: The University of Arkansas Press,pp.97-107

HALLE,M. 1970: "On Meter and Prosody" en M.BIERWISCH & K.E. HEIDOLPH(eds.)1970: *Progress in Linguistics: A Collection of Papers*, Janua Linguarum Major Series,XLIII, The Hague: Mouton, págs.64-80

HALLIDAY, M.A.K.,1964: "Descriptive Linguistics in Literary Studies", en DUTHIE, A. (ed.): *English Studies Today*, Edinburgh: s.III: 25-39.

HALLIDAY, M.A.K.1967: "The Linguistic Study in Literary Texts", en CHATMAN & LEVIN (eds): *Essays on the Language of Literature*, Boston.

HALLIDAY, M.A.K. "Linguistic function and Literary Style: an inquiry into the language of W.Golding *The Inheritors*", en Chatman,S. (ed) *Literary Style: a Symposium*, London: Oxford University Press, repr. En Halliday (1973)

HARTMAN,CH.O.: "Some Responses to Robert Wallace" en BAKER,D.(Ed)1996: *Meter in English: A Critical Engagement*,Fayetteville: The University of Arkansas Press,pp.109-123

HASS,R.: "Prosody. A New Footing" en BAKER,D.(Ed)1996: *Meter in English: A Critical Engagement*,Fayetteville: The University of Arkansas Press,pp.125-149.

HOLDEN,J.: "The Free Verse Line" en FRANK, R. & SAYRE,H.(eds) 1988: *The Line in Postmodern Poetry*, Urbana & Chicago: University of Illinois P.

HOLLANDER J. 1959: "The Metrical Emblem", *The Kenyon Review* 21, 279-296

HOLLEY,M.: Words Moving: Metrical Pleasures of Our Time” en BAKER,D.(Ed)1996: *Meter in English: A Critical Engagement*,Fayetteville: The University of Arkansas Press,pp.151-168

HOUGH,G.: “Free Verse” in MARTIN,G. & FURBANK,P.N. 1975: *Twentieth Century Poetry: Critical Essays and Documents*, Milton Keynes (UK): The Open University Press, first published 1975, reprinted 1979.

JAKOBSON,R. 1960: “Closing Statement: Linguistics and Poetics” en Sebeok, T.(ed.) 1966 : *Style in Language*, Cambridge (MA): MIT Press 1<sup>st</sup> ed. (1960)

LOTZ,J.: “Metrics” en SEBEOK THOMAS A. (ed.) 1974: *Common Trends in Linguistics*, Vol.XII, The Hague: Mouton, págs.963-8,

MEIJER, J.M. 1974: “Verbal Art as interference between a Cognitive and an Aesthetic Structure”, van Eng J. & Grygar, M. (eds)1973: *Structure of Texts and Semiotics of Culture*, The Hague: Mouton: 316 y ss.

MCHALE,B.: “Making (non)sense of postmodernist poetry”, en TOOLAN, M. (ed.) 1992: *Language Text and Contexty: Essays in Stylistics*, Interface, London: Routledge.pp.6-38:

MOULTON,R.G.: Parallelism: The Basis of Biblical Verse” en MURPHY,F.1964: *Discussions of Poetry: Form and Structure*

NIMS,J.F.: “Our Many Meters. Strength in Diversity” en BAKER,D.(Ed)1996: *Meter in English: A Critical Engagement*,Fayetteville: The University of Arkansas Press,pp.169-196

POUND,E: “Re Vers Libre” en MARTIN,G. & FURBANK,P.N. 1975: *Twentieth Century Poetry: Critical Essays and Documents*, Milton Keynes (UK): The Open University Press, first published 1975, reprinted 1979,págs.

PERLOFF,M.: “Lucent and Inescapable Rhythms: Metrical “Choice” and Historical Formation” en FRANK, R. & SAYRE,H.(eds) 1988: *The Line in Postmodern Poetry*, Urbana & Chicago: University of Illinois P.

PYBUS,R.D: Free and Metrical Verse” in SILKIN,J.1997: *The Life of Metrical and Free Verse in Twentieth-Century Poetry*, Great Britain: MacMillan

ROTHMAN,D.F.: “Meter and the Fortunes of the Numerical Imagination” en BAKER,D.(Ed)1996: *Meter in English: A Critical Engagement*,Fayetteville: The University of Arkansas Press,pp.197-220

SCULLY,J.: “Line Break” en FRANK, R. & SAYRE,H.(eds) 1988: *The Line in Postmodern Poetry*, Urbana & Chicago: University of Illinois P.

SILK,D.: “Mixed Modes” in SILKIN,J.1997: *The Life of Metrical and Free Verse in Twentieth-Century Poetry*, Great Britain: MacMillan

SILKIN,J.:”Forms and inspirations” in SILKIN,J.1997: *The Life of Metrical and Free Verse in Twentieth-Century Poetry*, Great Britain: MacMillan

STEELE,T.: “Staunch Meter,Great Song” en BAKER,D.(Ed)1996: *Meter in English: A Critical Engagement*,Fayetteville: The University of Arkansas Press,pp.221-247

THORNE,S.1997: *Mastering Advanced English Language*, MacMillan, Master Series, London: MacMillan,pp.307-325.

TURCO,L.C.: “Verse vs. Prose/ Prosody vs. Meter” en BAKER,D.(Ed)1996: *Meter in English: A Critical Engagement*,Fayetteville: The University of Arkansas Press,pp.249-263

VAISIÈRE,J.:”Language Independent Poetic Features” en CUTLER,A. & LADD,D.R.(eds) 1983: *Prosody: Models and Measurements*,Berlin: Stringer-Verlag, Springer Series in Language and Communication,vol.14, págs:

WALLACE,R.: “Meter in English” BAKER,D.(Ed)1996: *Meter in English: A Critical Engagement*,Fayetteville: The University of Arkansas Press, pp.3-42

WALLACE,R.: “Completing the Circle” en BAKER,D.(Ed)1996: *Meter in English: A Critical Engagement*,Fayetteville: The University of Arkansas Press, págs.295-350.

WELLER,B.: “Wallace’s Razor: Metrics and Pedagogical Economy” en BAKER,D.(Ed)1996: *Meter in English: A Critical Engagement*,Fayetteville: The University of Arkansas Press, págs.265-277

WILBUR,R.: “Two Letters” en BAKER,D.(Ed)1996: *Meter in English: A Critical Engagement*,Fayetteville: The University of Arkansas Press, págs.279-281.

WIMSATT,W.K. & BEARDSLEY,M.C.: “The Concept of Meter: An Exercise in Abstraction” in GROSS,H.1966: *The Structure of Verse: Modern Essays on Prosody*

WINTERS,Y.: “The Experimental School in American Poetry”en MURPHY,F.1964: *Discussions of Poetry: Form and Structure*

WOODS,S.: “Real Meter in Imaginary English: A Response to Robert Wallace”, en BAKER,D.(Ed)1996: *Meter in English: A Critical Engagement*,Fayetteville: The University of Arkansas Press, págs.283-291.

X.4.iii.- Artículos en revistas especializadas

AIKEN,C.1918: “The Function of Rhythm”, *Dial* No.65 (Nov.16,1918), pág.417-8.

BOODBERG, P.A. 1954-5: “On Crypto-Parallelism in Chinese Poetry” and “Syntactical Metaplasia in Stereoscopic Parallelism”, *Cedules from a Berkeley Wrokshop in Asiatic Philology Philology*, nos.001-540701 and 017-541210, Berkeley

EASTHORPE,A. 1981: “Problematizing the Pentameter”, *New Literary History*, 12, 475-492.

CURETON,R. 1993: “Aspects of Verse Study: Linguistic Prosody, Versification, Rhythm, Verse Experience”, *Style*, Volume 27, No.4, Winter 1993:521

FOWLER,R.1966: “Structural Metrics” en *Linguistics*, Vol.27, 1966, págs.49-64,[ reeditado en *Essays on the Language of Literature* S.Chatman & S.R.Levin (eds.), Boston,1967].

GUÉRON,J. 1974: “The Meter of Nursery Rhymes: an Application of the Halle-Keyser Theory of Meter”, *Poetics*, 12, pp.73-111.

HOLDER, A. 1991: “The Haunting of Free Verse: Towards a Method of Metrical Ghostbusting”, *The Southern Review*, Vol.27,Iss.3,Summer 1991.

LEVÝ,J.1966: “The Meanings of Form and the Forms of Meaning” *Poetics* 2 (Warsaw: Polish Scientific Publishers: 45-59

LOWELL,1920: “Some Musical Analogies in Modern Poetry”, *Musical Quarterly* 6 (Jan.1920):127-57

MESCHONIC,H. 1988:”Rhyme and Life”, *Critical Enquiry* 15: 90-107.

SILES, J. 1989: “El Estado de la Cuestión: De Estética Novísima y “Novísimos” I.- Los Novísimos: La tradición como ruptura, la ruptura como tradición, *Insula*, nº 505, Enero 1989, pp.9-14.

## X.5.-Material Secundario

- ABAD, P. 1992: *Cómo leer a T.S.Eliot*, Madrid: Ediciones Júcar.
- 1992: “La balada Psicológica de W.H. Auden”, *Estudios de Literatura en Lengua Inglesa del s.XX*, I, Valladolid: ICE Universidad de Valladolid.
- 1996: “Robert Frost, Seamus Heaney y la figura poemática en “After Apple-picking” y “Blackberry-picking”, *ES: Revista de Filología Inglesa*, No.16, Universidad de Valladolid.
- ACKROYD,P. 1984: *T.S.Eliot: A Life*, N.York: Simon & Schuster.
- ADAMS,H. (ed.) 1971: *Critical Theory since Plato*,N.York: Harcourt Brace
- AHMAD,A. (ed.)1971: *Ghazals of Ghalib*, New York & London: Columbia U.P.
- ALLEN, D. 1960: *The New American Poetry*, New York: Grove Press Inc.
- ALLEN,J.& YOUNG,I.M. 1989: *The Thinking Muse: Feminism and Modern French Philosophy*, Bloomington(IN): Indiana U.P.
- ALTIERI, CH. 1979: *Enlarging the Temple: New Directions in American poetry during the 1960s*, Lewisburg: Associated University Presses Inc.
- APOLLONIO, U.(ed) 1973: “From a manifesto of Futurist artists. Umberto Boccioni, Carlo Carrá, Luigi Russolo, Giacomo Baklla &Gino Severini: “Futurist Painting: Technical Manifesto: 1910” *Futurist Manifestoes*, New York
- AUDEN, W.H. 1979: *Selected Poems*, New York: Vintage.
- AUSTIN, F. 1992: *The Language of the Metaphysical Poets*, London: MacMillan.
- AXELROD, S.G.1978: *Robert Lowell: Life and Art*, Princeton, N.Jersey : Princeton University Press
- AHEARN, B.1994 : *William Carlos Williams and Alterity*, Cambridge : Cambridge University Press.
- ALLEN,D.(ed) 1960: *The New American Poetry*, N.York: Grove Press.
- BARR,CH.et al. 1969: *The Films of Jean Luc Godard*, Movie Studio Vista Paperbacks, 2<sup>nd</sup> ed.

BARR,M. & FELDSTEIN,R.(eds) 1989: *Discontented Discourses: Feminism/Textual Intervention/Psychoanalysis*, Urbana & Chicago: U.of Illinois P.

BEAUVOIR, S. 1949: *The Second Sex*, PARSHLEY,H.M.(trans), New York: Knopf.

BERG,T.F., ELFENBEIN, A.S.,& SPARKS,E.K.(eds): *Engendering the Word: Feminist Essays in Psychosexual Poetics*, Urbana & Chicago: U. of Illinois Press

BLOOM, H. 1973 : *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, New York : Oxford University Press.

----- 1975: *A Map of Misreading*, Oxford & New York: Oxford University Press.

BONATI,F.M. 1972 : *La Estructura de la Obra Literaria*, Barcelona : Seix Barral.

BOOTH,P. 1996: *Trying to Say It: Outlooks and Insights on How Poems Happen*, Ann Arbor: The University of Michigan Press

BOULTON,M.1970: *The Anatomy of Poetry*, London : Routledge.

BOWRA, C.M. 1966: *Poetry and Politics 1900-1960*, Cambridge : Cambridge University Press.

BROOKS,C. &WARREN,R.P. (eds)1976:*Understanding Poetry*, New York: Holt, Rinehart & Winston,(4th ed.)

BROWER, R. A.1963:*The Poetry of Robert Frost: Constellations of Intention*, New York: Oxford University Press.

BROWN, L.1985: *Alexander Pope*, Oxford: Basil Blackwell

BURTON,S.H.1964: *The Criticism of Poetry*, Hong Kong: Longmans.

CABOT, S.E. (ed) 1886: *Emerson's Complete Works*, Boston, Mass.: Houghton Mifflin,II.

CLARK,V.A., JOERES,R.E.B, SPRENGNETH,M. (eds) 1993: *Revising the Word and the World: Essays in Feminist Literary Criticism*, Chicago & London: The U. of Chicago Press

COLERIDGE, S.T. 1983 *Biographia Literaria*, Engell, J. & Jackson Bate, W. (eds.), Princeton: Princeton University Press, Vol. 2

CHASE,R. 1973: *Emily Dickinson*, The American Man of Letters Series, Greenwood Press: Westport, Connecticut.

CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A.1986: *Diccionario de los Símbolos*, Barcelona: Herder

CAMBON,G.1962: *Recent American Poetry*, University of Minnesota Pamphlets on American Writers, Minneapolis: University of Minnesota Press.

COLLET,J.1971: *Godard*, Caracas: Monteávila Editores.

CON DAVIS,R. & SCHLEIFER,R.(Eds)1994: *Contemporary Literary Criticism*, N.York & London

COUPER-KUHLEN, E.1986: *An Introduction to English Prosody*, G.Britain : Edward Arnold.

CRANE,S.R.1953: *The Languages of Criticism and the Structure of Poetry*, Toronto : University of Toronto Press.

CUNLIFFE, M. (ed) 1993: *The Penguin History of Literature: American Literature since 1900*, London: Penguin Books, 3rd.Ed.

DEUTSCH,B. 1960: *Poetry Handbook*, Revised & Enlarged, N.York : Minerva Press

DUNCAN,R.1960: *The Opening of the Field*, New York: Grove Press.

EBERWEIN, J. D.1985: *Dickinson: Strategies of Limitation*,Amherst : The University of Massachusetts Press.

EHRMANN,J. (ed)1970: *Structuralism*, New York: Garden City.

ELIOT, T.S.1963:*Collected Poems: 1909-1962*, London and New York: Faber & Faber.

----- 1953: *The Three Voices of Poetry*, Cambridge: Cambridge University Press

ELIOT, T.S. 1965: *To Criticize the Critic*, London: Faber

ELLIOT,E.(ed)1991: *Historia de la Literatura Norteamericana*, COY,M.J.(trad), Madrid: Cátedra

ERKKILA,B.1992: *The Wicked Sisters : Women Poets, Literary History and Discord*, N.York:Oxford University Press.

FREDMAN, S. 1993: *The Grounding of American Poetry: Charles Olson and the Emersonian Tradition*,Cambridge ,USA: Cambridge University Press.

FROST, R. 1969: *The Poetry of Robert Frost*, New York: Holt, Rinehart & Winston.

FROST,R.: "...Getting the sound of sense" 1915, en R. FROST: *Poetry and Prose*, ed. Connery Lathem, E. & Thompson,L.(eds) New York: Holt, Rinehart and Winston

GOODMAN,P.1971: *Speaking and Language: A Defense of Poetry*, New York: Random House.

GRAHN,J. 1985: *The Highest Apple: Sappho and the Lesbian Poetic Tradition*, San Francisco: Spinsters Inc.

GRODEN,M. & KREISWIRTH,M.(eds.)1994: *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory & Criticism*, Baltimore (Maryland): The Joihns Hopkins University Press

GUBERN,R. 1969: *Godard Polémico*, Cuadernos Infimos 4, Barcelona: Tusquets

GURREY,P.1963: *The Appreciation of Poetry*, Oxford: Oxford University Press

HALL,D.1962: *Contemporary American Poetry*, Baltimore (Md): Penguin

HALL, R. A. Jr. 1964: *Introductory Linguistics*, Philadelphia: Chilton

HARRISON, CH., & WOOD,P. (eds) 1993: *Art in Theory: 1900-1990*,Oxford: Blackwell.

HALLIDAY, M.A.K.,1973: *Explorations in the Functions of Language*, London: Arnold.

HALLIDAY,M.A.K.1994: *An Introduction to Functional Grammar*, London, New York, Sydney: Arnold.

HELLER,L.G. & MACRIS,J. 1970: *Toward a Structural Theory of Literary Analysis*, New York: Institute for Systems Analysis

HOUGH, G. 1960: *Image and Experience: Reflections on a Literary Revolution*, Lincoln (Nebraska): University of Nebraska Press

HUGO,R.1979: *The Triggering Town: Lectures an Essays on Poetry and Writing*, New York: Norton

JARRELL, R.1969: *The Complete Poems*, London & Boston : Faber & Faber.

JOHNSON, T. H.1975: *The Complete Poems of Emily Dickinson*, London: Faber& Faber.

KAYSER,W.1972:*Interpretación y análisis de la Obra Literaria*, MOUTON, M.D, GARCIA YEBRA,V.(trads), Madrid: Gredos.

KELLER, K.1980: *The Only Kangaroo among the Beauty: Emily Dickinson and America*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

KENNER,H. 1971: *The Pound Era*, Berkeley: University of California Press

KERMODE, F.(ed) 1975: *Selected Prose of T.S.Eliot*, New York: Harcourt Brace Jovanovich & Farrar Strauss & Giroux.

KRIEGER, MURRAY & DEMBO, L.S. (eds.)1977: *Directions for Criticism: Structuralism and its Alternatives*, Madison (Wisconsin): The U. Of Wisconsin Press

LÁZARO CARRETER,F.1976: *Estudios de Poética: La obra en sí*, Madrid: Taurus

LAUTER,P., BRUCE-NOVOA, J.,BRYER,J., HEDGES,E.,LING,A., LITTLEFIELD, D., MARTIN,W. ,MOLESWORTH, CH.,MULFORD, C.,PAREDES,R.,SPILLERS, H., WAGNER-MARTIN ,L.,WIGET,A., YARBOROUGH,R. (eds) 1990: *The Heath Anthology of American Literature*,Vol.II, Lexington, Toronto: D.C. Heath & Co.

MARIAS, M., RODRIGUEZ, J.1986: *Jean Luc Godard*,Colección Imagen III, Filmoteca Regional de Murcia

MARKS,E. & DE COURTIVRON,I.1989: *New French Feminisms: An Anthology*,n.York: Schocken Books

MILLER,N.K. 1986: *The Poetics of Gender*,N.York: Columbia U.P.

MATTHEWS, G.M. 1964: *Shelley: Selected Poems and Prose*,Oxford: Oxford University Press.

MOI,T.1985: *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, London: Methuen

MOLESWORTH,CH. 1979: *The Fierce Embrace: A Study of Contemporary American Poetry*, Columbia & London: U.of Missouri Press

MONTEFIORE,J.1987: *Feminism and Poetry: Language, Experience, Identity in Women's Writing*, London: Pandora

MOORE, M. 1969: *Selected Poems*, London:Faber & Faber

O'NEILL, M. & REEVES,G. 1992: *Auden, Macniece, Spender: The Thirties Poetry*, London: Macmillan.

OWEN, G.(ed) 1972: *Modern American Poetry: Essays in Criticism*, Deland (Flo.): Everett/Ewards,inc.

OSTRIKER,A.S. 1986: *Stealing the Language: The Emergence of Women's Poetry in America*, Boston: Beacon Press

PARKINSON, T.(ed) 1968: *Robert Lowell: A Collection of Critical Essays*, Twentieth Century Views Series, Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall.

PÉREZ GALLEGOS, C., MARTÍN, F., MATEO, L. (eds) 1986: *Literatura Norteamericana Actual*, Madrid: Cátedra.

PERLOFF, M. 1981: *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*, Princeton(N.J.): Princeton U.P.

PINSKER, S. 1977: "Eliot's "Falling Towers" and the Death of Language: A Note on *The Waste Land*", *Concerning Poetry*, Vol.10, No.2, Fall 1977, Bellingham: Western Washington University.

PETERS, R. 1979: *The Great American Poetry Bake-Off*, The Scarecrow Press inc., Metuchen (NJ)

PONGE, J. 1971: *De Parte de las Cosas*, Caracas: Monteávila Editores.

POUND, E. en Eliot, (ed) 1968: *The Literary Essays of Ezra Pound*, N.York: New Directions

PRESCOTT, F. C. 1959: *The Poetic Mind*, Ithaca, New York: Great Seal Books, Cornell University Press.

PRITCHARD, W. H. 1984: *Frost: A Literary Life Reconsidered*, Oxford: Oxford University Press.

RABAN, J.(ed), 1974: *Robert Lowell's Poems: A Selection*, Faber & Faber: London.

ROGERS, N. 1967: *Shelley at Work: A Critical Enquiry*, Oxford: Clarendon Press.

ROSENTHAL, M.L.(ed) 1986 : *William Butler Yeats: Selected Poems and Three Plays*, New York: Collier Books, 3rd Edition.

CONAT, M. & RYBALKA, M. (eds.) 1974: *The Writings of J.P. Sartre*, McLeary, R.C. (trans.), Evanston, Illinois: Northwestern University Press

SHAPIRO, K.(ed) 1962: *Prose Keys to Modern Poetry*, New York: Harper & Row.

SCHLAUCH, M. 1956: *Modern English and American Poetry*, London: Watts

SCHOLES, R. 1974: *Structuralism in Literature*, New Haven & London: Yale U.P.

SPILLER, R.E., THORP, P.W., JOHNSON, T.H., CANBY, H.S., LUDWIG, R.M., GIBSON, W.M. (eds) 1975: *Literary History of the United States*, New York: MacMillan, 4<sup>th</sup> ed.

STEPANCHEV, S. 1965: *American Poetry since 1945*, New York: Harper & Row.

STEVENS, W. 1969: *Opus Posthumous*, Morse, Samuel French (ed.), New York: Knopf

STEVENS, W. 1984: *The Necessary Angel: Essays on reality and the Imagination*, London and Boston: Faber & Faber.

STEVENS, W. 1990: *Collected Poems*, New York: Vintage Books.

*The Holy Bible*, by International Bible Society, Great Britain: 1992 edition.

THIRLWALL, J.C. (ed.) 1984: *The Selected Letters of W.C. Williams*, New York: New Directions.

VENDLER, H. 1985: *Contemporary American Poetry*, London: Faber & Faber

VICKERS, B. 1970: *Classical Rhetoric in English Poetry*, Edinburgh: MacMillan.

VON HALLBERG, R. 1985: *American Poetry and Culture: 1945-1980*, Cambridge (MA): & London: Harvard U.P.

WARD, J.P. 1991: *The English Line*, London: MacMillan

WAUGH, P. (ed) 1992: *Postmodernism: A Reader*, London: Edward Arnold.

WHITMAN, W. 1971: *Complete Poetry and Selected Prose and Letters*, Holloway, Emory (ed.), London: Nonesuch

WEAVER, M. (ed.) 1971: *William Carlos Williams: The American Background*, Cambridge: Cambridge University Press.

WHITMAN, W. 1971: *Complete Poetry and Selected Prose and Letters*, Holloway, Emory (ed.), London: Nonesuch.

WILFORD, H. 1995: *The New York Intellectuals: From Vanguard to Institution*, Manchester and New York: Manchester University Press.

WILLIAMS, W.C. 1963: *Paterson*, New York: New Directions

WILLIAMS, W.C. 1969: *Selected Essays*, New York: New Directions

WITTGESTEIN, L. 1988: *Investigaciones Filosóficas*, GARCÍA, A., MOULINER, U. (trads) México: Universidad Nacional Autónoma de México.

WITTGESTEIN,L.1973: *Tractatus Logico-Philosophicus*, TIERNO,E.(trad), Madrid: Alianza Editorial.

WITTGESTEIN,L.1981: *Los Textos Fundamentales*, Madrid: Alianza Editorial.

WORTON,M., STILL, J (eds) 1990: *Intertextuality : Theories and Practices*, Manchester & N.York: Manchester





**XI.- ANEXOS**

# THE PEOP

## Is it dishonorable to dis an honor?

Feminist poet **Adrienne Rich** has rejected a National Medal for the Arts in a protest against government policies she said are widening the gap between the haves and the have-nots.

"When growing numbers of people are being marginalized, impoverished, scapegoated and beleaguered, I don't feel I can accept an award from the government pursuing these policies," Rich said.

**President Clinton** selects the 12 recipients on the recommendation of the National Endowment for the Arts. Winners meet the president.

Past winners include the writer Eudora Welty and the opera diva Leontyne Price.

Rich, 68, who has written 22 books, turned down the award last week.

"The radical disparities of wealth and power in America are widening at a devastating rate," she wrote.

"A president cannot meaningfully honor certain token artists while the people at large are so dishonored."

In 1992, author Wallace Stegner and composer Stephen Sondheim declined the honor.

file a lawsuit," he said.

□ SANTA CRUZ, Calif. — Feminist poet **Adrienne Rich** has rejected a National Medal for the Arts in a protest against government policies she said are widening the gap between the haves and the have-nots.

"When growing numbers of people are being marginalized, impoverished, scapegoated and beleaguered, I don't feel I can accept an award from the government pursuing these policies," Rich said.

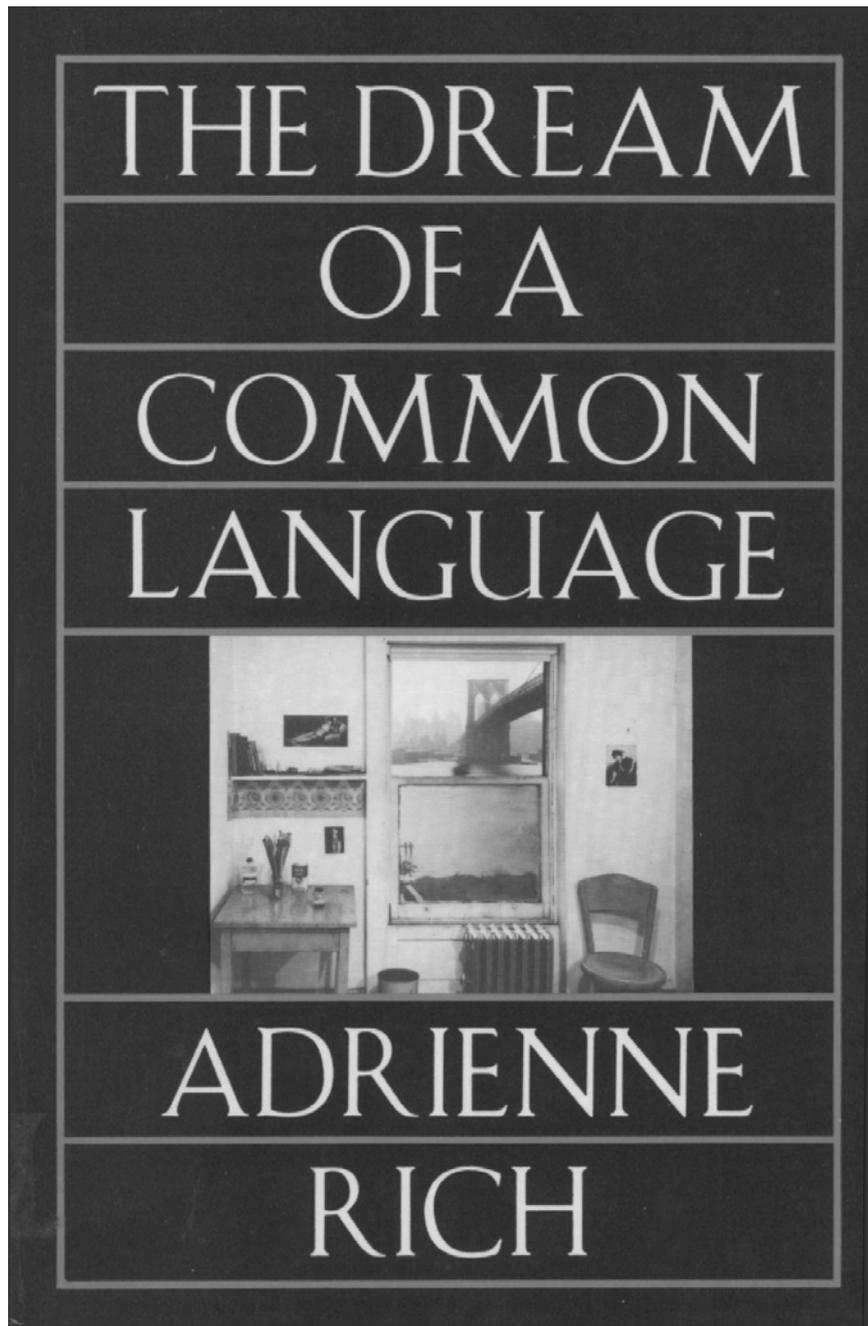
President Clinton selects the 12 recipients on the recommendation of the National Endowment for the Arts. Winners meet the president.

The 68-year-old Rich, who has written 22 books, turned down the award last week.

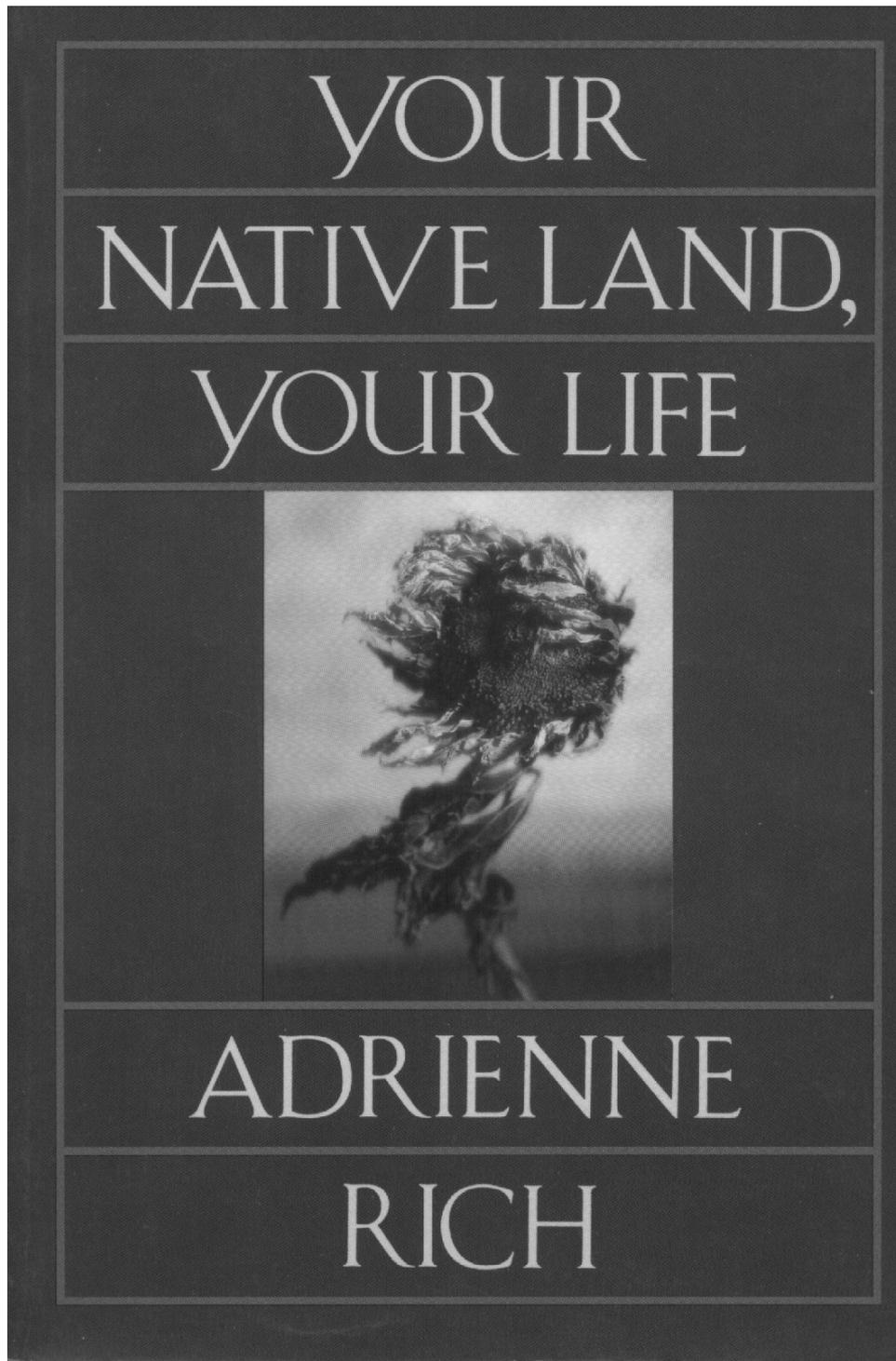
"The radical disparities of wealth and power in America are widening at a devastating rate," she wrote. "A president cannot meaningfully honor certain token artists while the people at large are so dishonored."

In 1992, author Wallace Stegner and composer Stephen Sondheim declined the honor.

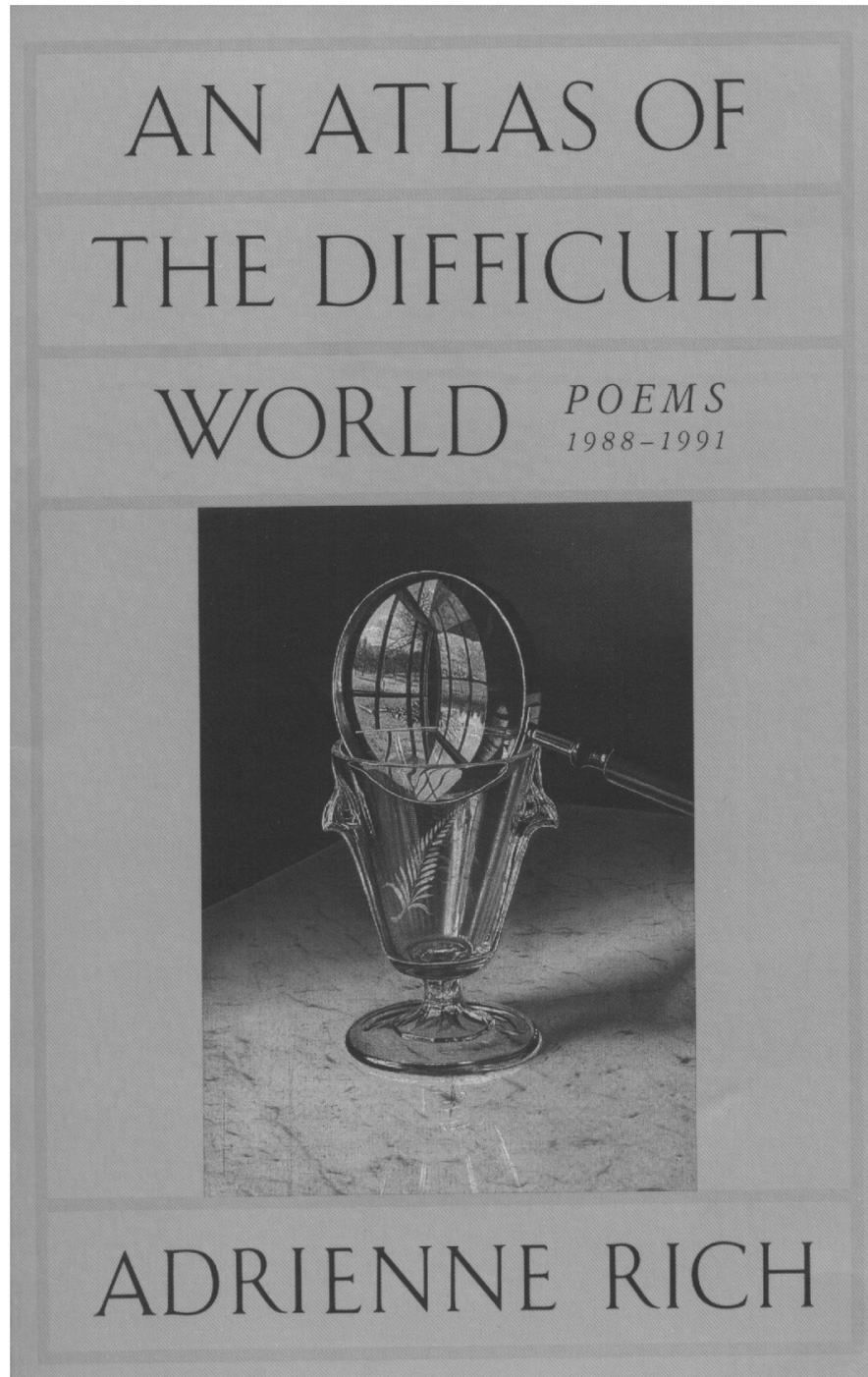
□ ASPEN, Colo. — **Hunter S. Thompson**, the substance-



“A View From Brooklyn”  
Rudolph Burckhardt



"Sunflower"  
Barry Goyette



“Magic Glasses (Still Life with Magnifying Glass)”, ca. 1891-92  
Edwin Romanzo Elmer (1850-1923)

## **Citation: 1996 Wallace Stevens Award**

By David Wagoner

---

*Adrienne Rich was the winner of the 1996 Wallace Stevens Award, a \$100,000 award given to recognize outstanding and proven mastery in the art of poetry. The judges for the 1996 Wallace Stevens Award were Thom Gunn, Marilyn Hacker, Daniel Hoffman, Rosanna Warren, and David Wagoner, who wrote the following citation.*

---

The poems of Adrienne Rich since the 1950s have helped lead many other poets in this country through a series of important changes. She has helped them make their way into areas of new growth, has brought them further into the heart of American speech and helped them express a wider range of social, moral, and spiritual concerns. Here, near the end of a productive half century, her poems, both old and new, are providing the same illumination for the latest generation of our poets. At every stage of her development, she has not simply pleased her admirers, but has surprised them. Her ingenuity in structure and diction, the variety and intensity of her forms and voices, and the emotional depth they have enabled her to reach--all the while maintaining an integrity of purpose and an unpredictable originality--have made her lifetime of work a demonstration of what the Tanning Prize [Wallace Stevens Award] was meant to reward: mastery.



**XII.- ÍNDICE DE TABLAS Y GRÁFICOS**

## XII.- ÍNDICE DE TABLAS Y GRÁFICAS

XII.1.-Estado de la cuestión: Análisis críticos desde la óptica feminista.....pág. 74

XII.2-5.-1ª Etapa: Formas estróficas con rima final

.-*Terza Rima*.....pág.239

.-*Sestina*.....pág.221

.-*Octava y Ottava Rima*.....pág.231

.-*Décima*.....pág.234

XII.6.-1ª Etapa: Formas estróficas: Verso Blanco.....pág.249

XII.7.-Sistematización: “Snapshots of a Daughter-in-Law”.....pág.252

XII.8.- 1ª etapa: Verso Libre.....pág.260

XII.9-14.-2ª Etapa: Disposición tipográfica:

.-*Necessities of Life*(1966).....pág.298

.-*Leaflets* (1969).....pág.299

.-*The Will to Change*(1971).....pág.300

.-*Diving into the Wreck* (1973).....pág.301

.-*The Dream of a Common Language*(1978).....pág.302

.-*A Wild Patience Has Taken Me this Far* (1981).....pág.303

XII.15-20.-2ª Etapa: Grupos versales y verso estíquico:

.-*Necessities of Life*(1966).....pág.350

.-*Leaflets* (1969).....pág.352

<i>.-The Will to Change</i> (1971).....	pág.354
<i>.-Diving into the Wreck</i> (1973).....	pág.356
<i>.-The Dream of a Common Language</i> (1978).....	pág.357
<i>.-A Wild Patience has taken me this far</i> (1981).....	pág.359

XII.21-26. Grafía diferente:

<i>.-Necessities of Life</i> (1966).....	pág.310
<i>.-Leaflets</i> (1969).....	pág.312
<i>.-The Will to Change</i> (1971).....	pág.314
<i>.-Diving into the Wreck</i> (1973).....	pág.315
<i>.-The Dream of a Common Language</i> (1978).....	pág.316
<i>.-A Wild Patience has Taken me this Far</i> (1981).....	pág.318

XII.27-32. -Ausencia de Puntuación:

<i>.-Necessities of Life</i> (1966).....	pág.321
<i>.-Leaflets</i> (1969).....	pág.321
<i>.-The Will to Change</i> (1971).....	pág.322
<i>.-Diving into the Wreck</i> (1973).....	pág.323
<i>.-The Dream of a Common Language</i> (1978).....	pág.324
<i>.-A Wild Patience has Taken me this Far</i> (1981).....	pág.324

XII.33. -3ªEtapa: Poemas secuenciales/Poemas libro.....pág.357

XII.34-35. -Modificación del soneto:

<i>.-Nivel estrófico</i> .....	pág.382
<i>.- Nivel métrico</i> .....	pág.385

XII.36. -Formas Híbridas del Soneto.....pág.388

XII.37-39. -Gráficas de “Twenty-One Love Poems”

.-Incidencia del pentámetro yámbico.....	pág.389
.-Longitud de los sonetos de la secuencia.....	pág.390
.-Impacto de la terminación femenina (átona).....	pág.397
XII.40.- <u>Evolución temático-estructural de los sonetos</u> .....	pág.400
XII.41-46.- <u>Incidencia del pareado:</u>	
.- <i>A Change of World</i> (1951).....	pág.410
.- <i>The Diamond Cutters</i> (1955).....	pág. 414
.- <i>Snapshots of a Daughter-in-Law</i> (1963).....	pág. 416
.- <i>Necessities of Life</i> (1966).....	pág. 418
.- <i>The Will to Change</i> (1971).....	pág. 420
XII.47.-Ghazales de 5 y 6 pareados.....	pág.428
XII.48.-Ghazales formando secuencias o individuales.....	pág.429
XII.49.- <u>Tabla de variación acentual</u> .....	pág.435