

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Facultad de Letras

Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura, DIAC

Línea de Generación y Aplicación del Conocimiento (LGAC): Análisis del Discurso Artístico



Anne Waldman y *The Iovis Project*:

Una construcción rizomática en proceso para una épica chamánica feminista

Tesis presentada por:

Olivia del Pilar Rivero De la Garza

Para obtener el grado de:

Doctora en Arte y Cultura

Directora de tesis:

María Teresa Puche Gutiérrez

Codirectora de tesis:

María Eugenia Rabadán Villalpando



Morelia, Michoacán, noviembre de 2023

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Facultad de Letras

Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura, DIAC

Línea de Generación y Aplicación del Conocimiento (LGAC): Análisis del Discurso Artístico



Anne Waldman y *The Iovis Project*:

Una construcción rizomática en proceso para una épica chamánica feminista

Tesis presentada por:

Olivia del Pilar Rivero De la Garza

Para obtener el grado de:

Doctora en Arte y Cultura

Directora de tesis:

María Teresa Puche Gutiérrez

Codirectora de tesis:

María Eugenia Rabadán Villalpando

Morelia, Michoacán, noviembre de 2023



Agradezco la paciencia, el amor y el apoyo absolutos de mi padre, de mi madre y de mi hermana.

Agradezco los muchos años de enseñanzas a la doctora María Eugenia Rabadán Villalpando, así como su amistad permanente.

Agradezco el apoyo invaluable de la doctora María Teresa Puche Gutiérrez, quien me brindó su conocimiento y su generosidad desinteresada, mucho más allá de lo esperable.

Agradezco al doctor Juan Carlos González Vidal por su orientación.

Agradezco a la doctora Montserrat Galí Boadella (1947-2023) quien me enseñó a no rendirme, ni cuando parecía imposible alcanzar la meta.

Finally, I thank Anne Waldman for being the poet of the tribe. Thanks to her monumental epic, she awakened in me a passion for Inanna and for epic poetry written and said by women.

Resumen

La tesis *Anne Waldman y The Iovis Project: Una construcción rizomática en proceso para una épica chamánica feminista*, estudia al poema épico escrito por mujeres como un aparato para apropiarse de la poesía heteronormada. Realiza esta indagación por medio de la obra de la escritora Anne Waldman, a partir de la hipótesis de que la voz poética chamánica en *The Iovis Project* se apropia del poema épico para desarticular la figura del patriarca a través del viaje espaciotemporal como hilo conductor de un trazado de estereotipos femeninos y masculinos a los que remite: diosas/es, héroes/heroínas, poetas, escritores/as o filósofos/as, valiéndose de una construcción rizomática para garantizar la multiplicidad estructural del texto. Esta tesis expone los dispositivos que emplea Waldman para acometer las estructuras comunes al poema épico, de las que tanto ella, como su tribu (llama así a otras poetas) han sido excluidas sistemáticamente. Entre las herramientas *waldmanianas* resalta su abordaje rizomático, algo inusual en un género patriarcal como el épico, por lo cual he propuesto el considerar a *Iovis* como un *extragénero* al que podría denominársele *neoépico*.

Palabras clave: Anne Waldman, *Iovis*, feminismos, rizoma

The thesis *Anne Waldman & The Iovis Project: A Rhizomatic Structure in Process for a Feminist Shamanic Epic*, studies the epic poem written by women as a device that claims the heteronormative poems. This inquiry is carried out through the work of the writer Anne Waldman, based on the hypothesis that the shamanic poetic voice in *The Iovis Project* seizes epic poem to dislocate the image of the patriarch through space-time travel as a thread of a feminine and masculine stereotypes trace: gods/goddesses, heroes/heroines, poets, writers, or philosophers, employing a rhizomatic structure to guarantee the structural multiplicity of the text. The thesis exposes the strategies utilized by Waldman to undertake the androcentric structures inherent to the epic poem, from which both, she, and her tribe (she calls with this name other female poets) have been systematically excluded. Among the *waldmanian* tools, stands out her rhizomatic approach, something unique in a patriarchal genre like epic, therefore, I have proposed to consider *Iovis* as an *extra-genre* that could be called *neo-epic*.

Keywords: Anne Waldman, *Iovis*, feminisms, rhizome

Anne Waldman y *The Iovis Project*¹:

Una construcción rizomática en proceso para una épica chamánica feminista

Índice

Resumen	3
Índice	4
Índice de tablas	8
Índice de esquemas	8
Introducción.....	9
 Capítulo 1: Estado de la cuestión	37
1.1. Anne Waldman	39
1.1.1. En torno a Anne Waldman.....	40
1.1.2. Por Anne Waldman.....	49
1.1.3. Como editora	53
1.2. Estudios sobre <i>The Iovis Project</i>	55
 Capítulo 2: El poema épico: entre Homero y el extragénico	62
2.1. El poema épico.....	64
2.1.1. Características.....	66
2.1.2. La longitud del poema épico	72
2.1.3. <i>Female epic</i>	75
2.2. Estructura de <i>The Iovis Project</i>	80
2.2.1. Influencias	83
2.2.2. Ejes contextuales	86
2.2.2.1. La guerra	87
2.2.2.2. El viaje.....	90
2.2.2.3. Los arquetipos	92
2.2.2.4. El activismo: política, ecología y feminismo	104

1. Con el término *The Iovis Project*, o *Iovis*, me refiero tanto al libro *The Iovis Trilogy. Colors in the Mechanism of Concealment* (2011), como a los poemas *Melpomene* y *Trickster Feminism*, pertenecientes al libro *Trickster Feminism* (2018), y a la más reciente entrega del proyecto, el libro *Sanctuary (Addenda)*. (2020)

2.3.	Neoépica y autorreferencialidad: hacia un extragénero épico	109
2.3.1.	<i>De Inanna a Anne Waldman</i>	109
Capítulo 3: La re-visión de los mitos clásicos y las mitopoéticas feministas.....		114
3.1.	Sobre el mito y la mitopoética	115
3.2.	Ver con otros ojos – Liz Yorke revisa a Adrienne Rich	120
3.3.	Entre Hélèn Cixous y Chantal Maillard.....	124
3.3.1.	<i>Helen Cixous: La risa de la medusa</i>	125
3.3.2.	<i>Chantal Maillard: La diosa Kālī, Medea y Dido</i>	128
3.3.2.1.	Kālī.....	128
3.3.2.2.	Medea y Dido	131
3.3.3.	<i>Los mitos en The Iovis Project: Safo y las musas</i>	135
3.3.3.1.	Safo y las musas	136
3.3.4.	<i>América: De Oriente a Occidente</i>	140
3.3.5.	<i>Luce Irigaray: In the Beginning, She Was</i>	145
3.3.6.	<i>La Diosa Madre y The Iovis Project</i>	150
3.4.	De H.D. a Alice Notley: De quién abreva Anne Waldman	156
3.4.1.	<i>El legado de H.D. – Helen in Egypt</i>	158
3.4.2.	<i>Gwendolyn Brooks – The Anniad</i>	162
3.4.3.	<i>Anne Carson – Autobiography of Red</i>	165
3.4.4.	<i>Alice Notley – The Descent of Alette</i>	168
3.4.5.	<i>Gloria Gervitz – Migraciones 1976-2020</i>	172
3.5.	¿Y Júpiter? <i>All is full of Jove</i>	174
3.5.1.	<i>Agresión inexplicable o semilla de vida</i>	181
3.5.1.1.	Semen.....	181
3.5.1.2.	Violación	184
3.5.2.	<i>Marguerite Yourcenar – Memorias de Adriano</i>	186
3.5.3.	<i>El patriarca</i>	193
3.5.3.1.	Ni el Padre, ni la madre, ni el Hijo: el rompimiento patrilineal.....	193
3.5.4.	<i>Ella simplemente quiere ser ella misma, pero lo estudia</i>	205
3.5.4.1.	John Milton — <i>Paradise Lost</i>	210
3.5.4.2.	Walt Whitman — <i>Leaves of Grass</i>	213
3.5.4.3.	Ezra Pound — <i>The Cantos</i>	216
3.5.4.4.	T. S. Eliot — <i>The Waste Land</i>	223
3.5.4.5.	Louis Zukofsky — “A”	226
3.5.4.6.	William Carlos Williams — <i>Paterson</i>	230
3.5.4.7.	Charles Olson — <i>The Maximus Poems</i>	233

3.6. La mitopoética <i>waldmaniana</i>	242
Capítulo 4: Anne Waldman: entre la oralidad, la performance chamánica y <i>la yo poética</i> en The Iovis Project.....	245
4.1. El poema épico se origina en la oralidad	248
4.1.1. <i>El poema épico es performativo: el perf-po</i>	255
4.1.2. <i>Trobairitz, bardas y Anne Waldman</i>	259
4.1.3. <i>Oralidad de la intención</i>	262
4.1.3.1. Anne-Who-Grasps-The-Broom-Tighly	265
4.2. Soy la mujer... (tras la chamana).....	279
4.2.1. <i>María Sabina</i>	281
4.2.2. <i>Anne Waldman</i>	284
4.2.3. <i>Jeannette C. Armstrong</i>	285
4.2.4. <i>Selina Tusitala Marsh</i>	285
4.2.5. <i>Irma Pineda</i>	286
4.2.6. <i>Comparativo de la fórmula yo soy</i>	288
4.3. La conquista de <i>la yo poética</i>	292
4.3.1. <i>Construcción de la yo (sujeta) poética</i>	298
4.3.2. <i>La voz de Iovis</i>	317
4.4. Deconstrucción del discurso patriarcal (Susan Stanford Friedman).....	321
4.4.1. <i>Estrategia ironicista: la otra satírica</i>	324
4.4.2. <i>Estrategia historicista: (re)construcción del discurso histórico</i>	327
4.4.3. <i>Estrategia re-visionista: la mitopoética feminista</i>	330
4.4.4. <i>Estrategia experimentalista: ginopoética</i>	334
Capítulo 5: Rizoanálisis feminista en The Iovis Project.....	339
5.1. El rizoma.....	340
5.1.1. <i>Gilles Deleuze y Felix Guattari</i>	345
5.1.2. <i>El árbol de Buda es un rizoma</i>	353
5.1.3. <i>La épica-raíz no es la épica-rizoma</i>	356
5.2. Una metodología sin método o de la lectura y la escritura rizomáticas.....	362
5.3. Posturas feministas.....	367
5.3.1. <i>Nomadología en el poema épico escrito por mujeres</i>	372
5.3.2. <i>Anne Waldman y The Iovis Project</i>	376
5.3.2.1. El ritornelo.....	381
5.4. Rizopoética waldmaniana en <i>The Iovis Project</i>	383

5.4.1. <i>Rizoanálisis de un poema rizomórfico en proceso</i>	387
5.4.1.1. Rizoanálisis	390
Conclusión	408
Fuentes bibliográficas	416
Anexos	445
Anexo 1 (Capítulo 1)	445
1.1. <i>The Iovis Project</i>	445
Anexo 2 (Capítulo 2)	446
2.1. <i>María Sabina</i>	446
2.2. <i>Anne Waldman</i>	447
2.3. <i>Selina Tusitala Marsh</i>	452
2.4. <i>Jeannette C. Armstrong</i>	454
2.5. <i>Irma Pineda Santiago</i>	454
2.6. <i>Gwendolyn Brooks</i>	455
2.7. <i>Shannon Doubiago</i>	457
2.8. <i>Betsy Warland</i>	458
Anexo 3 (Capítulo 5)	463
3.1. <i>Hurr, Isho, like the whirr of a loom: churr (Letters with Karen Weiser)</i>	463
3.2. <i>Oppositional Poetics</i>	464
3.3. <i>SUNG O DEVOTIONS</i>	465
3.4. <i>Kali Yuga Poetics</i>	466
3.5. <i>XVII. THERE WAS A TIME AN ECLIPSE</i>	475
3.6. <i>XXI. EZLN</i>	482
3.7. <i>Comunicado original zapatista</i>	487

Índice de tablas

Tabla 1. Cuadro estilístico comparativo entre Gilgamesh e Inanna	65
Tabla 2. Cuadro comparativo de poemas a lo largo de la historia.....	71
Tabla 3. Comparativo de la frase Anne-Who-Grasp-The-Broom-Tighly	267
Tabla 4. Comparativo de poemas	288
Tabla 5. Ejemplos rizomórfico y rizopoético en The Iovis Project.....	381

Índice de esquemas

Esquema 1. Modelo constructivo del género épico (Downes 2010a, 67)	69

Introducción

“Iovis omnia plena,” from which *Iovis* springs, is a phrase from Virgil—*all is full of Jove*. And I wanted that sense of filling up: “plerosis.” How that is both a celebration and a danger. And how complex is the relationship of this poet to the energy principle that does that. In Sanskrit the masculine energy principle is “upaya,”² skillful means. See it everywhere. (Waldman 2011, 2)³

En 2011, la poeta, investigadora y profesora estadounidense Anne Waldman (1945), publicó el tercer tomo de su poema épico *Iovis*, al cual tituló *Eternal War*. Este libro fue desplegado en una edición que lo compilaba junto con los otros dos tomos: *All Is Full of Jove* y *Guardian & Scribe*. Denominado como *The Iovis Trilogy. Colors in the Mechanism of Concealment*, se trata de un poema que Waldman escribió durante más de dos décadas. La autora introdujo de la siguiente manera esta obra épica que aborda tópicos comunes al género poético más antiguo de que se tenga registro, como son la guerra, los mitos y el viaje, pero lo hace desde la visión de una mujer, contraponiéndolo al carácter falologocéntrico del género, como describiré a lo largo de esta tesis:

Will you help me build my Ardhanarisvara⁴, the androgynous city. I’m at it a long time. A new beyond-gender *fecund horizon*? Will you help rebuild a psyche—or world in a poem? The idea for *epikos Iovis* was to shoulder abdicate the patriarchy. And actualize as Rimbaud prophesies, how women discover the unknown. (Waldman 2011, XI)⁵

Posteriormente, en 2018, Waldman publicó el libro *Trickster Feminism*, en el que aparecieron los poemas *Trickster Feminism* y *Melpomene* (ver cita 1), los cuales declaró, formarían parte del proyecto *Iovis*. En 2020 publicó *Sanctuary (Addenda)* que, a decir de la

2. Sobre el término sánscrito *upāya-kausālya*, Damien Keown explica que el concepto *medios hábiles* en el budismo Mahāyāna se basa en las tres joyas del refugio, o sūtras. En el sūtra del loto, el Buda explica la necesidad del uso de *medios hábiles* para alcanzar sus objetivos. (Keown 2003)

3. En *Both Both: An Introduction. Book 1, All is Full of Jove*.

4. En el hinduismo y en el budismo, Ardhanārīśa (Ardhārīśvara), es el nombre de la unión de dos deidades, Śiva (Shiva) y Pārvatī, en una sola deidad: mitad mujer y mitad hombre, mezcla de energías masculina y femenina, convirtiéndose en una expresión de una deidad andrógina. El dios Shiva es representado con el lado izquierdo del cuerpo como mujer y el izquierdo como hombre. (Rām Garg 1992)

5. En *Anew*.

propia autora, se convertirá en parte de un cuarto tomo de su poema épico (Waldman 2018; 2020). El recuento que acabo de realizar muestra que este poema de largo aliento se ha convertido en su proyecto de escritura más importante, el cual ha abarcado gran parte de su trayectoria artística. Para efectos de esta tesis, estas consideraciones me condujeron a nombrarlos con los nombres genéricos de *The Iovis Project* o, simplemente, *Iovis*⁶.

La complejidad de su trama y de su construcción, la consciencia de su autora por crear una épica monumental (como suelen describirla) y la necesidad de comprender los mecanismos para despatriarcalizar el lenguaje a partir de uno de los géneros literarios con mayor carga patriarcal, fueron los principales motores que me condujeron para elegir a *Iovis* como el poema que analizo en la presente tesis, con la cual escudriño en la épica, un género heteropatriarcal tan antiguo, o más, que el rey mesopotámico Ereshkigal quien destronó a Inanna / Ishtar, o cualquier otro nombre que se le hubiera conferido en la antigüedad y con el que se le identificaba como la Diosa Madre que había reinado durante el Paleolítico y el Neolítico. (Irigaray 2013b; Lerner 1986; Eller 1995; Moder 2019; Rodríguez López 2002; Baring y Cashford 1993)

Con esta tesis he buscado llegar a las entrañas del género y entender por qué ha sido utilizado por Anne Waldman, así como por algunas otras poetas para confrontarse con el lenguaje y las estructuras poéticas falocéntricas y cuáles han sido los mecanismos tanto suyos, como de sus colegas para desarticular ambos asuntos.

En las siguientes páginas expondré los distintos niveles en que *The Iovis Project* cumple con los aspectos que han caracterizado las exploraciones tanto de Waldman como de otras poetas en el último par de siglos, al menos. Adicionalmente, *Iovis* es la síntesis de la amplia trayectoria de Waldman, quien ha formado parte de la generación beat, el punk, la New York School of Poetry, la Blank Generation, el Poetry Project de la Saint Marks Church In-the-Bowery y la comunidad de poesía experimental Outrider. También es importante señalar que junto con Diane di Prima y Allen Ginsberg, Anne Waldman fundó en 1974 la Jack Kerouac School of Disembodied Poetics en la Naropa University, de Colorado, Estados Unidos, la primera universidad del hemisferio occidental inspirada en el budismo (Waldman 2023c). La autora y Emma Gomis explican lo siguiente en torno a la relevancia de esta

6. La lista completa de los poemas está en el **Anexo 1**.

escuela: «Following an “outrider lineage” of American avant-garde literary practices, it is a place that cultivates nonnormative thinking and encourages radical exploration and experimentation in the literary arts.» (Waldman y Gomis 2022, 9)

Las observaciones previas me guiaron a plantear la tesis, *Anne Waldman y The Iovis Project: Una construcción rizomática en proceso para una épica chamánica feminista*, con la cual exploro el poema épico de largo aliento escrito por mujeres –específicamente el creado por Anne Waldman–, desde su génesis, como una herramienta que desarticula el mito heteropatriarcal del género como una construcción masculina, partiendo de la hipótesis de que la voz poética chamánica en *The Iovis Project* se apropia del poema épico para dislocar la figura del patriarca a través del viaje espaciotemporal como hilo conductor de un trazado de estereotipos femeninos y masculinos a los que remite: dioses/as, héroes/heroínas, poetas, escritores/as o filósofos/as, valiéndose de una construcción rizomática para garantizar la multiplicidad estructural del texto.

Esta hipótesis ha derivado de una serie de preguntas de investigación como la relativa a la comprensión del modo en que la voz poética en *Iovis* se identifica como la de una chamana/mujer sabia, pero también acerca de la necesidad de indagar en el modo en que este poema rompe con la concepción de la épica como un género patriarcal. Otras preguntas que surgieron durante la primera fase de esta investigación tienen que ver con cuál fue el horizonte mitológico al que acudió Waldman para comprender los estereotipos femeninos y masculinos de su poema, así como cuáles son los elementos formales en *Iovis* que permiten sugerir que se trata de una construcción rizomática, y cómo es que esos elementos se manifiestan en la multiplicidad estructural del texto. El objetivo principal de esta tesis era analizar el modo en que esa chamana/mujer sabia se transformó en la voz poética de *The Iovis Project*, apropiándose del poema épico y desarticulando la figura del patriarca con la ayuda de la propia construcción rizomática del poema.

Antes de continuar, resulta oportuno hacer algunas precisiones en torno a ciertos términos que abordo a lo largo de esta tesis. Obedeciendo al análisis del lenguaje, acudo a la designación *lo/le/la*, *al/a le/a la*, o *los/les/las*, entre otros (para no redundar, solamente aplico la diferenciación a los artículos y no a los sustantivos, los cuales permanecen en género femenino) cuando la explicación puede prestarse a la confusión entre géneros, por ejemplo: *los/les/las investigadoras*. También puedo aplicar esta diferencia en el caso de sustantivos,

si estos no son anteceditos por algún artículo: *investigadores/as*. Debido a que se trata de una tesis que estudia específicamente la desarticulación hecha por mujeres en torno al lenguaje patriarcal, en cada ocasión hago notar las propuestas en materia de nuevas formas de nombrar conceptos preconcebidos, por ejemplo: *sujeta poética*, *yo poética*, *personaja*, entre otras y describo el sustento teórico que me llevó a tomar cada una de esas determinaciones. Esta inquietud nació a partir de lo planteado por Hélène Cixous, teórica feminista de *l'écriture féminine*, quien apuntaba: «Hablar, lanzar signos hacia un escenario, hacer uso de la retórica adecuada: culturalmente nosotras no estamos acostumbradas a eso.» (Cixous 1995b, 55)

Un ejemplo de esta utilización es el término *personaja*, el cual ha sido aceptado para referirse a la mujer actante, pero también para hablar de mujeres en la vida social. Ya en el libro *Diálogos intertextuales 3: En busca de la voz femenina*, editado por Celia Vázquez, Nora Martínez Alba presentaba el capítulo *Identidad femenina y racial de la personaje niña y joven en la literatura infantil y juvenil chicana/chicano* (Martínez Alba 2010). Otras autoras como Rosamaría Roffiel lo empleaban con anterioridad. En su novela *Amora* (1989), Roffiel se refirió a sus protagonistas con esta palabra. Por esta razón he decidido emplearla en la tesis para referirme a las protagonistas de la poesía épica.

Aun así, y como explico a lo largo de esta tesis, más que utilizar lo que se denomina lenguaje incluyente, mi interés es señalar las exclusiones que las mujeres (y el género femenino) han sufrido a lo largo del tiempo a partir del lenguaje patriarcal, así como los posibles mecanismos para acometerlas con herramientas novedosas que conciten a la reflexión en lo que respecta a cómo fueron gestadas esas supresiones, porque, para romper lo que señalara María Barranco hay que empezar por reflexionar en lo que nombramos:

A las mujeres se las nombra y define al antojo de quienes hacen la gramática y el diccionario oficiales. Se decide por ellas cuándo sentirse incluidas y se las obliga a interpretar permanentemente. La estructura social machista y androcéntrica impuesta por todos los medios de socialización se hace pasar por natural y llega a los museos (donde ellas son “musas” o modelos, pero pocas veces autoras), al canon literario donde está “la” literatura y la literatura “de mujeres...”» (Martín Barranco 2020, 280)

Un ejemplo de esto lo analizo en el capítulo quinto, con el concepto del *devenir-mujer deleuze-guattariano* y por qué los autores de *Mil mesetas* se apropiaron del concepto de *devenir-humano*. En este sentido Gilles Deleuze y Felix Guattari habrían de decir: «¿Por qué

hay tantos devenires del hombre, pero no devenir-hombre? En primer lugar, porque el hombre es mayoritario por excelencia, mientras que los devenires son minoritarios, todo devenir es un devenir-minoritario.» (Deleuze y Guattari 1987, 291). Ahora bien, Deleuze y Guattari explican el devenir del siguiente modo:

Un devenir no es una correspondencia de relaciones. Pero tampoco es una semejanza, una imitación y, en última instancia, una identificación ... Devenir no es progresar ni regresar según una serie. Y, sobre todo, devenir no se produce en la imaginación, incluso cuando ésta alcanza el nivel cósmico o dinámico ... El devenir no produce otra cosa que sí mismo. (Deleuze y Guattari 1987, 244)

Otra consideración previa al desarrollo de esta tesis es el uso reiterado que propongo respecto de ciertas citas, pasajes o poemas que aparecen en *The Iovis Project*. Esta determinación tiene que ver con la naturaleza rizomática del texto que analizo. Haré notar estas reiteraciones en las ocasiones en las que incurra en el uso repetido de estos recursos.

Dos aspectos adicionales sobre los cuales construyo esta tesis son el budismo y el hinduismo, presentes en la obra poética de Waldman y, particularmente, protagonistas de *Iovis*. Durante el desarrollo de esta tesis, determiné el no asignarles un apartado, ya que la presencia de ambos es permanente a lo largo de *The Iovis Project*, por lo que, con frecuencia abriré espacios que abunden en explicaciones sobre conceptos de ambas filosofías que Waldman articula en su poema. A este respecto, apunta:

And seeing poetry is also a means of liberation, in that I am awakened to this life and its beauty and mystery and complexity through the graces of a “making” of language. And there are energies that reside in each incremental phone and phoneme. And we can release them. Like mantras. And it can be grand and vast and you can create a realm you can dwell in for a while. Where things are perfect symbols of themselves, no manipulation. And that connects, to me, to the Buddhist view. From that perspective we can wake up on the spot, be conscious of our world, think of others. Not push ahead on the line, hog the road, and so on. Most of us have glimmers of that. Little gaps in our “me me” monkey mind consciousness. (Waldman 2023a, 122)⁷

Regreso al objeto de estudio de la presente tesis: *Iovis*. en este sentido, es importante apuntar que obra poética de Anne Waldman ha sido estudiada dentro de las distintas comunidades artísticas en las que se ha inscrito, también como parte del movimiento

7. En *Push, Push Against the Darkness: The Iovis Trilogy: An Interview with Jim Cohn*.

feminista, el activismo antibélico, la lucha a favor del medio ambiente y en contra de la política conservadora en su país.

A este respecto, los trabajos que examinan los primeros libros que conforman *The Iovis Trilogy*, se basan tanto en el estudio formal del poema épico y la presencia de Jove/Iovis/Júpiter⁸, un personaje heroico, o, para efectos reales, antiheroico, como en la sustitución de la voz poética patriarcal, la cual cambia por una que busca destronarlo (H. Thomas 2002; Notley 1998; Carruthers 2017a; A. Gilbert 2005). Del mismo modo, se han abordado personajes/personajes míticas que Waldman va introduciendo en desarrollo de su poema, aunque los estudios siguen concibiendo a la mujer como la musa, la traidora o la tirana. Otra aproximación la ha hecho A. J. Carruthers, quien señala que el poema fue construido a propósito de la notación como parte de ciertas técnicas experimentales, las cuales se basan en considerar que se pueden estudiar diversos poemas como si hubieran sido escritos en torno a una partitura. (Carruthers 2017a)

No obstante, este poema en curso no ha sido analizado a la luz de su construcción rizomática (Deleuze y Guattari 2004), aunque la misma autora ha señalado en diversas entrevistas que el rizoma subyace en la base de su construcción poética (Puchek 2002; Grace y Johnson 2004b; Arabia 2020; Cooperman 2008; Waldman 2023a). Más adelante abundaré en el rizoma; en tanto, es importante señalar que Deleuze y Guattari lo definen de la siguiente manera: «Un rizoma como tallo subterráneo se distingue radicalmente de las raíces y de las raicillas. Los bulbos, los tubérculos, son rizomas ... En sí mismo, el rizoma tiene formas muy diversas, desde su extensión superficial ramificada en todos los sentidos hasta sus concreciones en bulbos y tubérculos...» (Deleuze y Guattari 1987, 12)

Adicionalmente, no se ha ahondado en su montaje a partir del hinduismo ni del budismo que son cimiento a partir de los que Waldman crea el entramado poético en el que recae su épica. Tampoco se ha incidido en las teorías que desarticulan la figura del patriarca, analizan el viaje espaciotemporal, o los estereotipos que permanecen en el fundamento de *The Iovis Project*. Otro aspecto que no ha sido tratado es la voz poética como la de una

8. Iovis/Jove/Júpiter son las tres son formas en que Anne Waldman denomina al dios patriarca romano, al que también llega a comparar con Zeus o lo equipara con otras deidades patriarcales.

chamana⁹ moderna que averigua en el linaje de aquellas que la han precedido. Dichas carencias contrastan con la siguiente cita con la que se presentó la trilogía de *Iovis* en 2011, y la cual, de cierta forma, fue el motor con el que me embarqué en esta tesis:

The Iovis Trilogy, Waldman's monumental feminist epic, traverses epochs, cultures, and genres to create a visionary call to poetic arms. *Iovis* details the misdeeds of the Patriarch, and with a fierce imagination queries and subverts his warmongering. All of Waldman's themes come into focus—friendship, motherhood, politics, and Buddhist wisdom. This is epic poetry that goes beyond the old injunction “to include history”—its effort is to change history. (Waldman 2011)

Las principales inquietudes poéticas que llevaron a Anne Waldman a embarcarse en la creación de un poema como *Iovis*, surgieron desde su juventud, pero se mantienen vigentes hoy en día, porque como ella misma lo ha definido, considera a este poema épico un proyecto en el que ha empeñado la mitad de su vida. La épica suele revestir estas características. Walt Whitman, de quien Waldman se considera depositaria (entre otros), publicó por primera vez *Leaves of Grass* en 1855, y reeditó al poema varias ocasiones más, poniéndole punto final 1891 y 1892, estando ya en su lecho de muerte. (Whitman 1892)

Otro hecho que influyó en su épica fue la relación que estableció con el contexto mexicano, la cual comenzó a partir del contacto que tuvo con la transcripción de los cantos de la chamana mazateca María Sabina (Estrada 1989; Rothenberg 2003; 2017; Echeverría 1978a; Sabina 2008; Noel 1987). En la presentación de su libro *Fast Speaking Woman: Chants and Essays* (Waldman 1975)¹⁰, la autora señala: «“Fast Speaking Woman” is indebted to Maria Sabina, the Mazatec Indian shamaness in Mexico, guiding persons in magic mushroom ceremony & is a reworking & coincidence of the same for all wandering spirits...» (Waldman 1975, 2)

A consecuencia de esa primera relación con México, la poeta no volvió a abandonar la búsqueda de una voz chamánica en la mayor parte de sus escritos. Sin la influencia de María Sabina y de otras chamanas/mujeres sabias, la poesía de Waldman probablemente hubiera derivado en indagaciones poéticas distintas, ya que la escritora encontró en el poema

9. Más adelante explicaré ciertas consideraciones en torno al término chamana/chamane/chamán y sus alcances, derivado de los trabajos de Mircea Eliade y Barbara Tedlock. (Eliade 2009; Tedlock 2014)

10. Contiene poemas y ensayos, así como el poema *Fast Speaking Woman*, que le dio nombre al libro.

largo y en la oralidad, inaugurados con *Fast Speaking Woman* los recursos poéticos mediante las cuales abordó *Iovis*, que también se vio influenciado por la etnopoésia¹¹, disciplina que había comenzado a discutirse una década antes del descubrimiento que Waldman hizo de los cantos de Sabina, pero que tras ese contacto desarrolló gran parte de su corpus poético.

La inquietud por el origen poético en la oralidad me llevó a sugerir en mi hipótesis de trabajo que la voz poética en *The Iovis Project* se trata la de una chamana que se apropia del poema épico, lo desarticula mediante diversos métodos, justo como lo explica Waldman:

Neither shaman nor psychic healer, I was a product of my generation, ignorant then of “cultural colonialism,” and eager to learn from other/wiser cultures. When I meditated or took peyote or tried to imitate Navaho chant I heard on recordings I did so not to co-opt but to “taste as a timeless seeker in my own imagination’s interstices.” (Waldman 1975, 38)

Para ahondar en estos temas analizo la concepción del poema épico, visto desde su aspecto masculino / patriarcal y la forma en que *Iovis* rompe con esa estructura. Otra característica que reviso es la mitopoética frecuentada en la épica y cómo es que las mujeres la desarticulan para re-visarla¹². En el caso de Waldman, la escritora mezcla mitologías de diversos orígenes en un mismo poema horizontal y rizomático. Un aspecto para entender la construcción épica *waldmaniana* es la relativa a la voz poética encarnada en una *yo poética*, ya sea chamánica o en primera persona, para esto también me detengo a explorar la importancia de la oralidad como germen del género. Sobre la reescritura mitológica hay trabajos como los realizados por Adrienne Rich, Chantal Maillard, Anne Carson, Alice Notley, Rachel Blau DuPlessis o Natalie Haynes, por nombrar apenas unas cuantas, autoras; todas ellas abrevan de cierto modo, de *Helen in Egypt* de H.D. (Carson 1999; H. D. 1961; Haynes 2022; Maillard 2020; 2019a; Notley 1996; Blau DuPlessis 2005; 2007; Rich 1978):

Abatidas, presas de la impotencia, las mujeres permanecían a la espera. ¿Qué sucedía después del fin del mundo? Políxena estaba sentada a los pies de su madre, Hécabe, frotándole distraída la pantorrilla como si fuera una niña. Andrómaca se había sentado un poco apartada. Ella no era troyana de nacimiento, pero al casarse con Héctor se había convertido en una de ellas. (Haynes 2022)

11. Waldman declaró en torno a María Sabina: «Since the first publication of “Fast Speaking Woman”, I’ve taught classes on shamanic and ethno poetic literatures at The Naropa Institute, using, among other texts, Jerome Rothenberg’s *Technicians of the Sacred*, as well as Sabina’s imaginative chants.» (Waldman 1975, 41)

12. Mantengo el guion «re-visión» adscribiéndome a Adrienne Rich en *Dead Awaken: Writing as Re-Vision* (1971), en donde la poeta usa el término, que sería retomado por escritoras, como Liz Yorke (1991c).

Finalmente, vinculo las indagaciones para explicar en qué sentido conforman lo que se comprende como construcción rizomática y el modo en que el rizoma atraviesa a *The Iovis Project*, no solo en el aspecto estrictamente formal, sino en asuntos conceptuales, como la utilización de distintas fuentes y una multiplicidad de orígenes que producen una *épica-rizoma*, y que devienen en agenciamientos tanto internos como externos al poema mismo. Sobre los agenciamientos, Deleuze y Guattari explican que en ellos hay tanto líneas de articulación, como de segmentariedad, pero también territorialidades y desterritorializaciones, estratos, desestratificaciones y líneas de fuga. Sus velocidades comparadas y las líneas generadas se convierten en lo que es considerado agenciamiento por los autores (Deleuze y Guattari 1987). Anne Waldman habría de puntualizar:

And the *Iovis* project is a vast “conglomeration of tendencies ... So this eight-hundred-page epic is endlessly exploratory, inculcating a range of language and talk and vision and song. I am telling my story, I am telling all our stories which revolve around war and patriarchy. (Grace y Johnson 2002)¹³

Los estudios de género son, también, el entramado horizontal-rizomático en el cual he colocado las distintas metodologías que aplico a lo largo de esta tesis; así, al referirme al tránsito entre el matriarcado y el patriarcado me enfoco en el trabajo propuesto por Greda Lerner y Luce Irigaray, entre otras. (Lerner 1986; Irigaray 2007; 2013b; 1992; Bachofen 1987; Baring y Cashford 1993; Moder 2019; Patou-Mathis 2021; Rodríguez López 2002). Este es el punto de partida que me permite adentrarme al complejo esqueleto de *Iovis*. Al respecto, algunas de las aproximaciones metodológicas que he tomado en cuenta son:

a) *Estudios de género:*

Como lo señalé en el párrafo previo, las sociedades no patriarcales corresponden a aquellas tradiciones que poseen un orden cultural femenino transmitido de madres a hijas.

13. Entrevista realizada por Ronna C. Johnson y Nancy Grace, el 3 de julio de 2001, en la Naropa University de Boulder, Colorado; forma parte de la sección titulada *Fast Speaking Woman*.

Johann Jacob Bachofen, por ejemplo, expuso los elementos de esta civilización femenina en *Du règne de la mère au patriarcat*. Por mi parte, yo misma he analizado ciertos acontecimientos que marcan el paso de la transmisión del poder materno-femenino de la hija al hijo en *Amante marine* [Editions de Minuit, 1980] (especialmente en los capítulos *Cuando nacieron los dioses* y *Labios velados*). (Irigaray 1992, 15)

Anne Waldman ha señalado que la performance de su obra poética le ha permitido conectar con el carácter primitivo de la épica, en donde la chamana era quien dirigía (y en algunas comunidades sigue dirigiendo) las acciones de la colectividad:

By definition, the epic is a male form, but who knows, so many of these epics were first in oral form. Which is why Sabina's¹⁴ text is so important to me because you got a hint of the woman shaman, the woman storyteller, the woman scribe, and when you look into indigenous cultures, women are holding those roles.» (Grace y Johnson 2002)¹⁵

Análogamente a Waldman, para Irigaray las tradiciones patriarcales han censurado la voz de las mujeres al grado de olvidar que en el origen la relación establecida fue la de madre-hija. La autora de *Espéculo de la otra mujer* (2007), sostiene que hay una diferencia inherente entre ambos sexos y se interesa en señalarla a partir de los modelos que han pervivido hasta la actualidad. En este texto establezco las relaciones con los estereotipos femeninos o masculinos que aparecen en *The Iovis Project*, para explicar el motivo por el que el discurso cambió y el sistema patriarcal sustituyó las genealogías femeninas:

The poet invokes the familiar Judeo-Christian patriarch, who is seductive in his humility. Her own magisterial power competes with his. He comes as sorrowful one, infects humanity with his lowness & passion. She has often felt this as "trick", as ruse designed to inspire pity, which turns to subjugation, because it is harder for they-who-think-themselves-guilty to rise again. But she remembers the Gnostic dream within the dream and the human potential for resurrection. Moment to moment the mind turns. She gets out of the bed each day to great & study the phenomenal world. And her investigation is the highest art she imagines. Moses staked a claim and held up one of the first books as emblem of rule. She will imitate, play prophet & tell allegories on judgement day as only a woman might. These are the words of a mediator, a lover. She declares her poem, the "book"—by implication holy—as a new doctrine. The world's resources depleted, too many people on the planet, how to respond? Keep writing & hope to alleviate some of the suffering. (Waldman 2011, 4)¹⁶

14. Se refiere a María Sabina, la mujer sabia mazateca, quien fue fuente de inspiración central en su poema *Fast Speaking Woman* de 1975.

15. Entrevista realizada por Ronna C. Johnson y Nancy Grace, el 3 de julio de 2001, en la Naropa University de Boulder, Colorado; forma parte de la sección titulada *Fast Speaking Woman*.

16. En *Mangala. Book 1, All is Full of Jove*.

Ejemplos como el previo, hacen que la importancia del estudio del género en el lenguaje que acompaña a *The Iovis Project* a partir del modo en que *ella pasó a ser no-él* y se utilizó el género el neutro como pérdida de identidad, planteado por Irigaray: «En lugar de construir un género diferente, el fenómeno en nuestras lenguas se ha convertido en un no-masculino, es decir, en una realidad abstracta sin existencia. [...] El orden lingüístico patriarcal las excluye y las niega. Hablar con sentido y coherencia y ser mujer no es compatible.» (Irigaray 1992, 18)

b) *Literatura comparada*:

Empleo la literatura comparada¹⁷ como parte de las metodologías de esta tesis. La literatura comparada funge como la herramienta para contrastar los distintos aspectos que conforman *Iovis*: el poema muy extenso (PME)¹⁸, la épica, el mito, la voz poética y el rizoma. Por medio de la literatura comparada contrasto el punto de vista *waldmaniano* sobre diversos aspectos de su «monumental épica feminista antibélica» (Waldman 2023c). En *Teoría y literatura comparada*, Jordi Llovet señala:

Los estudios poscoloniales, el multiculturalismo, los estudios culturales (no confundir con sus orígenes en Birmingham), los estudios de género, etc., no solo han hecho crecer la *Weltliteratur*, sino que han replanteado la cuestión de la identidad como irrenunciable y como fundamento de la revisión del canon literario que afecta, incluso, a su geografía más extensa: la occidental. (Llovet et al. 2005, 398)

La literatura comparada que abordo tiene, adicionalmente, un matiz feminista. Ya en *Borderwork. Feminist engagements with comparative literature* (1994a), Margaret R. Higonnet planteaba, a la par de Gloria Andalzúa, que para vivir sin fronteras habría que hacerlo en el cruce de ellas. Así explica la literatura comparada feminista, como un cruce de fronteras necesario, no una demarcación:

17. Sobre la literatura comparada a partir de Jordi Llovet. (2005)

18. Categoría acuñada por Peter Middleton. (2010)

For a comparatist it is particularly pertinent to acknowledge the multiplicity of sites that a critic occupies—a point that Greta Gaard speaks to eloquently in her suggestive study of bisexual theory as a form of comparatism. One way to think about this multiplicity has been to postulate a divided critical positioning, the critic as the “voice of the shuttle.” But is that the voice of the comparatist who commutes between literatures, or of the silenced woman? Obioma Nnaemeka proposes cultural study by juxtaposition in order to defamiliarize one’s own most familiar cultural practices. What might be the hazards in turn of a feminist bifocalism or “pluralism”? (Higonnet 1994a, 11–12)

El comparatismo es plural, –en el caso de esta tesis compara la obra de una o más poetas –, muestra los caminos que han seguido las autoras en su tránsito hacia ese mundo del que han sido excluidas y consideradas unas forasteras (Outsiders, como las llamara Virginia Woolf en *Three Guineas* (1938)). Por su parte, Ana Lozano de la Pola anota que el comparatismo feminista se hace *de y desde* las fronteras. Lozano de la Pola sugiere un campo de batalla o campo de minas (*minefield*), término ya acuñado por Anette Kolodny en 1986 para hablar del comparatismo feminista. De este modo dice que un paso positivo en el sentido de trabajar en ese espacio fronterizo sin ser forastera sugiere que hay una actitud del comparatismo feminista relativo a comenzar una valoración positiva tanto de la «ansiedad», como de la «angustia» que se ha intentado contener –sentimientos presentes en casi toda escritura femenina (Lozano de la Pola 2010), desde Virginia Woolf y hasta Anne Waldman– (S. M. Gilbert y Gubar 2000b). En torno al comparatismo feminista, Lozano de la Pola diría: «Sería algo como asumir, desde el principio, que nuestras respuestas no van a ser nunca únicas ni definitivas, porque en todo momento tendremos que ser conscientes de que podríamos haber ido más allá o haber girado más acá.» (Lozano de la Pola 2010, 110). Higonnet va más allá al decir específicamente sobre la épica y las mujeres en *Cassandra’s Question: Do Women Write War Novels?*:

The “woman’s war novel” has ordinarily seemed “a contradiction in terms”. There has always been heroic male literature—an *Iliad* or a *Ramayana*. No other genre is so highly gendered. The exploits of men in the formation and defense of a people or nation, through they may provoke the “tears of women,” do not justify their tales. The Great War intensified this exclusion of women from the canon of war literature. The way the “dying lines” of war have been drawn exposes the operation of sex and race in the construction of nation. (Higonnet 1994b, 144)

c) Teoría rizomática

En relación con este tema, exploro la construcción del poema, al que la misma Waldman llama como «una posibilidad rizomática» (Grace y Johnson 2004b), por medio de los seis principios propuestos por Gilles Deleuze y Felix Guattari:

- i. 1.º y 2.º. Principios de conexión y heterogeneidad: El poema se conecta con cualquier parte del mismo poema sin que pierda su sentido.
- ii. 3.º Principio de multiplicidad: *Iovis* es múltiple, no responde a jerarquías. Una multiplicidad no tiene ni sujeto ni objeto, sino únicamente determinaciones.
- iii. 4.º Principio de ruptura signifiante: *The Iovis Project* se compone por varios tomos y múltiples poemas, cada tomo y cada poema puede ser leído de manera indistinta y en diferente orden, porque *Iovis* siempre recommienza sin importar su ubicación.
- iv. 5.º y 6.º Principio de cartografía y calcomanía: *Iovis* genera una nueva épica, que se nutre de la épica antigua, de la moderna y de la *neoépica*¹⁹. (Deleuze y Guattari 2004)

El rizoma dará pie para explicar que desterritorializar *The Iovis Project*, estudiando sus multiplicidades estructurales y constructivas, más allá de sus raíces o sus orígenes arborescentes, como si se tratara del bastidor sobre el cual Anne Waldman monta su poema épico. Al mismo tiempo, sirve como modelo tanto teórico como metodológico, es decir, rizomórfico y rizoanalítico (construcción/morfología rizomática y análisis de tipo rizomático).

Adicionalmente a las metodologías antes sugeridas, he tomado elementos de diversas teorías que me han auxiliado a sustentar el planteamiento de esta tesis, convirtiéndose así en el sustrato teórico de la misma. Entre estas teorías se encuentran:

a) Teoría deconstructiva (*Deconstrucción del adentro-afuera*)²⁰:

The four self-authorizing strategies that I have sketched in discussions of Loy, Ostriker, Grahn, and Warland can provisionally be called ironist, historicist, re-visionist, and experimentalist. All being with the recognition that the Epic tradition that has established the

19. Neologismo sugerido por la doctora Teresa Puche Gutiérrez, en asesoría de tesis (junio de 2021). El término refiere los mecanismos usados por las poetisas para abordar el género, y que se diferencian de los establecidos por los cánones de la poesía épica.

20. (Stanford Friedman 1997)

major grid makers as a masculine discourse of important questions. Women writing within this tradition consequently often initiate their long poems by feminizing the genre in one form or another so that the big questions they want to ask can be set to the “big” format of the “long” poem. Beginning in a negation of the tradition within which they write, women often break down the boundaries between inside and outside but creating a female space inside a genre that has left women outside. (Stanford Friedman 1997, 35)

Dice Anne Waldman: «Destroy the relics of the patriarch? No, no we need them in the archive. / How do the events *outside* in deed reflect the personal evolution of a psyche *inside*, caught in the crevice of a bad dream.» (Waldman 2011, XIV). La pregunta sobre el modo de acometer al poema épico es un cuestionamiento que también surge en *When a “Long” Poem is a “Big” Poem: Self-Authorizing Strategies in Women’s Twentieth-Century “Long Poems”* (1997) de la teórica feminista Susan Stanford Friedman, recientemente fallecida el 11 de febrero de 2023, y quien propone cuatro estrategias para desarticular el discurso patriarcal y deconstruir la frontera entre el adentro y el afuera, algo bastante semejante a lo sugerido por Higonnet. Estas estrategias son identificables en *Iovis*, debido a que, como sucede con otras poetisas, Waldman utiliza los instrumentos patriarcales para acometer su discurso. Las estrategias propuestas por Stanford Friedman son:

- estrategia ironicista: la otra satírica;
- estrategia historicista: (re)construcción²¹ del discurso histórico;
- estrategia re-visionista: mitopoéticas feministas;
- estrategia experimentalista: la ginopoética.

b) *Teoría mitopoética:*

Re-vision—the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction—is for women more than a chapter in cultural history: it is an act of survival. [...] A radical critique of literature, feminist in its impulse, Would take the work first of all as a clue to how we live, how we have been living, how we have been led to imagine ourselves, how our language has trapped as well as liberated us, how the very act of naming has been till now a male prerogative, and how we can begin to see and name—and therefore live—afresh. (Rich 1978, 35)

21. Los paréntesis presentes en el texto de Stanford Friedman lanzan un guiño a una nueva construcción del discurso histórico.

A partir de la idea de re- visar los actos de los hombres (1978), Liz Yorke ha formulado también la necesidad de re- visar la creación de mitos (*re-visionary mythmaking*) (Yorke 1991b). Partiendo de esta idea, Ana Valverde Osan (2007), sugiere ver con otros ojos las «historias de la tribu», llamadas así por Rudyard Kipling. En *The Iovis Project* no hay forma de sustraerse a la re- visión del mito, ya que es un tema inherente al poema, desde su título (*Iovis*), hasta los supuestos sobre los que hemos creado nuestras identidades. En el poema *Melpomene* (2018), la poeta se pregunta un par de veces: «What myth stalks my imagination? [...] What myth is structuring my imagination? The end of democracy?» (Waldman 2018, 66–69)²². Por lo anterior, mi planteamiento es analizar los mitos más representativos que se encuentran expresados en *The Iovis Project*, desde los asociados con la figura del dios / héroe (sí, en masculino), hasta los que tienen que ver con planteamientos sobre la creación o con preconcepciones culturalmente aceptadas, esto sin olvidar lo dicho por Chantal Maillard: «El contenido simbólico de un mito es siempre mucho más amplio que el uso concreto al que sus interpretaciones dan lugar.» (Maillard 1998, 72)

c) *Teoría de la oralidad (oralidad de la intención): Hélène Cixous y Anne Waldman*²³:

En cierto modo, la escritura femenina no deja de hacer repercutir el desgarramiento que, para la mujer, es la conquista de la palabra oral – «conquista» que se realiza más bien como un desgarramiento, un vuelo vertiginoso y un lanzamiento de sí, una inmersión. Escucha a una mujer hablando en una asamblea (si no ha perdido el aliento dolorosamente): no «habla», lanza al aire su cuerpo tembloroso, se suelta, vuela, toda ella se convierte en su voz, sostiene vitalmente la «lógica» de su discurso con su propio cuerpo; su carne dice la verdad. Se expone. (Cixous 1995b, 55)

En contraste, para Waldman, la voz poética es el motor y la palabra oral:

Dear Extremophile: My larynx instructs me thus, proclaims a vocal imagination & trust. Was Homo ergaster the first hominid to vocalize? And what did she say? The larynx descended. We have an L-shaped vocal tract. And how phonemes may also be produced on the outside of the body. Language is not a separate adaptation but an internal aspect of some much wider symbolic culture. Or where you find human you find poetry and capacity for song and impulse gathered from the rambunctious animal that sways and sings in ur-sound and body motion.

22. En *Melpomene*.

23. (Cixous 1995b, 55; Waldman 2011, xv)

Biopoetics. Oikos-Symbiosis. Something catches on. Something is catching on. The slime molds! *L* is for language, *L* is for love. (Waldman 2018, 64)²⁴

La autora sitúa a la voz poética en el centro de *The Iovis Project*, se acompaña de ella, inclusive propone la *oralidad de la intención (Orality of intention)*²⁵, en que señala: «...one needs often to vocalize the words and ideas and nuances and colors of energy states.» (Waldman 2011, XV). Los llama estructuras mentales o mantras de consciencia. Esa voz nos anuncia y nos convoca (más allá de que la representación no se concrete).

La mayor parte de los poemas que conforman *The Iovis Trilogy*, suelen comenzar con «The poet...» y la acción que ejecuta. Waldman se sustrae a lo escrito, quedándose precisamente dentro de lo escrito, porque es la chamana, la que cuenta las historias, quien estaba antes del Dios Padre.

Con lo anterior en mente, estudio a esa voz poética que no sólo interrelaciona los poemas en *The Iovis Project*, sino que introduce a sus lectoras/lectores para formar parte de los universos que propone la autora.

d) Teoría poética (épica moderna y posmoderna)

Terminology first and briefly. There are two kinds of long poems: one kind is book-length, generally ending, taking months or a few years to complete, relatively contained if also thematically rich. The second kind takes decades to write, has multiple-book construction, possibly does not end, and is often excessive: a life's work. Peter Middleton calls these the long poem and the Very Long Poem (VLP); Ron Silliman calls these the long poem and the "long poem" (one word); Nigel Alderman calls long ones "modern epics," short ones "pocket epics." The valorization of the VLP (with "VIP" encrypted) holds for the first two poet-critics; the third really prefers the containable—and so do most teachers. (Blau DuPlessis 2017, 6)

Es importante señalar que, para los efectos de esta tesis, considero la utilización del segundo tipo de caracterización del poema largo que señala Rachel Blau DuPlessis en *After the Long Poem* (2017). De este modo, ubicaré a *The Iovis Project* como un Very Long Poem (VLP) [en español, un poema muy extenso (PME)]. Esta categoría es tomada por DuPlessis de

24. En *Melpomene*.

25. Término acuñado en *The Iovis Trilogy*. (Waldman 2011, xv)

Peter Middelton, poeta y profesor de inglés en la Universidad de Southampton en el Reino Unido. (Middelton 2010)²⁶

Adicionalmente, he dividido el contenido de esta tesis en cinco capítulos. En el capítulo uno presento el *Estado de la cuestión*, con una revisión de las fuentes bibliográficas en torno a la trayectoria de la escritora norteamericana Anne Waldman (1945), así como acerca de su poema épico *The Iovis Trilogy. Colors in the Mechanism of Concealment* (2011), de *Trickster Feminism* (2018) y de *Sanctuary (Addenda)* (2020).

En este sentido, me interesa contextualizar lo que se ha dicho a propósito de la obra poética de la escritora Anne Waldman, en particular en lo que se refiere a *The Iovis Project* y sobre los temas que aparecen de manera recurrente en dicho poema –desde el rizoma, hasta el patriarcado, así como la condición épica del poema largo y su revisión en la actualidad.

Iovis es un poema que la autora escribió por más de dos décadas, por lo que los estudios abarcan distintas perspectivas y, por lo general, se enfocan a asuntos muy particulares del texto. Desde un inicio, Waldman fue consciente de la extensión-alcance de su obra: «As I first put together *Iovis*, Book I, by arranging its twenty-three sections (the poem was not written linearly, although it has a strong narrative line, I was acutely conscious of the book as an object—a large object, at that which was to be one of three planned volumes.» (Waldman 2001b, 279)

Para presentar la bibliografía escrita relativa a su autora, al poema mismo y al rizoma en que Waldman basa su texto de la forma más clara y didáctica, dentro de cada sección he dividido la revisión bibliográfica de forma tipológica:

- a) libros;
- b) capítulos de libro;
- c) artículos académicos;
- d) tesis;
- e) artículos de divulgación que hayan sido escritos por académicos;
- f) registros videográficos;

26. El texto se presentó en *Jacket Magazine*, 40. Utilicé este recurso por la relevancia de su contenido, siendo Middelton, un conocido investigador y poeta.

En el capítulo dos, titulado *El poema épico, entre Homero y el extragénero*²⁷, abordo distintos aspectos formales del género épico, desde su extensión, que por lo general suele ser amplia, hasta las características básicas que señala Heather Thomas a partir de Mikhail Bakhtin: el pasado nacional heroico del protagonista; la tradición nacional de la cual deriva el poema; la distancia «épica» entre el mundo del poema y el mundo real (H. Thomas 1999). Aunque, como señalo, estas características han cambiado a lo largo de los siglos.

También cuestiono el motivo por el cual se considera que la épica es un género masculino. De este modo, una intención del capítulo es presentar los elementos que la conforman para probar que *The Iovis Project* transfigura el género épico en un acto de subversión de los cánones falocéntricos, pero también como parte de lo que llamado *linaje* en relación con el camino que ha seguido la épica escrita por mujeres, desde sus orígenes y hasta nuestros días, lo cual ha llevado a *Iovis* a la generación de un extragénero que se apropia de los elementos formales de la épica. Al respecto, la poeta Alice Notley explicaría *Iovis* del siguiente modo: «Waldman's poem is as mediumistic as it is self-expressive. It tells what the culture tells her to-thus the inclusion of letters, quotations, and whatever language catches her fancy, as well as the events of her life lived in the culture.» (Notley 1998, 120)

La particularidad de *Iovis* consiste, precisamente, en actualizar la cotidianidad y convertirla en un asunto épico que merece ser narrado. Toma del primero poema épico de que se tenga conocimiento, *El descenso de Inanna* de la antigua Sumeria (2300-1750 a. e. c.), y de *Helen in Egypt* (1961) de H.D. las enseñanzas que le permiten delimitar su horizonte épico, pero lo adereza con su mitopoética y su panteón personal.

En la primera parte del capítulo examino lo que es el poema épico a la luz precisamente de la diosa Inanna, de quien se dice que su poema fue escrito por la sacerdotisa sumeria Enheduanna (De Shong Meador 2000), y la superposición del guerrero Gilgamesh a esa tradición arcaica destronando el matriarcado. Esta idea sirve no solo para hacer notar el despojo patriarcal, sino para entender la antigüedad del género, que, como señala Jeremy Downes, contiene tres elementos: su gran formato; invocaciones a la musa y tener un carácter grandilocuente. (Downes 2010a)

27. Sugiero llamar así a la épica contemporánea que cuestiona y subvierte el establecimiento normativo que la ha caracterizado; dejando de lado el género de su autor/autora.

Acerca de sus características formales, suele hablarse de su métrica, del tipo de verso o de la cantidad de libros/cantos que suele contener. Sin embargo, lo que se muestra en la sección es que estos son muy variables debido a la amplia permanencia del género en la tradición poética (Downes 2010a; Dyson Hejduk 2020b; Griffin 2010; Toohey 2010). Jeremy Downes propone trece características que distinguen el poema épico a lo largo del tiempo, pero las utiliza también para contraponerlo con un concepto en el que se suele encasillar a las poetisas, conocido como *female epic*, el cual las excluye al considerar que su escritura es una especie de característica en sí misma.

Una peculiaridad de su análisis es el modelo constructivo del género épico que propone: marco contextual; descendimiento inicial; intercesor/a, guardián/a o rituales; meseta de trascendencia; retorno (puede haber subsecuentes descensos y retornos) (Downes 2010a, 67). Posteriormente, abordo las connotaciones en torno a la longitud del poema épico y cómo, investigadores como Peter Middleton, Brian McHale o Susan Stanford Friedman se cuestionan en lo relativo a si muchos de los poemas modernos de gran extensión son en realidad poemas épicos. Middleton inclusive se pregunta con respecto a la utilidad de la longitud de la poesía épica moderna y posmoderna (McHale 2006; 1987; 2000; Middleton 2010; Stanford Friedman 1997). Por su parte, más allá de criticar la pertinencia de este tipo de poema, Blau DuPlessis plantea algunas de sus peculiaridades y prueba que sí existen confluencias entre el poema muy extenso y (PME) y el género épico. (Blau DuPlessis 2005)

También abordo la llamada *female epic* y las aristas que conllevan su utilización como categoría, ya que, al hacerlo, los autores que han postulado este término ciñen el trabajo de las poetisas y el horizonte de estudio de su obra a un espacio estrecho que imposibilita compararlas en diversos aspectos, tanto los formales como los de apropiación de los caracteres que conforman el género.

En la siguiente sección del capítulo, me enfoco en analizar las distintas características enunciadas, específicamente en *The Iovis Project*: sus influencias; sus ejes contextuales (la guerra, el viaje y los arquetipos, como son las religiones, el/le/la heroína y los/les/las creadoras); así como el activismo (político, ecológico y feminista).

Concluyo el capítulo sugiriendo el término de neoépica para referirme al *extragénero* que presenta el poema *Iovis*, esto derivado del análisis comparatista de la obra *waldmaniana*

con la de otras poetas que comparten un *linaje* en común con ella, pero también con la de sus pares masculinos.

Con este recorrido del camino del poema épico y, particularmente, de *Iovis*, abro la puerta para investigar el mito y la mitopoética como las columnas sobre las que Waldman construyó su poema que ha trascendido más que dos décadas, ha cruzado el milenio para probar su vigencia en la tercera década de este siglo. En el siguiente capítulo titulado *La revisión de los mitos clásicos y las mitopoéticas feministas*, presento las diversas aproximaciones que han seguido las mujeres en torno al fenómeno del mito en el que han sido colocadas como las seductoras, malvadas, o mujeres monstruosas capaces de hechizar a hombres que caen presas de sus encantos. En este sentido, Mary Beard señala:

Quiero empezar por el principio mismo de la tradición literaria occidental, con el primer ejemplo documentado de un hombre diciéndole a una mujer «que se calle», que su voz no había de ser escuchada en público. Me refiero a un momento inmortalizado al comienzo de la *Odisea* de Homero, hace casi tres mil años, una historia que tendemos a considerar como el relato épico de Ulises y las aventuras y peripecias a las que tuvo que enfrentarse para regresar a casa tras finalizar la guerra de Troya, mientras su leal esposa Penélope le aguardaba y trataba de ahuyentar a sus pretendientes que la apremiaban para casarse con ella. (Beard 2018)

The Iovis Project es un poema que se ha nutrido de diversas mitologías, por lo que en el capítulo tres me aproximo al mito y a la mitopoética como elementos fundacionales de *Iovis*, y también como elementos recurrentes en los estudios de género. Al planificar su largo poema antipatriarcal en proceso, Anne Waldman no eligió nada al azar, por el contrario, *Iovis* se ha nutrido de la obra poética de autoras/autores que han escrito épica a lo largo del tiempo —principalmente a partir de *Paradise Lost* (1667), de John Milton, pero sin negar a sus antecesores grecolatinos (baste ver el título de su libro, a propósito de las *Églogas* de Virgilio (Virgilio 1961b)). Sin embargo, la relectura de los mitos que se ha realizado desde mediados del siglo XIX, al menos, no es privativa de las mujeres, la diferencia con las poetas es que sus pares masculinos no realizaron una relectura de los mitos antiguos con la intención de reapropiarse del lenguaje, porque el lenguaje heteropatriarcal les perteneció desde que el Dios Padre destronó a la Diosa Madre.

Al respecto del mito heteropatriarcal, Anne Carson ha sugerido que tiene dos caras, y que permite a su operador/operadora decir una cosa y significar otra (en suma, llevar una

doble vida), una definición bastante semejante a la que elegí de Chantal Maillard para precisar lo que habré de tomar como la descripción de mito en esta tesis.

Existen diversas formas de aproximarse y reapropiarse del mito, una la ofrece Hélène Cixous, otra más la personifica Maillard, sin embargo, ambas tienen en común que hablan de los mitos dominantes y de los periféricos, si como periférico pudiera considerarse a los que dieron origen a los grecorromanos, es decir, a los del subcontinente asiático, más precisamente a los sumerios o indios. Desde distintos ángulos ambas autoras ponen en conflicto ese mito que solemos considerar de raíces helénicas.

Waldman ha transitado esos rincones por medio de personajes mitológicas tanto grecorromanas como amerindias y del subcontinente asiático, pero su personaje principal es Júpiter/Jove/Iovis, motivo del título de su poema, un dios-guerrero al que combate y que llena todo con su semen, pero también un dios cruel, creador y a la vez enemigo. En este capítulo también indago en la sustitución de la Diosa Madre por el Dios Padre y el cambio que implicó el arrebató en todos los ámbitos de la vida, como lo dice Luce Irigaray:

This gesture happens in a more secret, more subtle manner than that of Prometheus, and prepares for a death through suffocation, exhaustion, isolation, conflicts, and finally destruction of her – nature, woman, or Goddess. She vanishes in a culture based on sameness, beyond which she extends, and to which the nostalgia of certain masters towards a beyond still bears witness. They allude to an ‘emptiness,’ a ‘hole,’ at best a ‘Being’ beyond their discourse for those, like Parmenides, who still trust her. (Irigaray 2013b, 13)

Como escribe Irigaray, la destrucción y desaparición de la mujer llevó a una cultura de la uniformidad, o más bien dicho, un patriarcado que ha pervivido por ya varios milenios. En la segunda parte del capítulo considero las poetisas que han influenciado la *épica waldmaniana*, de H.D. a Alice Notley. En la parte final del capítulo hablo de Júpiter y la transfiguración de los poetas que han marcado la escritura de Anne Waldman, lo hago en una especie de alineación con Jove, comienzo por Virgilio, de quien toma la frase de las *Bucólicas*: *Iovis Omnia Plena* (Waldman 2001b, 137), y concluyo con Charles Olson, su maestro en la *épica*. Tras realizar el recorrido previo, finalizo el capítulo abordando la mitopoética *waldmaniana*, al explicar que la autora intenta implosionar el binarismo desarticulando sus formas y sus mitos.

En el capítulo número cuatro, titulado *Anne Waldman: entre la oralidad, la performance chamánica y la yo poética*, me enfoco en analizar y explicar el origen de la

voz poética en *Iovis*, pero también en describir el tránsito entre la oralidad y la literalidad, particularmente fundamental en el poema épico, y en cómo ha ocurrido esa oralidad en la voz de las chamanas. Al respecto del término chamana/chamán, Mircea Eliade señala que es algo complicado en su aplicación: «El chamanismo *stricto sensu* es por excelencia un fenómeno siberiano y central-asiático. El vocablo nos llega, a través del ruso, del tungús *shaman*.» (Eliade 2009, 22). Habrá que preguntarse si la denominación para María Sabina (motivo de mi utilización del término en este capítulo y en la tesis en general), debería esa, o mujer sabia, como llaman los/les/las mazatecas a los/les/las chamanas. (Estrada 1989)

Por su parte, Jerome Rothenberg diría sobre el mismo término: «In Mazatec, María Sabina's calling was, literally, that of "wise woman"—a term that we may choose to translate as "shaman" or, by a further twist, as "poet". But that's to bring it and her into our own generalized kind of reckoning and naming.» (Rothenberg 2003, IX)

Desde esta primera perspectiva, en el transcurso del capítulo expongo la oralidad, pero también los motivos para hablar de una *yo poética* y una *sujeta poética*, ambas concepciones derivadas, precisamente, del desarrollo que he llevado a cabo a lo largo de la tesis. Como apunta Karl Reichl al referirse a la oralidad y la épica:

There can be no doubt about the interaction of oral and written transmission in many of the oral epic traditions that have stayed alive to this day or came to an end in the course of the twentieth century. It is, however, equally undeniable that the ideal case — oral performance in conjunction with oral transmission and oral composition — did and does exist and that it makes sense, when talking of oral tradition to take this case as the yardstick by which the variations and combinations of orality and literacy in specific situations are measured ... At this point, it suffices to see the type of singer Milman Parry sought to record as the ideal case; it is positioned at the oral end of the oral-literate spectrum. (Reichl 2022, 13)

De este modo, el apartado se divide en tres secciones, en la primera desarrollo la concepción de oralidad, la manera en que ha influido la obra poética de Anne Waldman en su conjunto, y en particular, su presencia en *Iovis*, también explico la imbricación entre oralidad y performance poética, la segunda sección está dedicada a *la yo poética* y la última sección se basa en aplicar la propuesta metodológica de Susan Stanford Friedman en torno al poema largo para analizar *The Iovis Project*. (Stanford Friedman 1997)

Richard Martin se pregunta si es importante la insistencia de muchas investigaciones en torno a que la *Iliada* es poesía oral. Él argumenta que no, aunque se trate de la obra de un «cantante de historias» del siglo VIII a. e. c.: «...we still do not have an oral *Iliad*, because

the poem has, somehow, become a text; and that has made all the difference. To put it another way, our *Iliad* is no longer an action, as it must have been if it was ever an oral composition-in-performance. Instead, it is an artifact.» (Martin 1989, 11)

Entonces, Martin sugiere que solo mediante el esfuerzo puede reconstruirse la interpretación de un poema épico de la manera más cercana a su contexto, aunque nunca será la real. A lo largo del capítulo cuatro reflexiono en torno a las propuestas de Milman Parry, Albert B. Lord y sus discípulos, pero también me pregunto sobre los estudios sobre la oralidad épica propuestos desde la decolonialidad o, inclusive, a partir de la contracolonialidad. (Dué s/f; Lord 2000; 1991; Reichl 2022; Martin 1989; Kopenawa y Albert 2013; Garzón López 2013)

Otros/es/as autoras también han abordado la épica y la oralidad como elementos consustanciales (Peabody 1975; Havelock 1979; Ong 2006, 16; Elmer 2013). El caso de *Iovis* es particular porque su autora concibió su poema desde la oralidad cuando ya no parecía ser una práctica usual, sobre este tema abundo en el capítulo cuarto de esta tesis. Dicha consideración llevó a Waldman a esgrimir el término *perf-po*, a partir de la obra de Ed Sander, con este término se refiere a la poesía performática, particularmente presente en *Iovis*, con esta idea en mente, la autora habla de cómo fue influenciada por las chamanas, las bardas y las *trobairitz*, trovadoras medievales y mujeres sabias que perfilaron su poesía desde la oralidad.

En este capítulo también estudio temas como la *oralidad de la intención*, acuñado por Anne Waldman que se refiere a la recitación en especie de mantras de conciencia, para llegar a distintos *colores* o estados de energía que se oponen a la guerra (Waldman 2011). Otro aspecto que me interesó resaltar fue la fórmula *Anne-Who-Grasps-The-Broom-Tightly*, utilizada por Waldman como una suerte de rúbrica o mantra en varios de los poemas de *The Iovis Project*, con esa frase, la autora se coloca como adepta o bodistava, preparada para abrirse al conocimiento superior, no obstante, a lo largo de los años esa misma fórmula comienza a parecerle incluso obsolescente, demostrando cómo fueron abriéndose esos canales a los que aludió cuando empleó por primera vez dicha fórmula.

Posteriormente, comparo la frase «soy» «la mujer» utilizada por diversas poetas para reafirmar(se) en el reconocimiento de su *yoidad poética*, lo hago a partir de la sabia mazateca María Sabina, en contraste con autoras como la propia Anne Waldman, Selina Tusitala Marsh, Jeannette Armstrong, Betsy Warland e Irma Pineda, cada una con una búsqueda particular, pero con el tópico común de la *yoidad* como eje pivotal de sus poemas. En estos textos, las autoras tratan de acceder a ese estado ritual que puede suponer una performance chamánica en la que reclaman su ser mujeres como protagonistas de sus propias elecciones.

En la segunda parte del capítulo analizo la conquista de *la yo poética* a partir de explicar el tránsito de la propia palabra *yo*. Estudio la presencia de la voz femenina desde un pasado como el que ofrecen las jarchas, pero también Hildegarda von Bingen, Teresa Sánchez de Cepeda Dávila y Ahumada, conocida como Teresa de Ávila, o Juana de Asbaje conocida como Juana Inés de la Cruz, hasta llegar a mujeres como Olympe de Gouges o Hilda Doolittle. Tras este recorrido, presento la voz poética en *Iovis*, poema en el que son identificables tres personas: primera (*I*), segunda (singular y colectiva *she/we*) y tercera o impersonal (*The poet/Anne*). Para concluir el capítulo, pongo en práctica las cuatro estrategias propuestas por Susan Stanford Friedman para desarticular el discurso patriarcal – y cuyas particularidades expliqué previamente en esta misma sección–: ironicista, historicista, re-visionista y experimentalista (Stanford Friedman 1997).

El capítulo final es *Rizoanálisis feminista*. Como la sección lo anuncia, es la propuesta de estudio rizomático de *Iovis*, el poema rizomórfico, o construcción rizomática, como la propia Anne Waldman la ha definido. En primera instancia expongo una descripción de lo que es el rizoma para Gilles Deleuze y Felix Guattari. Me resultaba importante contextualizar esta concepción en un sentido histórico, es decir, en aquella conferencia en la que Deleuze comenzó a delinear lo que ya había dado a conocer junto con Felix Guattari en *Kafka: por una literatura menor*, y en el que delineaban lo que acabaría por ser su primera meseta de su segundo tomo de *Capitalismo y esquizofrenia* (*El Anti-Edipo* fue el primero y el segundo se trató de *Mil mesetas*): «The letters are a rhizome, a network, a spider's web. There is a vampirism in the letters, a vampirism that is specifically epistolary.» (Deleuze y Guattari 1975, 30:29)

Enseguida, presento la teoría del rizoma *deleuze-guattariano* y sus cinco principios:

1. ° y 2. ° principios de conexión y heterogeneidad; 3. ° principio de multiplicidad; 4. ° principio de ruptura asignificante; 5. ° y 6. ° principios de cartografía y de calcomanía. Así mismo, hablo de sus alcances en la literatura, el origen del mismo concepto que acuñaron ambos filósofos, procedo a relacionarlo con el budismo, toda vez que la misma Anne Waldman, así como otras/otres/otros investigadoras han abundado en la relación de la filosofía *deleuze-guattariana*, el rizoma y el budismo, principalmente cómo puede ser que el árbol de buda sea considerado como un rizoma, como lo señalan James Taylor, Tony See y Jeff Bradley. (Taylor 2023; See y Bradley 2016)

Me aproximo a conceptos como agenciamientos, devenir, máquina de guerra y nomadología (tanto para Deleuze y Guattari, como para Rosi Braidotti), ya que estos son consustanciales al entramado rizomático sobre el que Anne Waldman hace descansar su épica. Las definiciones con las que inicio el capítulo me dan pie para sugerir que la *épica-árbol* no es la *épica-rizoma*, al proponer estos dos conceptos explico las especificidades de ambos, ya que, de suyo, la épica entraría en la categoría de «libro-raíz», lo cual se contrapone con el poema épico no solo *waldmaniano*, sino el que otras poetisas han presentado para desarticular al patriarcado. La antogenealogía se superpone a los criterios preestablecidos que derivan de la idea formal del poema épico, los cuales desarrollo en los capítulos previos.

Sobre las máquinas de guerra, Deleuze y Guattari explican: «Pero la relación de una máquina de guerra con el afuera no es otro “modelo”, es un agenciamiento que hace que el propio pensamiento devenga nómada, y el libro una pieza para todas las máquinas móviles, un tallo para un rizoma.» (Deleuze y Guattari 1987, 28). Los autores de *Mil mesetas* dicen de la nomadología que la historia siempre se ha escrito a partir de los sedentarios, pero no desde los nómadas: «Lo que no existe es una Nomadología, justo lo contrario de una historia.» (Deleuze y Guattari 1987, 27). Por su parte, Rosi Braidotti expone que el nomadismo consiste más allá de la carencia de un hogar, en la capacidad de recrearlo en cualquier parte: «The nomad carries her/his essential belongings with her/him wherever s/he goes and can recreate a home base anywhere.» (Braidotti 1994, 16)

En el siguiente apartado del capítulo contrasto las posturas feministas en torno al rizoma *deleuze-guattariano*. Estas pueden ir desde las que sugieren al rizoma y a las distintas

mesetas de los filósofos como un punto de partida para sus reflexiones personales, hasta las más críticas de su modelo, como Elizabeth Grosz o Donna Haraway, quien diría al respecto del *devenir-mujer* propuesto por Deleuze y Guattari:

I am not sure I can find in philosophy a clearer display of misogyny, fear of aging, incuriosity about animals, and horror at the ordinariness of flesh, here covered by the alibi of an anti-Oedipal and anticapitalist project. It took some nerve for D&G [Deleuze y Guattari] to write about becoming-woman just a few pages later! ... It is almost enough to make me go out and get a toy poodle for my next agility dog; I know a remarkable one playing with her human for the World Cup these days. (Haraway 2008, 3:30)

Para contrastar su postura con la de Deleuze y Guattari, Waldman recurre a la androginia, no se confronta, aunque critica ciertas posturas de los filósofos, así transita entre devenires (mujer / andrógina), pudiendo encarnar cada uno de ellos. Ahora bien, diferencio esta postura con lo postulado por Rosi Braidotti en torno a la máquina de guerra y la nomadología, pero también de quien se apropia del concepto *devenir-mujer* y lo utiliza no en el sentido de ser oprimida, como lo sugerían Deleuze y Guattari en *Mil mesetas* (cuya cita coloqué previamente en este texto). En contraste, Braidotti apunta:

En mi opinión, ya sea siguiendo un modelo *queer* o de heterosexualidad radical, la aproximación subversiva a la identidad sexual y a la sexualidad es uno de los legados de un proceso feminista, nómada, de devenir mujer. En otras palabras, la elección de un objeto (homo/hetero/«perverso»), o de un estilo de vida, sexual es mucho menos importante que el desplazamiento estructural que entraña este proceso en las estructuras de los sujetos deseantes. (Braidotti 2005, 82)

Es importante comprender lo nomádico y la máquina de guerra *braidottiana*, ya que ambos elementos son parte integral del poema épico escrito por mujeres con la intención de invadir los espacios acaparados por el patriarcado. Al final de esta segunda parte del capítulo muestro los elementos desarrollados en las posturas feministas identificables en *Iovis*. En este poema, el rizoma se encuentra de tres formas: como una referencia consciente —asociada (o no) con el budismo; como un ejercicio de escritura; y, como un ejercicio de lectura.

Con el fin de apreciar ambas inflexiones, explico también la rizopoética *waldmaniana* la cual es identificable debido a su abundante obra teórica congruente con su poesía. Parte de su poética es *oposicional* y la explica como el modo de navegar en un «caos de

posibilidades», en el que las invasiones sean reconocidas. La *poética oposicional es karmática*²⁸, pero también es un reconocimiento de acción. (Waldman 1994a)

La sección final del último capítulo de la tesis aborda dos conceptos básicos para comprender *Iovis*: la posibilidad de establecer una metodología de análisis poética de carácter rizomático (puesta en práctica para *Iovis*), y la identificación de la construcción rizomática del poema *waldmaniano*, lo cual permite comprobar la hipótesis inicial de este trabajo.

En gran medida, lo antimetodológico se convierte en un método en sí mismo²⁹, y esa propuesta ayuda a despatriarcalizar la idea acostumbrada de que es menester conocer de antemano metodologías estructuradas para ofrecer resultados ordenados, jerárquicos y arborescentes. Pero ¿qué ocurriría si la metodología y la elaboración de una investigación pasara por un rasero rizomático? Más aún, ¿qué ocurriría si ese rasero también se hubiera aplicado a la creación poética? De este modo, a través del empleo de los principios del rizoma planteados por Deleuze y Guattari, realizo una propuesta de análisis rizomático antimetodológico. Hay, sin embargo, pensadoras/pensadores que han elaborado planteamientos específicos de uso metodológico del rizoma, como el de Michelle Renae Koerner quien presenta un procedimiento rizomático que ve al fenómeno como:

- a) el rizoma como una metodología para la creación de textos literarios;
- b) el análisis del fenómeno de recepción (performance lectora);
- c) el análisis rizomático de textos críticos de la poesía rizomórfica;
- d) la propuesta de una figura rizomática como construcción de un texto investigativo de las anteriores condiciones. (Koerner 2010)

Por su parte, Rayan Clarke y Jim Parsons proponen diversas estrategias para considerarse investigadoras/investigadores de rizomas (B. Clarke y Parsons 2013). Sally Clear Evans, enfatiza el proceso rizomórfico por medio de cuatro vías distintas; aunque interrelacionadas y que en el contexto literario implican creación, diseminación, consumo y nueva combinación. (Evans 2014, 131–32)

28. Waldman explica el karma del siguiente modo: «I read Dante to understand the nature of the plan. To understand the karma of hell. How we got to a place we couldn't even turn the corner in.» (Waldman 1994a)

29. Esta fue un planteamiento sugerido por la doctora Teresa Puche Gutiérrez el 18 de mayo de 2023.

Al considerar estos planteamientos, el estudio que propongo de *Iovis* parte de que es una construcción rizomática en proceso, es decir, un poema que sigue sumando elementos a su larga construcción. Esta tesis es un mapa *deleuze-guattariano* que sugiere diversas entradas para adentrarse a la desarticulación del patriarca, respondiendo a la hipótesis inicial en torno a que la voz poética chamánica en *Iovis* se apropia del poema épico para desarticular la figura del patriarca, por medio de una construcción rizomática.

Enseguida, desarrollo los capítulos que he mencionado con el fin de corroborar mis planteamientos iniciales y proponer una ruta de aproximación al desmontaje del patriarcado épico-poético.

Capítulo 1: Estado de la cuestión

*No one will sign on this dotted sky line. But what is perceived is the vast body, the sky itself, coupled with earth and someone (Virgil) said: IOVIS OMNIA PLENA. All is full of Jove (his sperm presumably to the people Chaos). (Waldman 2011, 8)*³⁰

En este capítulo me dedico a hacer una revisión de las fuentes bibliográficas concernientes a la trayectoria de la escritora norteamericana Anne Waldman (1945), así como acerca de su poema épico *The Iovis Project*, hasta ahora compuesto por: *The Iovis Project. Colors in the Mechanism of the Concealment, Trickster Feminism y Melpomene*, que forman parte del libro *Trickster Feminism y Sanctuary (Addenda)* (Waldman 2011; 2018; 2020). Lo anterior en el marco de la tesis *Anne Waldman y The Iovis Project: Una construcción rizomática en proceso para una épica chamánica feminista*, a partir de un indicio que se percibe en la siguiente cita:

Imagine it falls to you—solo poet or collective “you”—and you (voice) / ego are anointed / appointed to tell the story of your tribe, your race, your gender (and I took this as my particular lot, or burden, or good fortune when I began my epic poem *Iovis* because I needed as twentieth-war-ravaged-century inhabitant-woman to take on male energy)... You put your finger on the earth (it’s still there) in witness-mudra as Buddha did. Surely. Everyman and some women. So if you’re the appointed epic poet and you happen to be a woman, what do you need? A planet. A narrator. Hearty lungs. A moveable desk. *I sing of warfare and a man at war* (Virgil). *Sing in me Muse* (Homer). (Waldman 2001b, 311–13)³¹

Cabe señalar que *Iovis* es un poema épico que la autora ha estado realizando a lo largo de varias décadas. El tomo I, *All is full of Jove*, tiene veintitrés poemas y fue editado por primera vez en 1993; el tomo II *Guardian & Scribe*, presenta veinticinco poemas y se publicó en 1997, en tanto que en 2011 se presentó la versión completa de los tres tomos, bajo el nombre *The Iovis Trilogy. Colors in the Mechanism of Concealment*, conteniendo el tomo III, *Eternal War*, que comprende otros veinticinco poemas. Posteriormente, en 2018, publicó el libro *Trickster Feminism*, en el cual aparecen los poemas *Trickster Feminism* y *Melpomene*, y en los agradecimientos del libro consignó lo siguiente: «“Melpomene” and

30. En *I All is Full of Jove. Book I, All is Full of Jove*.

31. En *Epic & Performance (An Oral Instruction Manual)*.

“Trickster Feminism” are considered part of the ongoing Iovis Project, Book IV.» (Waldman 2018, xiv). En 2020 publicó su más reciente entrega de *Iovis*, titulada *Sanctuary (Addenda)*:

Dear tt-
Wanted to send a shout out...& may the days be less dark.
Feel like I'm in a constant sciamachy...

Thanks for the big book...serial workings...

Marfa was good for the work and quiet... just some javelinas munching on the cactus in the middle of the night...

And now the frayed city, and will be commuting to Brown that citadel
on the hill in a divided town
spring semester...

Trickster turning out to be okay—it's a “book of protest”—expedient...
I think I'm traveling forward to *Iovis 4*
All the best,
aw
(Waldman 2020, 131)³²

Como puede verse en el anterior fragmento, que es parte de la correspondencia que sostuvo con Tod Thilleman (TT), Anne Waldman (AW) anuncia que está comenzando su cuarto tomo. Vale la pena resaltar que desde un principio la escritora fue consciente de la extensión-alcance de su texto: «As I first put together *Iovis*, Book I, by arranging its twenty-three sections (the poem was not written linearly, although it has a strong narrative line, I was acutely conscious of the book as an object—a large object, at that which was to be one of three planned volumes.»³³ (Waldman 2001b, 278)³⁴. Tras establecer las precisiones previas, analizo el estado de la cuestión por medio de los siguientes apartados:

- a. *Anne Waldman*. En el que hago una revisión de la literatura más importante escrita en torno a la obra de la poeta, desde sus orígenes como parte de la generación beat,

32. En *notes & correspondent addenda*.

33. Como puede suponerse con la publicación de *Sanctuary (Addenda)*, esta aseveración ha ido cambiando a lo largo de las décadas de elaboración de su poema.

34. En *Go-Between Between*.

y hasta la actualidad, tratando de abarcar, principalmente, aquellos recursos que se aproximan más a su derivación hacia la épica.

Es importante resaltar que además de poeta, Waldman es editora y ha escrito textos de teoría poética, por lo que ha generado una abundante bibliografía. Es así como, al final de la sección también hago un recuento de los textos más significativos escritos por ella y que compendian artículos y entrevistas que han aparecido en otros medios.

- b. Estudios sobre *The Iovis Project*: Conformado por *The Iovis Trilogy*, *Colors in the Mechanism of Concealment*, *Trickster Feminism* y *Melpomene, Sanctuary (Addenda)*. Hago un recuento de los textos que se han escrito sobre este poema épico en general, ya que sería difícil diferenciar sus especificidades.

Así mismo, dentro de estos apartados presento la revisión de forma tipológica:

- libros;
- capítulos de libro;
- artículos académicos;
- tesis doctorales (de resultar relevantes, analizo tesis de maestría);
- artículos de divulgación que hayan sido escritos por académicos o que contengan declaraciones de la autora mediante entrevistas o textos escritos por ella misma. En este apartado resalta el número 27 de la revista *Jacket Magazine* (Tranter y Brown 2005), una publicación digital de literatura, que presenta textos de académicos y escritores de todo el mundo. El número referido fue dedicado a Anne Waldman;
- registros videográficos que sean importantes para el trabajo de Waldman, como las lecturas de *The Iovis Trilogy*, o la clase magistral en torno a ese poema.

1.1. Anne Waldman

Po/ethics refers to a poetics and an ethic of accountability, of owning the word, of standing by the word; a sense of how one might live as a writer, the role one might play as a citizen of a literary, as well as a social, community. (Waldman y Wright 2014, 332)

La poeta, editora, música e investigadora estadounidense Anne Waldman (1945), ha publicado más de cincuenta libros de poemas y plaquetas, de 1968 (*On the Wing y Boke*), a 2020 (*Sanctuary (Addenda)*); un libro electrónico (micrositio), *Keeping The World Safe For Poetry* (Napalm Health Spa; Report 2015: Special Edition; Museum of American Poetics Publications) (Birman, Cohn, y Sikelianos 2015); una publicación conmemorativa de sus setenta y cinco años, titulada *Boog City 136 Anne Waldman at 75* (Notley 2020); una treintena de álbumes en solitario y con su grupo musical Fast Speaking Music; más de diez películas y videos; diversas colaboraciones con otros poetas o medios, y una amplia variedad de publicaciones como editora.

Desde el inicio de su trayectoria su formación ha sido multidisciplinaria, siendo hija de John Marvin Waldman, un músico de jazz estuvo en contacto con músicos, también por haber crecido en Greenwich Village, Nueva York, eso marcó de cierto modo su inclinación musical / oral que se hizo evidente cuando comenzó a llevar a cabo la lectura pública de sus poemas. También fue influenciada por su madre, Frances LeFevre, viajera, traductora del griego y amante de la literatura (Sikelianos 2005; Waldman 2001b; 2023a)³⁵. En la actualidad, sus lecturas están acompañadas por su grupo Fast Speaking Music, compuesto por tres integrantes, entre los que destaca su hijo Ambrose Bye. (Waldman 2023c)

1.1.1. En torno a Anne Waldman

I'm turning 75 soon myself
 but we're the youngest people I know! That's the most important thing I have to say,
 Who really is younger than us?
 We both have so much to do that no one else can...
 It doesn't matter. It's just a car. I myself don't even drive.
 Is it a car or a Buddha?
 Does the poem name it?
 maybe. Happy Birthday, Anne!
 (Notley 2020)

35. El segundo texto aparece en *Vow to Poetry. A Conversation with Randy Roark*. (2001b). El tercer texto aparece en *Sketch*. (Waldman 2023a)

Anne Waldman cumplió setenta y cinco años en 2020, para tal ocasión, Boog City presentó una edición conmemorativa en la que su colega, la poeta Alice Notley le dedicó unas palabras, las cuales cité previamente, y que, sintetizan de una de las formas más claras su trayectoria de vida y en las letras, en la cual, tanto Notley como Waldman han compartido una búsqueda en común, destronar las palabras del patriarcado a través de la poesía.

Se ha escrito una amplia bibliografía en torno a la trayectoria de Anne Waldman, desde su paso por la generación beat, la Blank Generation, la segunda generación de The New York School of Poetry, el punk neoyorquino, hasta, más recientemente, la comunidad experimental Outrider. Aunque la revaloración de las escritoras beat es relativamente reciente, antes solo eran consideradas acompañantes de los autores que le dieron rostro a ese movimiento: De Jack Kerouac, a Allen Ginsbergh (en muchos sentidos el mentor de Waldman, a quien llama su esposo espiritual), William Burroughs, o Gregory Corso, entre otros. Las mujeres poetas solían vestir de negro y, al menos para la crítica literaria de su tiempo, estuvieron a la saga de sus contemporáneos. De ellas destacan Diane di Prima, Brenda Frazer, ruth weiss³⁶ y Patti Smith.

En *Girls Who Wore Black: Women Writing the Beat Generation*, Nancy Grace y Ronda Johnson, revisaron el trabajo de las anteriores poetas y de otras más. El título alude tanto a la vestimenta que solían usar las escritoras que participaron del movimiento beat, como al papel que se cree que jugaron en ese grupo, es decir, a la sombra de sus contemporáneos masculinos (Grace y Johnson 2002). *Breaking the Rule of Cool. Interviewing and Reading Women Beat Writers*, también de Nancy Grace y Ronda Johnson, recoge una serie de entrevistas con las poetas que protagonizaron ese periodo en la historia de la literatura estadounidense, entre esas entrevistas, en el transcurso de esta tesis volveré sobre la realizada a Anne Waldman, ya que arroja luz sobre la manera en que la generación influyó en su poesía, inclusive en la actualidad. (Grace y Johnson 2004a)

Por su parte, en *Do You Have a Band? Poetry and Punk Rock in New York City*, Daniel Kane hace un recuento de los acontecimientos que rodearon el movimiento punk en la escena neoyorquina que sucedió al último beat, así como los vasos comunicantes entre los distintos actores que conformaron este movimiento, entre ellos la propia Anne Waldman, en

36. El nombre artístico ruth weiss se escribe con minúsculas.

este libro, Kane narra los diversos roles que jugó la autora de *Iovis*, como poeta, editora de revistas como *Agel Hair* y miembro fundadora del protopunk en St. Mark's Place:

Social links between musicians and poets throughout the East Village were formed casually. Apartment buzzers were pressed, visitors welcomed in to talk. According to the poet Lewis Warsh, for example, Lou Reed and fellow members of the Velvet Underground dropped in to Waldman's and Warsh's flat at 33 St. Mark's Place to listen to The Velvet Underground and Nico for the first time. "Gerard [Malanga] and René Ricard were very much around," Warsh recalls. (Kane 2017, 70).

Brenda Kinght presenta *Women of the Beat Generation. The Writers, Artists and Muses at the Heart of a Revolution*, prologada por Anne Waldman, una antología de poetas beat entre las que destaca la propia Waldman, pero también las precursoras como Josephine Miles; las musas como Carolyn Cassidy o Eileen Kaufman; las escritoras como Diane di Prima o Jan Kerouac (la hija de Kerouac, sombra que no logró disolver³⁷); y las artistas, entre las que se cuentan a Jay DeFeo o Joan Brown (Kinght 1996). En el prólogo de este libro, Waldman escribió en torno al trabajo que se debería realizar por sacar a la luz la obra poética escrita por estas autoras:

It is time for cultural historians, critical theorists, feminist literary critics, other poets and writers to take heed of this rich compendium of lore, literary history, and serious creative endeavor. And to acknowledge, as well, the suffering, difficulty, and dignity of these lives.

I see this book as opening the field of an extraordinary unsung legacy. (Waldman 1996b, xii)

Otro trabajo relevante en la materia es *Selected Poems by Post-Beat Poets*, de Vernon Frazer, que compendia la obra de los autores que originaron el movimiento poético en los Estados Unidos (Frazer 2008). Sobre la generación beat también se encuentra una entrevista hecha a Anne Waldman por Nancy Grace y Jennie Skerl para la publicación *The Transnational Beat Generation*, una publicación que reflexiona en torno a la poesía como vehículo de comunicación que traspasa fronteras. En esta entrevista, Waldman se refiere a la poesía transnacional en los siguientes términos:

37. En torno a Jan Kerouac, Anne Waldman habría de decir que la literatura no acabó por hacerle justicia: «True now as well for writer Jan Kerouac, dead this past month [es un texto de 1996] of kidney failure fighting until the end for her identity and what she considered her rightful legacy as the daughter of Jack Kerouac, reigning giant of the Beat literary movement.» (Waldman 1996b, xii)

Nancy Grace: Let's start with definitions. Since they are used differently in different disciplines and other contexts, what are your working definitions of "transnational" and "global"?

Anne Waldman: I'll go to the Sanskrit and Buddhist term "Pratitya samutpada,"³⁸ the co-arising and interconnectedness of all beings, which is something we invoke at the Kerouac School at Naropa University in Boulder, Colorado, which has been a nexus for poetics study and various writing practices. (Grace y Skerl 2012, 131)

La autora de *Iovis* es consciente de su pertenencia a la generación beat, pero también se sabe heredera de las enseñanzas del budismo en la poesía norteamericana de la segunda mitad del siglo pasado. En *Big sky mind: Buddhism and the beat generation* (Tonkinson 1995), editado por Carole Tonkinson se aborda la influencia del budismo para la generación beat, entre quienes se cuenta a Anne Waldman, a quien presentan en la parte final del texto. En la primera parte se nombra a «los beat»: Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Diane di Prima y Harold Norse; en la segunda sección se aborda a los poetas de San Francisco: Gary Snyder, Philip Whalen, Joanne Kyger, Albert Saijo, Lew Welch, Lenore Kandel, Will Petersen y Bob Kaufman; en la tercera parte se habla de los ecos de la generación, con los poetas: William Burroughs, Lawrence Ferlinghetti y Michael McClure; la cuarta sección se titula «afines», como si Kenneth Rexroth y Anne Waldman no hubieran sido fundamentales en el último beat. En este libro se compendia un texto de la autora titulado "*Poetry as Siddhi*," an essay, que también apareció en su libro *Vow to Poetry. Essays, Interviews, & Manifestos* (2001b), del que hablaré más adelante. En el escrito, la poeta explica qué es el *siddhi* del siguiente modo: «This pure self-existing energy is also the potential of what in Sanskrit is called *siddhi*, which literally translates as magic. You might consider poetry as a kind of *siddhi*.» (Tonkinson 1995, 363; Waldman 2001b, 173)

Heather Thomas escribe el capítulo "*Eyes in All Heads*": *Anne Waldman's Performance of Bigendered Imagination in Iovis I* en torno a la reapropiación de la poesía épica por parte de Anne Waldman (H. Thomas 2002). El libro en el que fue publicado es *We Who Love To Be Astonished. Experimental Women's Writing and Performance Poetics* de Laura Hinton y Cynthia Hogue, el cual analiza el tránsito entre la palabra escrita y su oralidad,

38. Utiliza este término al definir el rizoma (que explicaré en el capítulo cinco). Como puede verse, la poeta interconecta los conceptos de su poética para explicar las distintas características que la conforman.

confronta las nociones sobre posmodernidad y los alcances del performance en la poesía contemporánea hecha por mujeres. (Hinton y Hogue 2002)

La relación de Waldman con el budismo también es abordada en el artículo *Toward a Theory of Cultural Appropriation: Buddhism, the Vietnam War, and the Field of U.S. Poetry*, en el que Barış Büyükokutan describe la manera en que el budismo influenció a los escritores estadounidenses durante los años sesenta del siglo pasado, cuando las luchas sociales, producidas, principalmente por la guerra de Vietnam, reconfiguraron la escena estadounidense; entre los poetas mencionados se encuentra Anne Waldman (Büyükokutan 2011). Otro artículo que igualmente habla de la influencia del budismo entre los poetas norteamericanos de la segunda mitad del siglo pasado es *American Poetry: A Buddhist Take-over?*, de Ishmael Reed (1978). En el texto, el investigador realiza una especie de diario por medio del cual va trazando la ruta que siguieron los escritores y los puntos de confluencia con el budismo. Anne Waldman también aparece en el recuento.

En torno a las tesis que tratan la obra de Anne Waldman desde diversos ángulos, sobresalen *Days of the dim: the postmodern poetics and hope of Anne Waldman*, en la que Jessica Bieker sugiere que la naturaleza de la poesía de la autora de *Fast Speaking Woman* recae en tres esferas principales: el performance, la persona y el Kali Yuga (Bieker 2011). En *Some angels had womanwings: An exploration of the women who lived the Beat generation*, Heather Dunn analiza la obra de Joyce Johnson, Ruth Weiss, Diane di Prima, Hettie Jones, Mary Norbert Körte, Janine Pommy-Vega y Anne Waldman (Dunn 1999). El título hace alusión a *Desolation angels*, libro de Jack Kerouac, en el que el personaje central compara a las mujeres con ovejas, pero también sugiere que tienen alas: «Some lambs are female, some angels have woman-wings, it's all mothers in the end and forgive me for my sardony—excuse me for my rut.» (Kerouac 1965, 46)

En otra tesis, Jared J. O'Connor analiza la posmodernidad y la estética *queer* en el Nueva York de la década de 1970 a través de la obra de Joe Brainard³⁹ y Anne Waldman, con la tesis titulada *Cold War New York: Postmodernism, lyricism, and queer aesthetics in 1970s New York poetry* (O'Connor 2017), la importancia de la tesis recae en los guiños a una

39. XVII *There Was a Time an Eclipse*, del Book II de *The Iovis Trilogy*. *Colors in the Mechanism of Concealment* es una elegía escrita por Anne Waldman en memoria de su amigo, el músico Joe Brainard. (Waldman 2011)

estética *queer* pocas veces analizada en la autora de *Iovis*. Ross R. Webster presenta la tesis *Tibetan Buddhists, poetry wars and the Naropa Institute in the People's Republic of Boulder, Colorado*, un reporte documental de primera mano, que permite adentrarse a la forma en que el budismo tibetano influyó en varias generaciones de poetas formados o nativos de los Estados Unidos. (Webster 2012)

En *Shamanic Ritual as Poetic Model: The Case of María Sabina and Anne Waldman*, Daniel C. Noel propone el ritual chamánico como un modelo poético, para este fin, se vale de la experiencia que generó el contacto entre Anne Waldman y los cantos de la chamana mazateca María Sabina (Noel 1987). En este texto, el autor sugiere una posible remitologización de la poesía como un ritual, intentando encontrar los elementos posmodernos de la religión actual. Esto hace pensar en la re-visión de la mitología propuesta por Adrienne Rich, y de la que ya hice mención en la introducción de esta tesis.

Otra tesis que habla de la relación entre Anne Waldman y María Sabina es *The shaman's voice: Anne Waldman and Maria Sabina: some notes on contemporary performance poetry*, de Tim Cloward, en la cual, su autor analiza el acercamiento a la sabia de los hongos mazateca María Sabina por parte de Anne Waldman y el modo en que ese descubrimiento influyó en la segunda y en la representación de su trabajo a partir de entonces. (Cloward 1992)

En su tesis doctoral, *Spectacular Margins: Women Poets Refigure the Epic: Transfigured Self in Innovative Long Poems of Alice Notley and Anne Waldman*, Heather Thomas (a quien ya había mencionado) estudia la épica de Alice Notley y Anne Waldman (H. Thomas 1999). En esta tesis, la investigadora reflexiona en torno a cómo han abordado la poesía épica tanto Notley como Waldman, a partir de una perspectiva de género, transfigurando al héroe épico por medio de un lenguaje femenino (el de la mujer). Este trabajo resulta valioso en la medida en que el análisis es hecho a la luz de la poesía norteamericana contemporánea.

Metamorphosing time: The modernist poetics of looking, es la tesis en la que Brian Jackson (2006) sugiere que un componente esencial de la poética moderna es la posibilidad de observar el mundo para transitar (mediante una metamorfosis), del tiempo profano al sagrado. Jackson apunta que se ha perdido de vista la elaboración de una poética moderna específica que no se nutra de los análisis de otras disciplinas. Cita en su texto a Ezra Pound,

y sus fuentes de análisis son Allen Ginsberg y Anne Waldman, precisamente –señalando que Waldman desarrolló su poética basada en un canto chamánico que busca recuperar el principio femenino.

Peter Puchek escribió la tesis *Rewriting creation: Myths and anxieties of four twentieth-century poets* (1998); en ella examina el trabajo de Francis Ponge, William Carlos Williams, Robert Bly y Anne Waldman, sugiriendo que el tánatos de Freud, el eros de Jung, el logos de Lacan y la semiótica de Kristeva han escindido a estos cuatro autores de sus contemporáneos. En el caso de Waldman, estudia el primer tomo de *Iovis*, tratando de adivinar el lenguaje poético de Julia Kristeva en sus líneas.

La tesis *Animal Metaphor and the Unmaking of the Human: Darwin, Modernism, and Contemporary Environmental Ethics*, de Rasheed Tazudeen, analiza un fenómeno poco usual en la poesía, el cual tiene que ver con la relación entre la ética modernista y las letras. Aunque cuenta con poco material relevante para mi investigación es importante hacer notar su existencia porque habla de distintos modos de aproximarse a la obra *waldmaniana*. (Tazudeen 2015)

Sobre las tesis en las que se estudia la obra de Waldman se puede mencionar “*The Willingness to Speak*”: *Diane di Prima and Italian American Feminist Body Politics*, de Roseanne Giannini Quinn, en que la autora aborda el trabajo de Diane di Prima quien, probablemente, sea la poeta beat mejor conocida y estudiada (Giannini Quinn 2003). Este texto resulta importante porque se centra en los aspectos formales de la literatura beat hecha por mujeres, por lo que su autora llega a comparar la obra de di Prima con la de Anne Waldman, hallando puntos de convergencia que perviven en la actualidad.

El número 27 de la revista Jacket (Tranter y Brown 2005), estuvo dedicado a Anne Waldman, por su importancia hago un breve recuento de su contenido:

- a) En *Anne Waldman’s Buddhist “Both Both”*, Laura Bradwell, explica el *yab yum* (binarios). Anne Waldman llama a esa creencia «Both Both». Es un texto en torno a la manera en que la autora de *Iovis* se aproxima al budismo tibetano. Es importante señalar que uno de los poemas del primer libro de *The Iovis Project*, lleva ese título. (Bradwell 2005)

- b) *Making the World Safe for Poetry (or, How Is Anne Waldman Different from Woodrow Wilson?)*, de Maria Damon explica la práctica política de Waldman y su relación con la poesía. (Damon 2005)
- c) En *Anne Waldman Changing the Frequency*, Alan Gilbert indaga en torno a la manera en que la escritora enfrenta al poder mediante la poesía, sin importar que este provenga del Estado o del sistema, por ejemplo, su lucha por el medio ambiente o los derechos de las personas indocumentadas. (A. Gilbert 2005)
- d) Anselm Holo escribe *Anne's School*, un recuento de la vasta bibliografía escrita a propósito de Anne Waldman. (Holo 2005)
- e) En *Anne Waldman: The Early Years... 1965–1970*, la poeta beat Joanne Kyger hace una revisión del trabajo de la autora de *Iovis*, durante sus primeros cinco años de trayectoria. (Kyger 2005)
- f) En *Hold the Space: The Poetics of Anne Waldman*, mediante el comparatismo, Akilah Oliver presenta un esbozo a raíz de la obra poética de Waldman, tras analizar algunos de sus poemas y las relaciones formales que guardan con otros escritores contemporáneos. (A. Oliver 2005)
- g) Jena Osman escribe *Tracking a Poem in Time: The Shifting States of Anne Waldman's 'Makeup on Empty Space'*, un texto que examina su poema *Makeup on empty space*, perteneciente al libro del mismo nombre. (Osman 2005)
- h) *Navigating the New Chaos: Anne Waldman's Collaborations with Visual Artists* de Kristin Prevallet, da a conocer la faceta de Waldman en su relación con las artes visuales. (Prevallet 2005)
- i) Eleni Sikelianos escribe *The Lefevre-Sikelianos-Waldman Tree and the Imaginative Utopian Attemptt*, un texto sobre el árbol genealógico de la autora de *The Iovis Trilogy*, y su relación con la cultura helénica. (Sikelianos 2005)
- j) *Anne Waldman: Finding Poetry's Public Voice* de Lorenzo Thomas, traza la trayectoria de la poeta y la manera en que fue delineando su voz pública desde 1965, cuando aún era estudiante. (L. Thomas 2005)

Cabe mencionar que en esta sección no doy cuenta del artículo *Anne Waldman: Standing Corporeally in One's Time*», de Rachel Blau DuPlessis (que apareció en la misma revista), porque está dedicado a *Iovis* y lo presento en el siguiente apartado.

Adicionalmente, se han publicado algunas entrevistas en medios de divulgación que han quedado como testimonio del punto de vista de Anne Waldman en torno al rizoma el cual, como he postulado como hipótesis de trabajo, es el andamiaje sobre el que descansa *The Iovis Project*.

En *Anne Waldman: Rhizomic Poetics*, el poeta, editor y crítico literario Matthew Cooperman entrevista a Waldman para el Prague Writers' Festival. En esa ocasión, la poeta explicó la definición de Gary Snyder sobre una mente salvaje como «elegantemente autodisciplinada y autorregulada». La práctica de «lo salvaje» genera un cierto aire de libertad. Al igual, invoca el modelo *deleuze-guattariano* de rizoma que compara con la red de Indra⁴⁰ sistemas tubulares moviéndose de modo horizontal, en el espacio y en el tiempo. Pero también habla de la idea budista de las diez direcciones del espacio: «Awareness isolated by multiple forces setting additional forces into action. No event is isolated, no force is ever spent. This is wild thinking. It is the basis for a particular poetics that allows for improvisation as well, and the “kinetics of the things.”» (Cooperman 2008). Como podrá verse en los capítulos siguientes, Waldman interconecta todas esas concepciones para formar una poética personal, relacionada con las filosofías orientales.

En una publicación en habla hispana, la autora de *Iovis* fue entrevistada por el poeta, traductor y crítico literario Juan Arabia. En *Pienso en la Generación Beat como un 'rizoma'*, Anne Waldman definió al movimiento beat como un rizoma literario, en un sentido filosófico llega a ser una zona temporal autónoma⁴¹. (Arabia 2020)

En una charla con Stephanie LaCava, escritora, traductora y directora de la editorial independiente neoyorquina Small Press, la cual se publicó en Harper's Magazine, Waldman también definió al rizoma como una acción colaborativa, al recordar la gira «The Rolling Thunder Revue», en la que Bob Dylan convocó a artistas de diversas disciplinas:

40. De la que hablaré en los capítulos tercero y quinto.

41. Anne Waldman toma el concepto de «zona temporal autónoma», de las «Underground Autonomous Zones» de la generación punk, entre otras. (Kane, 2017)

It was an exciting setup where you announced that the caravan, the Rolling Thunder, was coming to town, just twenty-four hours in advance. We poets-in-residence would sit in the audience and be the eyes and ears of the gestalt, get the *rasa* of what going on in the audience. The whole rhizome was a kind of utopian caravansary, with love and heartbreak and great sound and clashing egos, and Dylan, our shaman, holding it together. (LaCava 2018)

En cuanto a testimonios visuales de la poesía de Waldman, sobresale la filmación de una lectura llevada a cabo en St. Mark's Church (Western Front Archive 1976). En la categoría de documental se encuentra *Rolling Thunder Revue: A Bob Dylan Story by Martin Scorsese*, que captura la famosa gira de Bob Dylan «Rolling Thunder Revue», de la que ya había hablado previamente. En el documental, el director de cine estadounidense, Martin Scorsese obtiene materiales de primera mano, en que los participantes narran sus historias. (Scorsese 2017)

Hay dos publicaciones más en torno a la obra poética de Waldman, ambos aparecen a modo de blog. La primera es *Anne Waldman: Keeping The World Safe For Poetry* (Birman, Cohn, y Sikelianos 2015), en ella, una serie de poetas escriben textos acerca de la obra poética de la autora de *Iovis*, algunos de ellos han sido reseñados posteriormente en otros sitios. La segunda, *Boog City 136 Anne Waldman at 75* (Notley 2020), es una publicación en homenaje a los setenta y cinco años de la poeta, y la cual mencioné al inicio de esta sección. La publicación se acompaña de entrevistas, textos conmemorativos y reseñas de sus libros (entre los que se encuentra *Iovis*).

1.1.2. Por Anne Waldman

I want to live the state of “co-emergent wisdom,” an old Tantric notion resembling “negative capability.” Yet out of that same eye comes research and conviction. I could sing & dance it, the ambiguity of “both, both.” (Waldman 1994a)

Waldman explica el principio budista de *yab yum* como de *both, both*. El *yab yum* es: «Literally ‘father and mother’, a Tibetan term for the sexual union of male and female.» (Keown 2003, 338), aunque dice que, en las representaciones, la figura masculina suele ser más grande que la femenina: «Imagine, instead, the opposite: a huge female deity, straddled by a much diminished male consort. “Yum-yab” sets the patriarchy on its head.» (Waldman

2001b, 85).⁴² Como ya lo señalé anteriormente, Anne Waldman también se caracteriza por su escritura de textos de carácter teórico; a continuación, menciono tres de los más relevantes, principalmente porque abordan temáticas que se encuentran presentes en *The Iovis Project*.

Además de compendiar su conocido poema *Fast Speaking Woman*, el libro *Fast Speaking Woman. Chants & Essays* (1996) es una edición ampliada de *Fast speaking Woman & Other Chants* (Waldman 1975), y celebra el vigésimo aniversario de ese poema que revolucionó su manera de aproximarse a la oralidad y a la poesía. En este libro, la autora analiza la poesía como un canto original, el canto de las chamanas. Habla de ellas y de cómo construyó su poema, el cual, como lo menciona, está en deuda con la mujer sabia mazateca María Sabina:

“Fast Speaking Woman” is indebted to Maria Sabina, the Mazatec Indian shamaness in Mexico, guiding person⁴³ in magic mushroom ceremony & is a reworking & coincidence of the same for all wandering spirit. Reading aloud as intended I can be more playful improvising new words & sounds thus expanding the territory I’m in. The piece began as a travel meditation during a trip to South America, continued back in NYC then later in India. It kept growing. Sabina died in the mid-1980s. (Waldman 1975, 2)

Es así como junto con otros ensayos y poemas (además de *Fast Speaking Woman*) – algo común en los libros de Waldman–, la autora de *Iovis* presenta los ensayos “*Fast Speaking Woman*” & *The Dakini Principle*, en el que recuenta el modo en que escribió su poema/canto. Este texto también se encuentra en *María Sabina. Selections* de Jerome Rothenberg (Rothenberg 2003). Waldman explica el principio Dakini de la siguiente manera: «Like the dakini⁴⁴ principle in Buddhism, every woman *is* a dakini or sky-walker who changes the world through the play of her imagination.». (Waldman 1975, 42). Otro ensayo que presenta en este libro a manera de notas de un diario en el que va explicando los modos en que elabora su creación poética cada día, es *What Takes: Methyl Isocyanate. The Journey of Estsanatlehi*. En tanto que “*I is another*”: *Dissipative Structures* aborda el tema de las

42. En *Take me to your Poets!*

43. Esta idea coincide con lo que apuntaba en la introducción acerca de la definición de chamana y mujer sabia.

44. Damien Keown lo define: «*dākinī* (Skt.; Tib., mkha’- ‘gro-ma). In *tantric *Buddhism, a *dākinī* is a type of accomplished *yoginī or else a female deity, depicted iconographically as a naked semi-wrathful figure who acts as a guiding intermediary for practitioners and assists in the actualization of *siddhis.» (Keown 2003, 68)

estructuras disipativas propuestas por Ilya Prigogine, el cual se trata de un proceso irreversible de la naturaleza entre los diversos órdenes de la vida hasta alcanzar los más altos. (Waldman 1975)

La bibliografía escrita por Anne Waldman es vasta, por lo que me detendré en tres títulos más que, en cierta medida, compendian momentos específicos de la creación poética *waldmaniana* ya que combinan, como en el caso previo, poesía y textos teóricos. El primero es *Kill or Cure* (1994a), terminado en el mismo año que se publicó el primer tomo de *Iovis* (*All Is Full of Jove*), en este libro, presenta pasajes que abordan preocupaciones de la autora en torno a la escritura, el performance, la oralidad y la poética con que pretende soportar su obra. En la nota inicial, la autora explica:

This book is a composite of journals, travel pieces, vignettes, political rants, credos, manifestos, love songs, dreams, meditations, visitations from male-writer-ghost ancestors, homages to the great women poets, and other states of mind and occasion ... The book is organized through the basic instincts of tone and impulse and runs not always parallel to linear time. Rather moves randomly yet to great purpose from the Yucatán to Bali to Quebec City to Tehran to Managua to Germany to Toulouse to New York City to Oslo to Hawaii to Miami and Dallas and many spots in between, ending somewhere near May 1993 scattering my father's ashes over a lake in southern New Jersey, USA, followed by another Maya meditation. The book spans a world of attention. (Waldman 1994a)

Como puede verse en la nota introductoria, hay un motor en este libro, y de cierto modo en el primer tomo de *Iovis* –y quizá haya sido la motivación que la llevó a embarcarse en las subsecuentes entregas–, la reciente muerte del padre, el acto de separarse de sus cenizas y una manera de confrontar al patriarcado. En este libro aparece el texto *Oppositional Poetics* (por su relevancia, junto con otros escritos de este libro, también es compendiado en *Vow to Poetry*, título que analizaré a continuación). La poética oposicional es una postura teórica de Waldman, en torno a la cual abundaré en el capítulo quinto de esta tesis. En *Feminafest* escribe sobre los caminos abiertos para las escritoras (este texto, así como un par más del libro en comento, aparece en *The Iovis Trilogy. Colors in the Mechanism of Concealment* a manera de poema).

En *Vow to Poetry. Essays, Interviews, & Manifestos* (2001b), publicada recién comenzado el nuevo milenio, Waldman apuesta por un robusto libro de ensayos, entrevistas y escritos diversos, antes que por mezclar teoría y poesía como suele acostumbrar en otros de sus títulos. *Vow to Poetry* es un texto que lleva a quien lo lee a comprender el modo en

que hizo un voto con la poesía, como se titula el libro, precisamente. Fue consciente de ese voto tras la Berkley Poetic Conference, ocurrida en 1965, la cual convocó a importantes escritores estadounidenses de aquellos años y a jóvenes ávidos de incursionar en el mundo de las letras:

But historically speaking, the Berkeley Poetry Conference in 1965 was inspiring in that so many of the folk in what we call at Naropa the “outrider” tradition were gathered together in one place. And there was emphasis on oral projection of poetry and poetic / political issues—this was, of course, during the Vietnam war, the context was very different. (Waldman 2001b, 291–92)⁴⁵

En *Vow to Poetry*, Waldman narra pasajes de su vida, desde su infancia, pero también compendia entrevistas relevantes, ensayos que había publicado previamente en otros libros y nuevos escritos. Cabe señalar que, para los fines de esta tesis, he analizado un porcentaje importante de los textos aparecidos en esta edición. En *Vow to Poetry. A Conversation with Randy Roark*, que le dio nombre al libro que describo, Waldman hace un prontuario de los acontecimientos de su vida que la llevaron a elegir el camino de la poesía, en él mezcla su camino en el budismo y sus momentos de iluminación y descubrimiento. En el último escrito titulado *My Life a Book*, Waldman lanzó una serie de enunciados que describen lo que había sido su vida como poeta hasta ese momento (1991).

Habrían de transcurrir veintidós años, la publicación de *The Iovis Trilogy. Colors in the Mechanism of Concealment*, cuando creía que había terminado con su poema épico, el retorno al proyecto *Iovis* y una pandemia, para que Anne Waldman retornara con un texto teórico de amplio espectro. *Bard. Kinetic* (2023a), es un trabajo que no presenta solamente ensayos, entrevistas, correspondencia y poemas, sino que aporta una reflexión relativa a su propia trayectoria poética de más de cinco décadas. En este libro, Waldman se muestra desencantada de ciertas ideas, algo que ya se percibe en *Sanctuary (Addenda)*, pero a la vez encuentra nuevas luchas y reafirma posturas con las que no ha cejado. En el libro hay una necesidad por contar su biografía de propia voz, un deseo de que la tribu conozca la historia de Waldman desde su punto de vista y no desde el que puede tener alguien que no ha viajado sus viajes y no ha convivido con sus maestras y maestros. Su punto de vista surge a partir de

45. En *Grasping the Broom More Tightly Now. Interview with Eric Lorberer*.

diversas amistades y distintas latitudes, con los que configura nuevos motores y posibilidades para escribir su poesía performativa:

I was conceived on the Fourth of July 1944 shortly before my father, John Marvin Waldman, was shipped overseas from Fort Bragg, North Carolina, to Europe. After “Tennessee Maneuvers,” his unit was conveyed secretly to Hoboken, where they joined the USS General Walter H. Gordon troopship headed for Marseilles. My mother, Frances, had been living in a rented room on MacDougal Street, Greenwich Village, in a house full of women—some single, others with husbands away at war. (Waldman 2023a, 1–2)⁴⁶

El trabajo académico de Waldman también se ha reconocido en el ámbito académico, como la participación que tuvo en *The Teachers & writers guide to Walt Whitman* en el que presenta el texto *The “I” is Another* (Waldman 1991), con el que aborda la materia de la persona poética que le ha concernido desde el inicio de su labor poética.

Vale la pena resaltar algunos recursos recientes y un tanto distintos de los que suele presentar, el primero es un libro bilingüe (inglés-español) de Waldman, titulado *Para ser estrella a medianoche*, traducido por Mariano Antolín Rato, que presenta una selección de fotografías y poemas de la autora. (Waldman 2023b)

En 2018 se filmó un documental titulado *Poesía en la niebla / Poetry in the Mist*, el cual reporta el trabajo que llevó a cabo, junto con otras poetas, músicas y músicos en la escuela de música de Ayuk en Tlahuitoltepec, Oaxaca, México (Gaia 2018). En 2022 escribió la historia y el libreto de la ópera *Black Lodge*, que se presentó con la Philadelphia Orchestra en un par de festivales de aquel estado de la Unión Americana. (*Black Lodge* 2022)

1.1.3. Como editora

Angel Hair magazine and books, along with *The World* magazine, kept us additionally occupied. We used an inexpensive printer, Ronnie Ballou in Massachusetts, whom I’d gotten to know editing *Silo* magazine at Bennington. When we couldn’t afford printing or offset, we’d use the mimeo machine. (Waldman 2023a, 24)⁴⁷

46. En *Sketch*.

47. En *Sketch*.

Existe una amplia diversidad de textos en los que Anne Waldman ha participado como editora, menciono tres que resultan relevantes en el estudio de *The Iovis Project*; el primero es *Talking Poetics from Naropa Institute*, un recuento editado por Anne Waldman y Marilyn Webb, en el que se revisa el legado que la Jack Kerouac School of Disembodied Poetics de la Naropa University, de Colorado había compilado hasta 1978 (Waldman y Webb 1978). Más reciente es *Cross Worlds: Transcultural Poetics: An Anthology*, coeditado por Anee Waldman y Laura Wright y, como ambas lo apuntan: «This collection is a chronological tour of the borderlands, the interstices, and around the complexities of translating ideas, intention, and the music of verse from one language to another.». (2014, 2)

Un libro recién publicado en 2022, también por parte de la Naropa University, es *New Weathers: Poetics from the Naropa Archive*, el cual fue editado por Anne Waldman y Emma Gomis (2022). Nuevamente, este libro es un compendio archivístico. Los archivos han sido relevantes en el trabajo reciente de Anne Waldman, quien reconoce que son ellos los que nos sucederán cuando ya no estemos aquí. En la introducción, Waldman y Gomis explican:

The material collated here comes from a particular place, an alternative educational zone⁴⁸ founded by Anne Waldman and Allen Ginsberg half a century ago (accompanied by the special presence of Diane di Prima in the seminal years), with the aim of opening up discourse and fostering critical engagement. Naropa University and the Jack Kerouac School of Disembodied Poetics are situated outside of the conventional academic frames. Following an “outrider lineage” of American avant-garde literary practices, it is a place that cultivates nonnormative thinking and encourages radical exploration and experimentation in the literary arts. (Waldman y Gomis 2022, 9–10)

Como puede observarse, la fundación de esta escuela tuvo orígenes diversos y repercusiones hasta la actualidad, ya que su comunidad sigue vigente generando conocimiento, como ambas escritoras lo señalan más adelante en el mismo texto:

Established in 1974 as a maverick program with a vision of a hundred-year project, the school cultivates discussions around poetics and activism. For three to four weeks every summer, the Jack Kerouac School hosts poets and scholars from all over the world in Colorado to participate in an intensive poetics program. The texts collected here are primarily lectures and essays that were presented during sessions of the Summer Writing Program. In assembling this collection, we spent hours culling the archive searching for material. The Naropa audio archive spans back to its initial founding—when lectures were given in a large canvas tent—

48. Como lo explicaba en la cita 41, Anne Waldman suele hablar con frecuencia de zonas autónomas o alternativas, las concibe como espacios de creación escindidos del caos en el que vivimos.

and still continues to amass new experimental thinking with audio added every summer. The archive is a memory device, an inventory, a record. (Waldman y Gomis 2022, 9–10)

El trabajo en los archivos también ha formado parte en la concepción de *Iovis*; en el inicio del texto Waldman apunta esta cita a la que ya había recurrido en la introducción, pero esta vez adquiere otra connotación al referirse no solo a la demolición del lenguaje hegemónico, sino a la necesidad archivística de la poeta: «Destroy the relics of the patriarch? No, no we need them in the archive.» (Waldman 2011, xiv)⁴⁹. El acto de guardar, hacer una memoria, concebirla es, en gran medida, la misión de la editora, un trabajo que inició con las primeras revistas que editó, como *Angel Hair*. Sobre el tema del archivo, la autora opina que es un sitio en el que lo contemporáneo confronta al pasado, pero también es un mecanismo para romper con la opresión del sistema y de la autoridad, a la vez que sus usuarios/es/as se involucran con materiales que producen un trabajo en modos intermodales. (Waldman y Gomis 2022)

1.2. Estudios sobre *The Iovis Project*

D. Ab Iove principium, Musae: Iovis⁵⁰ omnia plena; ille colit terras, illi mea carmina curae. (Virgilio 1961b, 18)⁵¹

Iovis, literally of *Jove*, is the possessive case, *owned by Jove*. As well as about him, a weave.

“Iovis omnia plena”, from which *Iovis* springs, is a phrase from Virgil—*all is full of Jove*. (Waldman 2011, 2)⁵²

Los tres tomos de *The Iovis Trilogy. Colors in the Mechanism of Concealment* fueron publicados en 2011, pero como señalé anteriormente, los dos primeros libros habían sido presentados en 1993 y 1997, respectivamente. Antes de que se contara con la trilogía

49. En *Anew*.

50. Iovis es Jove / Júpiter.

51. DAMETAS

Musas, proemio de mi canto es Jove:

Jove lo llena todo: él sobre el mundo

Próvido vela, y de mis cantos cuida.

En *Bucólicas*. Égloga III, diálogo entre Menalcas, Dametas y Palemón. (Virgilio 1961b, 18)

52. En *Both, Both: An Introduction. Book I, All is Full of Jove*.

completa⁵³, ya se habían publicado artículos en torno a los tomos I y II, y posteriormente se han seguido escribiendo textos a raíz de las diversas publicaciones posteriores de *Iovis*.

“*Music for Posterity*”: *Afterlives for the Score in Anne Waldman’s The Iovis Trilogy*, de A. J. Carruthers (2017a) puede considerarse el primer texto dedicado a *Iovis*, posterior a la publicación de la trilogía. Se trata de un capítulo del libro *Notational Experiments in North American Long Poems, 1961-2011. Modern and Contemporary Poetry and Poetics. Stave Sightings* (2017b). Cabe señalar que ese libro es el resultado de la tesis doctoral de Carruthers. En este texto, el escritor señala las cualidades musicales del poema y sugiere (al igual que con el resto de los autores analizados a lo largo del estudio), que hay una correlación entre el pentagrama y la morfología de los poemas. Desde esa perspectiva, en “*Music for Posterity*”: *Afterlives for the Score in Anne Waldman’s The Iovis Trilogy*, Carruthers desarrolla un documento prolijo en datos y referencias extratextuales que están enfocados a comprobar una intencionalidad creativo-musical de Anne Waldman. El autor se centra en analizar aquellos poemas que evidencian su contenido musical. Por ejemplo, en el caso de *Iovis*, recurre a *XVII There Was a Time an Eclipse*, un poema del *Book II* que presenta un pentagrama en su primera página. A este respecto, el autor señala: «The notational experiment in Waldman’s *Iovis* takes place as part of a larger gamut of textual and temporal dynamics that are a continuation and, to a certain extent, reworking of the twentieth century long poem tradition.» (Carruthers 2017a, 181). El poema analizado por el investigador consiste en una elegía que Anne Waldman escribiera para su amigo Joe Brainard, muerto a causa del VIH. El poema se compone por una partitura –a la usanza del Canto 75 del libro *The Cantos* de Ezra Pound (1962). La segunda parte del poema adquiere el tono elegíaco que lo acompañará hasta su término (analizo ambas partes en los capítulos tres y cinco).

En los libros *Kill or Cure, Vow To Poetry. Essays, Interviews & Manifestos y Bard, Kinetic*, la propia Anne Waldman incluye reflexiones o entrevistas en torno a *Iovis*. entre ellos, resalta la charla que sostuvo con Jim Cohn, titulada *Push, Push Against the Darkness: The Iovis Trilogy* (Cohn y Waldman 2023). Originalmente publicada en la revista *Rain Taxi* en primavera de 2012, fue actualizada con su libro *Sanctuary (Addenda)*, por lo que divide el

53. Como he reiterado, *The Iovis Project* es una obra en proceso. Para los efectos de esta investigación me centraré en *The Iovis Trilogy* (2011), en los poemas *Melpomene* y *Trickster Feminism* (2018) y en *Sanctuary (Addenda)*. (2020)

encuentro en dos partes: *Stylus*, *Weapon*, *Scythe* y *Iovis & Sanctuary*. La naturaleza de una entrevista que se ha realizado en dos partes, espaciadas por una década, no solamente sirve como punto de partida para observar los puntos de vista de Waldman, sino que a sus lectoras nos permite generar nuestras propias reflexiones en torno al proceso artístico y creativo de la autora, como puede verse en la siguiente cita:

JIM COHN: You began work on Iovis Book I in the mid-1980s. Book I appeared in 1993. What were the circumstances that gave birth to your writing *The Iovis Trilogy: Colors in the Mechanism of Concealment* (Coffee House Press, 2011)? Did you conceive it as a trilogy all along?

ANNE WALDMAN: The plan went way back, was always a trilogy, the classical triad. Outer, inner, secret. Heaven, Earth, Man principle (which is the triad of the haiku), nirmanakaya, sambhogākaya, dharmakaya⁵⁴ (realms of form, light, and emptiness—a Buddhist triad); and so on. Aeschylus's Oresteia, Dante's Commedia. Endless complicated triads ... And it is already possibly moving into Book IV. (Cohn y Waldman 2023, 115)

En la misma entrevista, pero en la sección actualizada de los poemas posteriores a *The Iovis Trilogy*, la poeta reflexionaría sobre *Sanctuary* (*Addenda*):

JC: In *Sanctuary*, you bring to life this quotation from Artaud circa 1945: “We are not yet born, we are not yet in the world, there is/not yet a world, things have not been made, the reason/for being has not yet been found.” What a remarkable view of all that is yet unborn! I was struck how this quote was incorporated to introduce “Truth or Consequences.” ... Have you found yourself in the position of reassessing certain poets you’ve known through all your years teaching and performing? ...

AW: I began to enumerate all the poets who have died in past years and that in itself is a call to action. That’s what we should be doing. Reading, recalling the poets, calling them out, calling them out through their poetry, letting them exist in future memory and reckoning. (Cohn y Waldman 2023, 134)

Como puede verse, hay un carácter melancólico en su renovación de *Iovis*, esta entrevista es un material valioso para comparar la poética *waldmaniana* que ha acompañado —y seguirá acompañando— la escritura de *Iovis* a lo largo de las décadas. Diane di Prima reflexiona en torno al santuario (que sería la base del cuarto tomo de *Iovis*), y apunta:

54. Keown define estos términos del siguiente modo:

Nirmanakaya: *nirmāṇa-kāya* (Skt.). The Emanation Body or physical embodiment of a *Buddha, according to the *Mahāyāna doctrine of the ‘three bodies’ (*trikāya). / Sambhogākaya: *sambhoga-kāya* (Skt.). The Enjoyment Body of a *Buddha, the second of a Buddha’s three bodies, according to the *Mahāyāna *trikāya doctrine. Dharmakaya: *dharma-kāya* (Skt.). The Truth Body, one aspect of the ‘three bodies of the *Buddha’ (*trikāya)... (Keown 2003, 194, 247, 75)

A sanctuary is a space that offers refuge and safety; it is also, more literally, a nature reserve where birds and other animals can live protected from hunters and dangerous conditions. Every spring, during Anne's [Waldman] practicum, we make our way to the Sawhill ponds, wander through the fields, and hear the birds keen as we write. The crane dips its beak in the mud, a hummingbird lingers, the loons arrange their plumage as they glide by on the surface of the water. There is a quiet removed from the din, a stillness assured by safekeeping. Language can offer a similar shelter, a budding canopy under which we can find respite, a sanctuary built into the architecture of a text. —Diane di Prima (Waldman y Gomis 2022, 16)⁵⁵

En torno a artículos académicos se puede mencionar a la poeta Alice Notley quien escribió a propósito de los primeros tomos de *Iovis*. El texto llamado *Iovis Omnia Plena* resulta relevante en el estudio del poema de Waldman, toda vez que es escrito por una contemporánea, una creadora que, al igual que la autora de *Iovis*, indaga en torno al poema largo ya la re-visión de la épica por parte de las mujeres. Notley analiza los cantos y también confiesa que encontró algunos aspectos irritantes cuando se aproximó por primera vez a la obra, toda vez que cuestiona el purismo del género épico, lo que pone de manifiesto las distintas perspectivas que han tenido las poetisas que han desarticulado el género:

Is the poem rightfully to be called an epic? That probably depends on how picky you are about your definition. In "Both, Both: An Introduction," at the beginning of Book I, Waldman acknowledges "a debt & challenge of epic masters Williams, Pound, Zukofsky, Olson." As well as a more indirect debt to H.D.'s *Helen in Egypt*. I myself wonder if the first four of those authors have written what can rightfully be called epic since their works contain, really, no story and have rather than a continuity of narrative and form a continuity of consciousness. (Notley 1998, 117–18)

Entre algunos otros artículos, sobresale el escrito por la investigadora y poeta Rachel Blau DuPlessis, quien ha seguido de cerca el trabajo de Waldman. En *Anne Waldman: Standing Corporeally in One's Time*, DuPlessis revisa los dos primeros tomos de *Iovis*:

«Waldman, like Alice Notley and other women loosely in the avant-garde and not in the women's poetry movement (as it centered its canon of interests in the mid-70s through mid-late 80s), was very resistant to any victimization theorizing and against any sense that women have little or no agency.» (Blau DuPlessis 2005)

55. «Diane di Prima, "Buddhist New Year Song" from *Pieces of a Song*» (Waldman y Gomis 2022, 17)

Rachel Blau DuPlessis analiza la obra de Waldman a partir de la especificidad de haber sido escrita por una mujer en un género dominado por los hombres, pero no es indulgente ni intenta explicar con permisividad las cualidades del poema, por el contrario, reconoce la erudición de su autora:

An encyclopedic poem is certainly heterogeneous in genre; and for Waldman one might easily identify ode, newspaper clipping, epistle, conversation, jeremiad, interview, documents, lyric, dream records, diatribes, arias, sestinas as among the genres included in *Iovis*. No matter how long the genre list, one can never account for all its genres. (Blau DuPlessis 2005)

Del mismo modo, es importante resaltar el número 13 de la revista *Talisman*, que estuvo dedicado a la memoria de Joe Brainard. En este número se destinó una sección a estudiar la obra de Waldman y, específicamente se presentaron textos en torno a *Iovis* cuyo primer libro ya había sido publicado y el segundo estaba siendo escrito por la poeta, por lo que, inclusive, presenta un fragmento del mismo (Foster 1994b). Así, se muestra desde una entrevista realizada por Edward Foster, hasta respuestas a la poesía de Waldman o reflexiones relacionadas con temáticas como la poética oposicional *waldmaniana*, entre otras. (Bamberger 1994; L. A. Brown 1994; Foster 1994a; Funkhouser 1994; D. Oliver 1994; Prevallet 1994; Schelling 1994; Waldman 1994b; Yates 1994)

En la edición conmemorativa de los setenta y cinco años de vida de Anne Waldman se presentaron algunas reseñas de sus poemas más relevantes, resalta *Iovis is a Mythopoetic Epic. On Anne Waldman's Trilogy*, de Bill Considine. El autor abunda en torno a asuntos estilísticos, asumiendo que se trata de una obra posmoderna y asignándole cualidades como una variedad multifacética en dicción, líneas fragmentadas, elipsis y experimentación. (“*Iovis is a Mythopoetic Epic*. Boog City 136 Anne Waldman at 75” 2020). Aunque se ha escrito menos en torno a *Trickster Feminism*, resalta también una publicación de Boog City 136 escrita por Dorothy Friedman August. Con el título de *Demon Feminism*, Friedman August señala que este libro convoca a la introspección y a la reflexión en torno a los valores tradicionales y urge a un cambio social y sobre las relaciones de género, reasignando los roles tradicionalmente establecidos para las mujeres. (“*Demon Feminism*. Boog City 136 Anne Waldman at 75” 2020)

Un texto más en torno a *Trickster Feminism* apareció en The New York Times, en el cual, Daisy Fried aborda el patriarcado político y literario, explica que eso mismo ocurre en el libro de Waldman, por lo que define su poesía de la siguiente manera: «Reading Waldman is like being in the world today, neither inured to the news nor lacerated by our own empathy.» (Fried 2018). Por otra parte, en *Anne Waldman Takes on the Patriarchy One Poem at a Time*, Marie Scarles entrevista a la autora de *Trickster Feminism* e indaga acerca del patriarcado:

[MS] **Who is the “trickster” that appears in this book?**

[AW] There are a number of pieces to the book, and the first one introduces the whole notion of the trickster. In various mythologies, the trickster is a kind of playful energy who can't be trusted. He is a con artist. There is a wonderful book by Lewis Hyde, *Trickster Makes This World*, a compendium of lore about the trickster. In it, Hyde says that there are rarely female tricksters. I had trouble with that. It felt like something beyond gender for one thing. I wanted to claim the idea of the trickster for feminism. (Scarles 2018)

Como puede verse, en este libro continúa el interés de Waldman por desarticular figuras heteronormadas / patriarcales, retomando aquellos términos utilizados por aquellos que han creído que el patriarcado podría pervivir. Acerca de *Sanctuary (Addenda)*, la revisión más importante es de Jim Cohn, *Push, Push Against the Darkness: The Iovis Trilogy*, y que ya había abordado anteriormente. En su entrevista, Waldman presenta este libro con las siguientes palabras: «Sanctuary is someone writing to you about writing, sanctuary is a dream shelter from the injections of poison, sanctuary is a montage of notebook antidote, sanctuary is the places given you to perform in public space.» (Cohn y Waldman 2023)

En relación con los registros videográficos de *The Iovis Trilogy* destacan los siguientes, en los que se presenta a la poeta leyendo su propia obra, o dando una conferencia magistral en torno a la misma:

- a) Karp, E. (Productor). (4 de diciembre de 2011). 1 «The Iovis Trilogy» [Película].
- b) Quiet Lighting (Productor). (2011). On The Iovis Trilogy, Part 1 «Anne Waldman» [Película].
- c) Waldman, A. (30 de noviembre de 2011). Anne Waldman at the Poetry Center: Excerpts from The Iovis Trilogy, thoughts on the occupy movement, and the long poem. (S. Dickison, Entrevistador).

- d) Rubin, M. (Productor). (2011). Anne Waldman Performs The Iovis Trilogy [Película].
- e) Waldman, A. (2000-2011). Gedichte von Anne Waldman [Grabado por A. Waldman]. (*I The Iovis Trilogy* 2011; Rubin Museum of Art 2011; Waldman y Dickson 2011a; Waldman s/f)⁵⁶

En este capítulo he presentado un panorama general del *estado de la cuestión* en torno a mi tema de estudio, desde el cual parto para el estudio del poema *Iovis*, de la escritora Anne Waldman. He tenido en cuenta la bibliografía que examina la trayectoria de Waldman (desde sus primeras publicaciones y hasta la actualidad), y he considerado que se trata de una escritora que ha publicado tanto libros de poemas, como de ensayos y ha fungido como editora de otros escritores, en libros y en revistas. La amplitud de trabajos que ha generado sirvió como entramado a partir del cual pudo construir durante ya varias décadas su poema épico *The Iovis Project*. Como parte de la revisión de la literatura escrita alrededor de la poeta, indagué sobre los trabajos que han abordado específicamente el poema en comento.

A partir de lo antes señalado, resulta importante recordar que la voz poética de *Iovis*, se asemeja a aquella homérica, pero es una chamana la que guía por este poema épico, porque no podría olvidarse la referida *oralidad de la intención* en dicho texto: «Epic's parts in a woman's poem made with urgency always breathe a transitive air, unwilling to be subjugated. And kept her child voice, and voice written for a child.». (Waldman 2011, xv)

La bibliografía, las opiniones en primera persona y las evidencias correlacionadas con el presente tema de investigación, son un soporte a partir del cual propongo los capítulos subsecuentes, pero también sirven para evitar las sobreinterpretaciones de la obra poética *waldmaniana*, o a las interpretaciones forzadas, tales como buscar un corpus feminista como único eje rector de *Iovis*, y no como herramienta desarticuladora de discursos patriarcales preestablecidos. Se entiende así que, los estudios de género conviven con otras metodologías y aproximaciones que ya expuse en la introducción de esta tesis.

56. Las primeras referencias del paréntesis pertenecen a fragmentos de presentaciones más extensas.

Capítulo 2: El poema épico: entre Homero y el extragénero

The poet continues a long meditation on the nature of male energy & its attendant strife & delight. She admires the strong-mindedness of Sappho, as evinced by a cutting, penetrating poetry, & her ability to embody the unnerving negatively capable slogan of “both, both”⁵⁷, “whatever her actual sexuality, with great aplomb. (Waldman 2011, 343)⁵⁸

A lo largo de los siglos, el poema épico ha sido asociado al poema largo o extenso. En el *Dictionary of Literary Terms & Literary Theory* se define como: «A long narrative poem on a grand scale, about the deeds of warriors or heroes, incorporating myth, legend, folk tale (*qq.v.*) and history... [epics] embody the history and aspiration of a Nation in a lofty or grandiose manner.» (Cuddon 2013, 239). Desde esta perspectiva, J. A. Cuddon lo enmarcó como un asunto de índole narrativo y patriarcal, concerniente a *guerreros y héroes*, y ese concepto permeó a la mayor parte de definiciones en torno al tema. Heather Thomas añadiría a esta enunciación las tres características del poema épico propuestas del filósofo formalista ruso Mikhail Bakhtin, quien lo declarara un género literario cerrado y muerto:

- a) El sujeto (protagonista) pertenece a un pasado nacional heroico e idealizado (el sujeto en masculino);
- b) el recurso épico deriva de una tradición⁵⁹ nacional;
- c) existe una total distancia *épica* que separa al mundo del poema del mundo real. (H. Thomas 1999)

Sin embargo, como se verá en las siguientes líneas, dichas características se observan superadas casi en su totalidad tanto en la poesía épica moderna, como en la posmoderna. En

57. En el capítulo previo abordé la definición que da Waldman al *both, both*. A continuación, cito otra referencia al término: «One eye reflected the “inside,” the other the gorgeous and dark phenomenal world. Take your pick.» (Waldman 2011, 2)*. Para el budismo la entidad suprema es no dualística, pero debe representarse en dos polos (diosa-dios), el *yab-yum* es su representación iconográfica más conocida. (Bradwell 2005; Herrmann-Pfandt 1997)

*En *Both, both: An Introduction. Book I, All is Full of Jove*.

58. En *I So Help Me Sappho. Book II, Guardian & Scribe*.

59. Entiende la tradición literaria como aquella herencia del pasado que está disponible para el/le/la escritora como una forma de estudio y conocimiento (Cuddon 2013). En esta tesis asumiré el término tradición desde esta óptica.

este sentido, Susan Stanford Friedman señala que las fuentes principales de la poesía épica y lírica occidentales son Homero y Safo, quienes, por otra parte, representan extremos opuestos del espectro poético de la antigüedad, fungiendo como el padre y la madre de discursos contrastantes. Al igual que Cuddon, hace un énfasis especial en la connotación histórica de la épica como un canto que narra las andanzas de un héroe a través de un poeta, cuyos actos literarios crean y «cosifican» su historia y su cultura. (Stanford Friedman 1986)

La idea de que la épica es un género masculino ha permeado la literatura a lo largo de los siglos. Pero ¿qué pasaría si esta idea no fuera del todo cierta, o, más aún, si estuviera bastante alejada de la realidad?

En el presente capítulo analizo cómo se transforma el género épico en *The Iovis Project*, en un acto de subversión de los cánones heteropatriarcales, pero también como parte de lo que he dado a llamar *linaje* al referirme al largo camino que ha seguido la épica escrita por mujeres, desde sus orígenes y hasta nuestros días, un *linaje* que cuestiona a la llamada *female epic* (sobre la cual abundaré más adelante), para transitar hacia un *extragénero*, término que también propongo para referirme al modo en que Waldman se apropia de la forma y del fondo de la épica, pero los adereza con su panteón personal: sus heroínas/héroes mujeres y hombres, su cosmogonía y sus maestros/es/as / artistas / chamanas/es. Como lo señala Alice Notley al referirse a los dos primeros tomos de *Iovis*: «There is a very good reason for a woman's use of her own life events to make an epic: the fact that she has nothing much else specifically female to work with, since "all is full off Jove."» (Notley 1998, 119). Vale la pena recordar que «all is full of Jove» es parte de la frase que compone el *leitmotiv* de *Iovis* [*Iovis Omnia Plena. All is Full of Jove*—tomada de las *Bucólicas* de Virgilio (1961b)]

De este modo, en este capítulo plantearé la larga tradición de escritoras que se han aproximado a este género⁶⁰ a lo largo del tiempo. En este texto abordo el largo camino que inició con *El descenso de Inanna* en la antigua Sumeria y que tuvo en *The Descent of Alette* (1992), de la poeta estadounidense Alice Notley (1945), su exponente más actual—sin obviar a *Helen in Egypt* (1961) de H.D., pieza fundamental de esta trama—, y la manera en que ese *linaje* permeó en *The Iovis Project*, pero también la senda distinta que transita Anne

60. Susan Stanford Friedman desarrolla en torno al género literario: «Genre, as Jonathan Culler defines it in *Structuralist Poetics*, is "a set of expectations" that establish "literary norms to which texts may be related and by virtue of which they become meaningful and coherent.» (Stanford Friedman 1986, 203)

Waldman, ya que, como desarrollaré a continuación, junto con aquellos arquetipos de la épica introdujo a diosas, heroínas y demás historias de viajes y pacifismo antibélico pertenecientes a su universo, uno que corre de Asia a América. Para tal efecto, presento fragmentos de algunos de los poemas –o cantos, como los llama Waldman⁶¹—, que conforman *The Iovis Project*, con el fin de extraer las claves para desarrollar los puntos de mi interés en lo que respecta a sus ejes contextuales: la guerra, el viaje, el activismo y los arquetipos: religiones, diosas/es, heroínas/héroes, así como creadoras/es, como los más representativos.

2.1. El poema épico

tracked three long days when you were epic
when you were divination
when you read runes
dialectics & tragedy
gamboled with pronged antelope
on way to Yellow Mountain
see yourself prolonged in language
(Waldman 2018, 57)⁶²

En el anterior septeto⁶³ del poema *Melpomene*, dedicado a la musa de la tragedia griega, y que aparece en *Trickster Feminism*, la voz poética en segunda persona hace alusión a un tiempo antiguo (la Grecia Clásica) en el que apareció la poesía épica y la relaciona con la divinidad, la adivinación y la unión entre personas y animales –confiriéndoles una cualidad totémica—. Y sí, el género es lo suficientemente antiguo, como para remontarse al amanecer de la humanidad. Así lo hace notar Jeremy M. Downes: «One might begin with the ancient Sumerian *Descent of Inanna* incised by scribes on wet clay tablets between 1900 and 1600 BCE (but of course based on earlier traditions)...» (Downes 2010a, 22)

61. Sobre el término, Waldman se influencia por *The Cantos* de Ezra Pound (a quien abordaré en el siguiente capítulo), que empieza con una traducción del libro XI de la Odisea (Waldman 2001b)

62. En *Melpomene*.

63. Sobre los septetos, Cuddon apunta: «A seven-line stanza (Italian *septette* and French *septain*) of varying meter and rhyme.» (Cuddon 2013, 648)

Esta cita contradice lo que he apuntado acerca de que *El descenso de Inanna* es más antiguo, ya que la primera copia del poema de Gilgamesh data del 2000 a. e. c. (Bates 2010). Ahora bien, en el prefacio de *Inanna, queen of heaven and earth: her stories and hymns from Sumer*, el estudioso de dicha civilización, Samuel Noah Kramer señala que, en general, las tabletas de arcilla sumerias proceden de esa fecha, sin que la perteneciente al poema de Gilgamesh hubiera sido escrita primero que la relativa a Inanna (Wolkstein y Kramer 1983). En otra sección del texto, Kramer alude a que los primeros fragmentos, concernientes al ciclo de Inanna datan del 1750 a. e. c. (Kramer 1983). Es así como, tanto Kramer como A.G. George coinciden en que los vestigios de tabletas tanto de Inanna como de Gilgamesh proceden del siglo XVIII a. e. c. (George 2010; Kramer 1983). Por otra parte, Betty De Shong Meador atribuye a la sacerdotisa Enheduanna la escritura de poemas a Inanna: «A translator at UCLA had told me about Sumerian poet Enheduanna who wrote poems to Inanna ... Enheduanna was high priest to the moon god Nanna at his temple at Ur around 2300 B.C.E.» (De Shong Meador 2000, 6)

Kurt Cline explica *El descenso de Inanna* en los siguientes términos: «The Inanna Descent is of special interest since it predates Gilgamesh. That is, the Gilgamesh epic is, in a sense, a retelling of various portions of Inanna's tale, reinterpreting the old female-based myths in ways to enforce male hegemony.» (Cline 2015, 89–90), lo cual refuerza la idea de que este surgió primero que el de Gilgamesh. Ahora bien, una comparación entre Inanna y Gilgamesh arroja lo siguiente:

Inanna	Gilgamesh
Gilgamesh the valiant warrior, Gilgamesh, The hero of Uruk, stood by Inanna. Gilgamesh fastened his armor of fifty minas around his chest. (Wolkstein y Kramer 1983, 8–9)	45 Desde su concepción, tuvo <i>Gilgamesh</i> un destino preclaro (<i>columna ii</i>) Dos tercios divino, un tercio humano. (Silva Castillo 2002, 51)

Tabla 1. Cuadro estilístico comparativo entre Gilgamesh e Inanna

Como puede verse, en el primer caso, Gilgamesh sigue sin adquirir un carácter divino, mientras que en el segundo ya ha obtenido cualidades de semidiós (casi como si se tratara de un antecedente de Aquiles). Lo que puede concluirse con estas dataciones y comparaciones, es que la existencia de este género, surgido en la oralidad, abarca suficientes milenios como para haber sufrido diversas transformaciones, mutaciones e, inclusive, cambios de sentido a lo largo del tiempo, dejando de ser un asunto tribal, transmitido por medio de la oralidad, basado en contar historias de guerras y de héroes que viajaban largas distancias a manera de un trayecto iniciático, conquistaban territorios con la ayuda de los dioses (por lo general, masculinos), para convertirse en dueños de nuevas tierras y poseedores de mujeres y tesoros que pertenecieran a esos lugares conquistados. Con el paso de los siglos y el cambio de los milenios, la épica se convirtió en un poema de carácter singular –particularmente a partir del Romanticismo– e, incluso, de índole contestatario todos esos elementos que resultarían comunes al género, como ocurre con *Iovis* de Waldman.

Downes identifica tres elementos que «debe» contener el género para ser considerado como tal: debe ser de gran formato; incluir símiles, catálogos e invocaciones a la musa, y; necesita ser grandilocuente (Downes 2010a). A continuación, desarrollo algunas de las particularidades del género.

2.1.1. Características

My epic would be informed in part by a different lens of narrative, less linear, more circular. I invoked the alap form from Indian ragas that lay out the themes in an opening musical passage and then proceed to improvise on these in the subsequent long form. I was interested in circular form, transcending various binaries, and the sense of directions of simultaneity in disrupted modal structures. (Waldman 2023a, 146–47)⁶⁴

La poesía épica de Anne Waldman se ha nutrido de distintas tradiciones, más allá de la grecolatina que solemos considerar como la más antigua (sin tener en cuenta las asiáticas o las africanas). El género mismo es una amalgama de saberes que, no obstante, comparten características más o menos constantes. Helena Beristain apunta que las peculiaridades que

64. En *Often Outdoors with Fires and Lanterns to See By*.

definen a la poesía épica tienen que ver con que es hereditaria tanto de la lírica, como de la dramática, y que relata un hecho con existencia concreta más allá del/de le/de la autora: «...en ella el *yo* se sitúa frente al *tú*...» y narra lo que ha visto en el pasado. (Beristáin 2003, 236)

En este sentido, es importante señalar lo que apunta Diane Kramer al referirse a la poesía sumeria: «In Sumerian there is no rhyme. However, the intricate patterns of similar and alternating sounds of vowels and consonants and the similar and alternating verb and noun endings give the language a musical resonance.» (Wolkstein 1983, 137). Por su parte, Jasper Griffin habla de la épica griega que surgió mucho después que la sumeria, y cuyas características parecen más semejantes a las que frecuentemente identificamos con la épica habitual: «The epics are characterized by the regular repetition of formulaic phrases and verses, originally a mnemonic device for the singer, who performs by constant re-creation from memory.» (Griffin 2010, 13)⁶⁵

Cuando el poema épico llegó al imperio romano, se establecieron parámetros como los que especifica Peter Toohey: el poema podría aparecer con distintas métricas, inclusive en prosa. Al asumir que el poema épico también podía adquirir la forma de prosa, Toohey explicó el primer cambio significativo en el género:

Why or how does ancient epic come to be so different from the modern poetic type? The reason lies in the oral origins of epic poetry. We have, of course, no real evidence concerning the oral origins of Roman epic, but the oral origins of the earliest Greek epic poetry, Homer's *Iliad* and *Odyssey*, have been apparent since Milman Parry's publications of the 1930s. Epic at Rome was derivative of that Greek genre...

Orally based epic presupposes, at least in its early phases, that prose does not exist. (Toohey 2010, 32)

Entre el poema épico romano, que podría ser considerado el punto más acabado de la épica antigua y *The Iovis Project* se escribió una gran variedad de poemas del género, cada uno aportó nuevos elementos que fueron transformándolo hasta llegar a sus características contemporáneas. Jeremy Downes enlista algunas de estas tipologías: debe ser un poema extenso (el investigador no considera que textos como el *Ulysses* de James Joyce entraran en la categoría de épica a modo de prosa); que exista dentro de una tradición; su temática es histórico-legendaria, con material mítico; su carácter es público, comunitario y trata asuntos

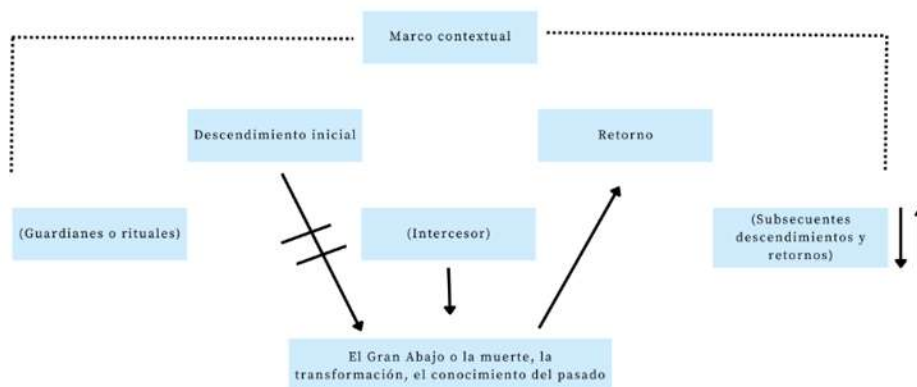
65. En el capítulo cuarto de esta tesis abordaré la poesía oral, así como la oralidad formulaica propuesta por Milman Parry.

como el amor, la guerra o una búsqueda (Downes 2010a). El autor sugiere algunas tablas que presentan elementos comparativos en la épica a lo largo de los siglos:

1. su imaginería típica pasó de lo concreto y externo a lo abstracto e interno;
2. su actitud formal se fue transformando en sofisticada, hasta llegar a lo paródico;
3. su construcción formal se trasladó de lo narrativo con elementos líricos, a narrativas fragmentadas, aunque con los años buscó regresar a ese primer momento;
4. su esfera de competencia pasó de lo público (político, tribal y religioso), a una mezcla tanto de lo público como de lo privado (ético, personal y psicológico);
5. sus intereses retóricos y políticos pasaron de la cohesión de la sociedad y lo personal, al enaltecimiento del individuo y al cambio de las normas sociales;
6. la representación de las normas sociales se alejó de las figuras patriarcales, para mostrar figuras marginales (cualquier connotación que quisieran darle);
7. el *ethos* ya no fue conservador, volviéndose más crítico, aunque manteniendo un cierto grado de conservadurismo;
8. La representación de su ideología transitó de lo hierático e implícito a lo explícito y, aunque hierático, más abstracto;
9. Su esfera de acción dejó de ser pública (mítica o histórica) y se volvió mixta entre lo público y lo privado (con temáticas románticas, personales y psicológicas);
10. las temáticas de guerra, búsqueda y amor cambiaron de jerarquía a temáticas de búsqueda, amor y guerra;
11. su acción dejó de ser externa y directa (por medio de un combate o un viaje), a una acción tendiente hacia la interiorización (la búsqueda y el combate son mentales);
12. el héroe dejó de ser un guerrero o un artista, y mutó en antihéroe, poeta heroico o el mismo escritor;
13. la representación de la mujer como objeto, moneda de cambio, o como texto, mantuvo ese estatus, aunque con el tiempo pudo tener voz propia. (Downes 2010a)⁶⁶

66. Más adelante en este capítulo examinaré los distintos roles de la mujer en el género épico de raigambre androcéntrica.

Downes también propone modelos constructivos del género épico: marco contextual; descendimiento inicial; intercesora/intercesor, guardiana/guardián o rituales; meseta de trascendencia; retorno (puede haber subsecuentes descensos y retornos). A continuación, reproduzco el modelo:



Esquema 1. Modelo constructivo del género épico. (Downes 2010a, 67)⁶⁷

Con este modelo, Downes analiza otras obras como *La Odisea* o *La Eneida*. En el caso de Inanna, el ciclo sería el siguiente:

- a) marco contextual: Inanna resuelve el problema de la infertilidad (historia del cambio estacional);
- b) descendimiento inicial: búsqueda del conocimiento;
- c) intercesor: Enki, el dios de la sabiduría;
- d) guardianes/rituales: instrucciones de Ninshubur, pérdida de poder debido al portero;
- e) el Gran Abajo: Muerte y renacimiento a través de su hermana Ereshkigal, guardiana del gran Abajo;
- f) retorno: a la vida y poder;
- g) subsecuentes descensos y retornos: Dumuzi y Geshtianna. (Downes 2010a, 67)

67. Traduje el esquema para esta tesis.

Adicionalmente, el poema épico antiguo invocaba la presencia de las musas como elemento recurrente en su introducción: «Háblame, Musa, de aquel varón de multiforme ingenio que, después de destruir la sacra ciudad de Troya, anduvo peregrinando larguísimo tiempo... ¡Oh, diosa, hija de Zeus!, cuéntanos aunque no sea más que una parte de tales cosas.» (Homero 2013, 522)⁶⁸. Hay también una diversidad de orígenes de métrica y de composición, como ya lo había mencionado (Reitz y Finkmann 2019). Enseguida, presento una tabla con algunos de estos esquemas:

Datos	Verso/métrica	Composición
Atribuida a Enheduanna. (De Shong Meador 2000). <i>Inanna</i> . 2300 / 1750 a. e. c. (De Shong Meador 2000; Kramer 1983)	Alternancia entre consonantes y vocales, y entre verso y sustantivo. (Kramer 1983)	En himnos. (Wolkstein y Kramer 1983)
Atribuidas a Homero. <i>Iliada</i> y <i>Odisea</i> . s. III a. e. c.	Oralidad formulaica / estrofas en hexámetro dactílico ⁶⁹ . (Cuddon 2013)	Veinticuatro cantos / libros, cada uno. (Griffin 2010)
Virgilio. <i>Bucólicas</i> . 41-37 a. e. c.	Entre sesenta y tres y ciento once versos, diálogos.	Diez églogas. (Dyson Hejduk 2020b)
John Milton. <i>Paradise Lost</i> . 1667-1674	Verso heroico inglés (pentámetro sin rima). (Leonard y Milton 2003; Cuddon 2013)	Doce libros (en su edición final). (Leonard y Milton 2003)
Walt Whitman. <i>Leaves of Grass</i> . 1855-1892	Verso libre	Catorce secciones (en su edición final). (LeMaster y Kummings 1998)

68. En *La Odisea*, *Canto I*.

69. Es una línea métrica de seis pies. Tanto en el verso épico griego como en el latino antiguos es, además, dactílico. El dactilo (dedo en griego), es un pie que consiste en una sílaba larga y dos breves, fueron usuales en el verso clásico y en la épica. (Cuddon 2013)

H.D. <i>Helen in Egypt</i> . 1961	Estrofas corales de tres versos. Cada escena inicia con un interludio, verso imaginista.	<i>Pallinode</i> (7 libros), <i>Leuké</i> (7 libros), <i>Eidolon</i> (6 libros). (Gregory 1961)
Ezra Pound. <i>The Cantos</i> . 1915-1962	Verso libre y prosa.	CXVII Cantos. (Beach 2003a; Pound 1962)
Charles Olson. <i>The Maximus Poems</i> . 1950-1969	Distintos recursos y verso libre.	VI tomos. (Butterick 1980)
Alice Notley. <i>The Descent of Alette</i> . 1992	Frases separadas por comillas para darle intención musical.	Cuatro libros. (Notley 1996)
Anne Waldman. <i>The Iovis Project</i> . 1993-a la fecha	Soneto, gazal, <i>pantotum</i> , sextina, villancico, oda, epístola, verso libre, recursos visuales. (Waldman 2001b) ⁷⁰	Hasta el momento, tres libros y un cuarto en proceso. (Waldman 2001b) ⁷¹

Tabla 2. Cuadro comparativo de poemas a lo largo de la historia

Como puede constatar, a pesar del gran periodo que abarca el poema épico y de los cambios que ha sufrido a lo largo del tiempo, sus elementos constitutivos parecen prevalecer. Esto tiene que ver con la necesidad que tenemos como humanidad por narrarnos nuestro origen, dotarlo de un carácter heroico, porque es menester el provenir de esa historia heroico-mitológica que nos ha dado forma como humanidad.

70. En *Grasping the Broom More Tightly Now. Interview with Eric Lorberer*.

71. En *Grasping the Broom More Tightly Now. Interview with Eric Lorberer*.

2.1.2. La longitud del poema épico

Modernist long poems resist the support institutions of poetry. Expensive to print; tricky to handle digitally; too long to be read in their entirety at poetry readings; too big for anthologies; much too big for little magazines to be able to publish any thing but short sections; almost always too long to teach within the constraints of a timetable; exorbitantly demanding of a reader's time; and sometimes barely readable until extended scholarly labours have provided guides and critical readings. (Middelton 2010)

Aunque una condición esencial de la poesía épica sea su longitud, no necesariamente todos los poemas largos pertenecen al género épico, por lo que en este apartado ahondaré en el tema de la extensión de la poesía épica. Este tipo de poema se vale de la longitud como herramienta, quizá porque los viajes iniciáticos, característica común en este género de poesía, suelen requerir de mayor extensión para ser contados.

En el artículo *The Longing of the Long Poem*, el poeta Peter Middelton indaga en torno a la nostalgia del poema largo y elabora categorías para la identificación de este género (Middelton 2010). Este artículo es uno de los indicios más acabados acerca de las características presentes en los poemas modernos y posmodernos de formato extenso. Para Middelton, la longitud en estos textos pareciera ser más un autoelogio que algo necesario en la actualidad. Posteriormente dice, refiriéndose a que «los» poetas lo eligen para demostrar sus destrezas técnicas:

And yet the long poem continues to represent the peak of poetic achievement just as early epics did. What accounts for the persistence of the modern long poem given its apparent drawbacks? To try to answer this question we would need to gain some idea of what makes for a long poem and one place to start is with endings. (Middelton 2010)

Desde la perspectiva de Middelton, cuando el poema largo del siglo XX (y podría argüirse que del XXI), se convierte en extremadamente extenso –el autor lo llama *very long poem* VLP / *poema muy extenso* PME–, pierde su significación inicial. Inclusive, su artículo cuestiona la validez contemporánea del término, dejando de asociarlo con el poema épico que, por definición, tiende a ser muy extenso (PME). A lo largo de su artículo, remite a obras de autores como Ezra Pound o T.S. Eliot, a quienes otros/es/as investigadoras los han catalogado como autores que abordan el género épico. Con estas declaraciones, Middelton

comparte parte del punto de vista de Susan Stanford Friedman en torno a que no consideraba a estos poemas dentro del rango del género épico. (1986)

En *The Obligation Toward the Difficult Whole: Postmodernist Long Poems*, Brian McHale (2006) propone algunas estrategias para identificar el poema largo y, al igual que Middleton, muestra escepticismo ante los poemas de extensión considerable. En dos artículos más, *Postmodernist Lyric and the Ontology of Poetry. Poetics Today* (1987) y *Telling Stories Again: On the Replenishment of Narrative in the Postmodernist Long Poem* (2000), Brian McHale aborda el tema del poema largo, analizando su ontología y la poética posmoderna, así como la narrativa inherente a los mismos. Resulta sintomática la recurrencia de McHale a ignorar, casi por completo, a las mujeres poetisas que se encontraban escribiendo poemas largos durante la modernidad. Este hecho no es una omisión casual ni un descuido involuntario, sino un borrado sistemático de las poetisas en el mundo de la épica:

Now this is true of most fictional constructions between the end of the Renaissance and, say, 1950, but it is less often of Renaissance and earlier fictions, and demonstrably untrue of fictional constructions in the Postmodernist mode. Post-modernist texts typically propose not unitary but *plural* ontological models, and ontological cuts do not just bound them and set them off from the real world, but fissure their interior volumes as well. (McHale 1987, 20)

The legacy of modernism for the postmodernist long poem render that genre virtually unwritable, which has not prevented its from writing long poems, of course, any more than it prevented modernist precursors from doing so. On the one hand, the revived the long poem, restoring it to its former status as the poetic ambition and achievement, especially for male poets, among North Americans; Pound, Eliot, Hart Crane, William Williams, and Wallace Stevens, among others [...]. On the other hand, modernist aesthetics effectively deprived poetry valuable of its traditional resources for organizing extended texts, narrative. (McHale 2000, 250)

En la introducción a la reedición de 1974 de *Helen in Egypt*, de la poeta Hilda Doolittle (H.D.), Horace Gregory señalaba que era considerada como una de las precursoras del renacimiento del poema largo moderno, del que procede el posmoderno (H. D. 1961). La misma Anne Waldman se considera depositaria de la herencia poética de Hilda Doolittle: «Helen was never in Troy. H.D. whispered this news in my ear once, deconstructing the popular myth.» (Waldman 2001b, 315)⁷²

72. En *Epic & Performance (An Oral Instruction Manual)*.

Mientras que en *After the Long Poem* (2017), Rachel Blau DuPlessis define las características y procesos del poema largo, las particularidades del género, y también propone términos como contrapoema y el poema como investigación:

Terminology first and briefly. There are two kinds of long poems: one kind is book-length, generally ending, taking months or a few years to complete, relatively contained if also thematically rich. The second kind takes decades to write, has multiple-book construction, possibly does not end, and is often excessive: a life's work. Peter Middleton calls these the long poem and the Very Long Poem (VLP)⁷³; Ron Silliman calls these the long poem and the "longpoem" (one word); Nigel Alderman calls long ones "modern epics," short ones "pocket epics." The valorization of the VLP (with "VIP" encrypted) holds for the first two poet-critics; the third really prefers the containable—and so do most teachers. (Blau DuPlessis 2017, 6)

El artículo de Blau DuPlessis nos ayuda a situar la confluencia entre el poema muy extenso (PME) y el género épico. Esta caracterización se convierte en un elemento adicional de identificación de *Iovis* como un poema perteneciente a esta larga tradición poética. Así lo señala DuPlessis al referirse a la obra de Waldman: «What interests me particularly in *Iovis* are its analogies to encyclopedic long poems by Pound and Williams. [19] In modern long poems like *Paterson* and the *Cantos*, there is a strong component of diagnosis.» (Blau DuPlessis 2005, 6). La misma Anne Waldman se asume como escritora de poemas largos, aunque no señala nada de esta idea sugerida por DuPlessis: «Writing long poems—and reading and performing them as well—is principally what I do in my writing life and have been doing for the past fifty years.» (Waldman 2023a, 151)

Los últimos cincuenta años de la poeta (un poco antes de la escritura de *Fast Speaking Woman*) han estado permeados por la escritura de largo aliento (PME). Desde mediados de la década de 1980, además han estado dedicados a la creación del universo particular de *Iovis*. Más que un acto de vanidad, en Waldman la escritura de largo aliento se ha convertido en un modo de sobrevivencia.

73. En castellano, poema muy extenso (PME).

2.1.3. *Female epic*

I am arguing therefore that the term *long poem* represses those aspects of the genre that have made it an uninviting form for women writers. Before we can study either the absence or presence of women's writing within this genre, we need to bring to consciousness this "political unconscious". (Stanford Friedman 1997, 17)

En *When a "long" poem is a "big" poem: Self-authorizing strategies in women's twentieth-century "long poems"*, Susan Stanford Friedman sostiene que se ha negado sistemáticamente la existencia de la participación de las mujeres en la creación de los poemas épicos –la investigadora distingue al poema épico como una condición inherente al poema largo–. Menciona que, durante la última parte del siglo XIX, previo a la aparición del poema largo moderno y posmoderno, existieron mujeres poetas que fueron suprimidas de las antologías y estudios en la materia. A partir de esta idea, concluye que tanto el poema largo como el épico tienen características que prescinden de las mujeres, por lo que sugiere hacer consciente esa *política de lo inconsciente*. (Stanford Friedman 1997)

Ana Valverde Osan parece compartir este punto de vista al expresar que el poema largo, del mismo modo que la épica tradicional, relata experiencias que asocian a una comunidad –o como ella la nombra, a una tribu–. En la sociedad moderna y posmoderna, por el contrario, el sentido de comunidad se ha disuelto, de este modo, el héroe es un personaje solitario. Desde el punto de vista de Valverde Osan, la consecuencia de incorporar esta variante erosionó la autoridad y estructura de la épica, y concluye: «Dados los valores de la cultura occidental, la probabilidad de que el héroe sea varón es bastante alta.» (Valverde Osan 2007, 3–4)

Hay, por otra parte, una corriente de investigadoras/es que sugieren la idea de una *female epic* o *women epic*, haciendo ver a la épica escrita por mujeres como un hecho aislado que se hubiera desarrollado alejada del devenir histórico del resto de la poesía épica y que, por sí sola, representara un «sub» género sin importar si hubo o no un cambio estilístico, de relación con la divinidad, o de confrontación con los cánones.

En este grupo se encuentran los/les/las investigadoras que participaron en el libro *Approaches to the Anglo and American Female Epic* (2006a), editado por Bernard Schweizer, en el que abordan el papel que ha desempeñado la mujer en la épica como poeta, pero también como parte de las historias narradas. Para este efecto, el editor propone el uso

del término *female epic* para referirse al fenómeno en su conjunto. Esa definición permea los capítulos del libro, dando a entender que hay dos tipos de épica: la primera, escrita durante milenios, cuyos cambios estilísticos han correspondido a la transformación que ha ido sufriendo la relación entre los dioses y los héroes; la segunda, es la escrita por mujeres. Con un guiño tan simple se escinde un fenómeno mucho más complejo, como lo comenté en el párrafo previo.

Jeremy M. Downes escribió *The Female Homer: An Exploration of Women's Epic Poetry* (2010), un libro que analiza las relaciones entre la épica y las mujeres. Para él, Inanna (Ishtar / Lilith), Helena (de Troya) y Psique son las tres grandes columnas sobre la que se sostiene este género y la temática va desde el romance, hasta el descendimiento al inframundo. Menciona que hay una «tradición invisible» en la *female epic* —aunque él emplea el término *women's epic* para referirse a la categoría—. Desde esta perspectiva, los poemas largos históricamente acreditados a mujeres comparten lo que llama afinidades temáticas y, por consiguiente, se inscriben en esa tradición. En su texto sobresalen una serie de modelos que describe para explicar las características de la *female epic*. Para este efecto, retomo la lista de trece elementos comparativos en la épica a lo largo de los siglos (únicamente me detendré en las especificidades de la llamada *female epic*):

1. su imaginería típica suele ser menos abstracta;
2. su actitud formal es una mezcla de sofisticación teórica y experiencia física;
3. su construcción formal suele ser narrativa con construcción lírica o híbrida;
4. su esfera de competencia es una mezcla de lo público (político y religioso) y lo privado (ético, familiar, personal y psicológico);
5. sus intereses retóricos y políticos son la de la cohesión de la sociedad y lo personal y el cambio de las normas sociales;
6. las mujeres suelen oponerse a la representación de las normas sociales al ser un grupo *marginal*;
7. el *ethos* es feminista y crítico (aunque en ocasiones puede ser conservador);
8. la representación de su ideología tiene un tinte feminista, situacional y concreto;
9. su esfera de acción es una mezcla de lo público (mítico, nacional, exótico, histórico) y privado (romántico, familiar, personal y psicológico);

10. el orden de las temáticas es amor, búsqueda y guerra;
11. su acción es una mezcla de acción directa e interna, a través de una búsqueda romántica, espiritual, o psicológica, o por medio de una batalla física;
12. la heroína es la misma poeta, suele hablar de un héroe masculino fragmentado;
13. la representación de la mujer como *sujeta* y como *objeta*, como escritora y como texto, oradora y actante. (Downes 2010a)

A partir de esas características, explora ciertas obras anónimas intentando hallar tipologías específicas que le permitan atribuirles una posible «autora». Downes se acoge a una tradición con un número cada vez más abundante de seguidores, la cual señala que el corpus homérico pudo haber sido escrito por una mano femenina —es relevante mencionar que en este texto no abordo dicha teoría más que como un recuento de las diversas aproximaciones al fenómeno.

Al referirse a *Hard Country* de Sharon Doubiago, el mismo Downes escribe que desea explorar la tradición épica en dicho poema desde distintos ángulos: en principio intenta un acercamiento hacia las expectativas habituales sobre la épica: «... (and by “traditional” I should specify that I mean the continuing tradition of epic verse—from Milton to Whitman, Pound, etc.—as well as from Homer to Milton)» (Downes 2010a, 183). Una segunda consideración surge cuando el escritor explora ese poema a la luz de sus afinidades con distintas épicas escritas por otras mujeres: «I am not entirely sure I can separate these two investigations, since many features of the genre are, as we might expect, shared across gender lines.» (Downes 2010a, 183)

El autor considera que la épica escrita por mujeres requiere una doble lectura (tamiz), aunque tal vez no aplicaría ese mismo criterio para su análisis de la masculina. A partir de ese planteamiento, ¿podría considerársele por ejemplo a *Helen in Egypt* con ese doble rasero?: «Lethe, as we all know, is the river of forgetfulness for the shadows, passing from life to death. But Helen, mysteriously transposed to Egypt, does not want to forget. She is both phantom and reality.» (H. D. 1961, 10). Del mismo modo que el poema *Helen in Egypt* de Hilda Doolittle pertenece a la épica, la autora comparte *linaje* con escritoras como Lady Mary Wroth (*Urania*, 1621), Alice Notley (*The Descent of Alette*, 1992), o Diane di Prima (*Loba*, 1973), por solo nombrar unas cuantas.

No obstante, el que compartan un *linaje* común no debiera excluirlas, como en efecto ocurre con la etiqueta *female epic*, de una narrativa que no analice su poesía épica de forma disociativa de sus pares masculinos. Ana Valverde Osan enuncia esta suerte de dualidad de la siguiente forma: «Dale Spender en su libro *Man Made Language*, explica cómo el término “mujer escritora” constituye no sólo un contrasentido dentro de un orden patriarcal que silencia a la mujer, sino también una fuente potencial de peligro.» (Valverde Osan 2007, 2)

He mantenido el término *female epic*, ya que *épica femenina* no abarca la complejidad de la expresión que, según varios/es/as investigadoras, engloba tanto a las poetisas, como a las personajes. *Épica femenina*, su traducción literal, o *épica de mujeres*, resultan excluyentes: en el primer caso no contempla a las protagonistas (diosas-heroínas), en el segundo, quienes no encuentran cabida son las creadoras. Aunque su acepción en inglés (tanto *female* como *women*) tampoco sea justa con las creadoras, como se puede ver en las generalizaciones que hace Downes al caracterizarlas.

En segunda instancia, y a diferencia de lo propuesto por Sandra Gilbert y Susan Gubar, quienes estudian la *ansiedad de la autoría* en las escritoras, no pretendo analizar este fenómeno en *Iovis*, debido a que no hay evidencias de que Waldman hubiera escrito dicho poema con esa ansiedad sugerida; es más posible argüir que ha transitado por una larga senda, tras la huella de su *linaje* y, que inició desde el amanecer de las civilizaciones, en Sumeria, de la mano de la diosa Inanna y que más que ansiedad, ha querido romper las barreras entre sus colegas hombres y ella. Al referirse a la diosa Inanna, Anne Waldman señala: «I might—as Sumerian Inanna did—get the male poets (my fathers) intoxicated on alcohol, methedrine, ecstasy, charm them with my wit, my piety, then steal their secrets.» (Waldman 2001b, 23)⁷⁴. Refuerza esta idea lo que Judy Grahn diría en torno a la escritora de *Inanna*:

To place the Sumerian poet Enheduanna in a timeline, she lived seventeen hundred years before Sappho, eleven hundred before Homer, and just about five hundred before Abraham, if we place his birth at 17000 B.C.E. Enheduanna wrote her poetry very early in the evolution of writing, perhaps three hundred years after cuneiform vocabulary developed sufficiently to handle linguistic concepts. To have forty-five hundred lines from such an early writer — the mother of written poetry — is the pouring of fresh deep water into the well from which all writers drink. (Grahn 2000, xii)

74. En *Feminafest*.

Gilbert y Gubar explican la *ansiedad de la influencia* en las escritoras, análogamente a lo que Harold Bloom llamó como *ansiedad de la autoría* (Bloom pensaba en escritores ‘hombres’ cuando postuló esta idea). En el caso de Gilbert y Gubar, atribuyen esta inclinación hacia un efecto derivado del género, sugieren que es un miedo de asumir su autoría como artistas. ¿Cómo es que ocurre este hecho? Al respecto, las investigadoras explican: «Indeed, to the extent that it forms one of the unique bonds that link women in what we might call the secret sisterhood of their literary subculture, such anxiety in itself constitutes a crucial mark of that subculture.» (S. M. Gilbert y Gubar 2000b, 51)

Si se aceptara por cierta una *ansiedad de la autoría*, como la propuesta por Gilbert y Gubar, se estaría frente a lo que apunta Schweizer: «Much more so than the male epic, which also re-invented itself over the course of time, the development of the female epic is marked by heightened tension between adherence to and rejection of traditional epic requirements regarding form and content.» (Schweizer 2006a, 4). Un punto de vista que, en cierta medida, comparte Susan Stanford Friedman, al considerar que debido a la *ansiedad de la autoría* pocas mujeres han intentado escribir épica. (Stanford Friedman 1986)

Aunque, como lo he dicho, no comparto esta idea en lo concerniente a Waldman, al menos, ya que no solo las escritoras de los siglos XX y XXI han retomado la épica –en lírica o en narrativa–, sino que este género ha sido ampliamente estudiado a lo largo de varios siglos, principalmente en lo que respecta a autoras anglosajonas: Lady Mary Wroth, Frances Brune, Virginia Woolf, Rebecca West, Anna Seward, Mary Tighe, Aurora Leigh, Gwendolyn Brooks, Sharon Doubiago, H. D., Louise Glück, o Alice Notley, por solo nombrar unas cuantas (Blau DuPlessis 2017; Downes 2010a; Duncan 2011; Schweizer 2006a; Stanford Friedman 1997; Tighe 1811), sin que eso nos haga ignorar a creadoras españolas como Carmen Conde, Francisca Aguirre, Clara Janés, Juana Castro o Andrea Luca (Valverde Osan 2007), la portorriqueña Giannina Braschi (*El imperio de los sueños*, 1988), o las mexicanas Rosario Castellanos (*Balún Canán*, 1957, o *Salomé y Judith: poemas dramáticos*, 1959), o Carmen Boullosa quien en 2020 publicó *El libro de Eva*, una novela que le da la vuelta al texto bíblico del *Génesis*.

Todas ellas son depositarias de Inanna, cuya traducción al español corrió a cargo de la poeta mexicana Elsa Cross (Wolkstein y Kramer 2010). Aunque parece que la lista ha quedado muy corta y requiere de una revisión que adicione voces de otras lenguas que no

hablen de Psique, Helena o Safo, sino que aborden culturas amerindias, orientales o africanas, por mencionar algunas de las *lagunas* investigativas en la materia.

Pero si dentro de la tradición anglosajona resulta difícil que Diane de Prima aparezca en compendios sobre épica, el fenómeno es semejante en Anne Waldman, pese a que podría aventurarse la teoría de que sus primeros contactos con el género se remonta a *Fast Speaking Woman* (1975): «I'm the visceral woman / I'm the Valkyrie / I'm the vermillion woman / the pivoting woman / the Vesuvian woman...» (Waldman 1975, 22)

Es a partir de la premisa derivada de la ausencia de reportes en la materia, que analizo *The Iovis Project* como una obra perteneciente a un *linaje* que se aleja de la *female epic*, principalmente en su connotación conceptual.

2.2. Estructura de *The Iovis Project*

I'm also working on a long poem which addresses many aspects of male energy called Iovis Omnia Plena (All Is Full of Jove). "Iovis" is a genitive form, the possessive form of the word in the act of owning. Jove or Zeus or any procreative male deity is presumably feeling up the phenomenal world with his sperm. He rules through possession, rape, and through the skillful means of the shape-shifter as well. From the psychological point of view (as a "daughter"), I need to call him out, reveal him, challenge him, steal his secrets. (Waldman 2001b, 1997–98)⁷⁵

Como lo señala la cita previa, Anne Waldman concibió *The Iovis Project* consciente de que pretendía escribir un largo poema épico, compuesto por varios libros y procuraba que fuera una mitopoyesis:

This mythopoetic epic at start was to take on the manifestations of patriarchy in writing-tracking, tracing, documenting—over a quarter of a century, see how the woman poet-mind would fare & flow in late twentieth-/ early twenty-first century rhetoric, dis-a-vowels, tantric magics, energy, temperature, density. Pushing the Big Bang theory to even earlier shores. (Waldman 2011, xi)⁷⁶

75. En *I is Another: Dissipative Structures* (también aparece en *Fast Speaking Woman*).

76. En *Anew*.

En una charla con estudiantes en 2011, a propósito de la presentación de *The Iovis Trilogy*, la poeta expresó que ya no escribiría más tomos del proyecto debido a que su editor se lo había pedido por la extensión que había alcanzado —el libro tiene mil diez páginas—. Sin embargo, la necesidad poética misma la ha llevado a continuar escribiendo. (Waldman y Dickson 2011b)⁷⁷

La escritora recurrió a una frase que Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) expresó al referirse al poema épico. El escritor decía que no se debían dedicar más de veinte años a su creación, diez de los cuales se usarían para recolectar información, otros cinco para la composición y los últimos cinco para su corrección (Waldman 2001b, 311)⁷⁸. Tal vez esa idea en torno al tiempo que se debe emplear para escribir épica surge del tiempo que Odiseo estuvo fuera de Ítaca a causa de la guerra de Troya.

Aunque la autora reconoció que tardó veinticinco años en escribir su épica, al menos sus tres primeros tomos, aceptó que tuvo una gran conciencia de su formación desde un principio: «There's research that goes into it, there's gestation... You've been telling the story of your time, telling the story of your tribe... this epic is about the wars of your times, the violence and suffering of your time... from the beginning it was going to be a long, long project ...» (Waldman y Dickson 2011b). Si bien, Rachel Blau DuPlessis sugirió que el poema es mucho más longevo y que Anne Waldman comenzó a escribirlo en la segunda mitad de la década de 1980. (Blau DuPlessis 2005)

El tomo I de *The Iovis Trilogy* (*Iovis: All Is Full of Jove*), fue publicado en 1993, un año después de que Alice Notley presentara una versión previa de *The Descent of Alette*, el cual había aparecido por primera vez como parte de *The Scarlet Cabinet: A Compendium of Books by Alice Notley and Douglas Oliver*. El tomo II de *Iovis, Guardian & Scribe* fue editado en 1997. Alice Notley realizó una crítica a esos primeros libros de Anne Waldman. En ella, la autora de *Alette* se cuestiona si el libro debiera de ser considerado como épico, reflexiona en torno al reconocimiento que Waldman hace de aquellos a quienes llama sus «maestros»: William Carlos Williams, Ezra Pound, Louis Zukofsky, Charles Olson y, aunque de manera indirecta, H. D. Para Alice Notley (y recordemos que para Peter Middleton y Brian

77. El video se dividió en tres partes en YouTube.

78. En *Epic & Performance (An Oral Instruction Manual)*.

McHale), los primeros cuatro no necesariamente cumplen con los «cánones» de la épica, por lo que se decanta hacia el purismo del término: «*Iovis* is big in spirit and scope, it includes history, it's very long, and it's replete with an appropriate grandeur of language frequently undercut, in the twentieth-century manner established by those same men, by ironies inherent in being American.» (Notley 1998, 118). Adicionalmente, la autora de *Alette*, piensa que ambos libros de *The Iovis Project* podrían considerarse como feministas ya que al ser la épica una forma literaria masculina primordialmente, abordarla implica un acto de subversión.

Esta es una primera clave para analizar por qué se considera en tiempos recientes que la épica es un género *de*, y *sobre* hombres, que ha sido tomada por asalto por las poetisas de la posmodernidad. Notley retoma esta noción al afirmar que la razón por la cual las mujeres están escribiendo este tipo de poesía es una necesidad primitiva de *decir* todas aquellas cosas que les fueron negadas durante tanto tiempo. Sugiere que ansían inventar(se) sus propias mitologías —análogamente a Sandra Gilbert y Susan Gubar, y a la propuesta del *re-visionary mythmaking* de Liz Yorke a partir de Adrienne Rich— (Rich 1978; Yorke 1991b)⁷⁹

Alice Notley continúa cuestionándose el uso de una forma poética modernista y masculina (*modernist male form*): «Because, if this is the form that the “greats” worked in, if it is acknowledged as the “great” form of our (at least American) century, Surely, a woman can be “great” using it, as great as any man.» (Notley 1998, 118). De este modo, la escritora sugiere que una poeta toma por asalto el género para señalar que es tan relevante como cualquier hombre. Para Notley, la poesía épica que realizan las escritoras en la actualidad —y al menos durante los últimos cincuenta años—, es más una respuesta a una práctica poética que se remonta a los primeros años del siglo pasado, que el resultado de una larga práctica, iniciada con el descendimiento de la diosa Inanna.

Tal vez, la época romántica y la ideología doméstica generó una especie de rechazo por parte de las autoras del siglo XX, como lo hace notar Adeline Johns-Putra: «In other words women writers present themselves as domestic women while they wrote about domestic women.» (Johns-Putra 2001b, 374:275). En este mismo texto, Johns-Putra explica que aquellas mujeres abordaron a la épica más con un sentimiento de perfección; por ejemplo, la

79. York alude que ha construido un nuevo significado que está en deuda con Adrienne Rich y con Mary Daly: «...but should not be limited to their conceptual frameworks. The complex process of re-vision involves both the reworking of old histories, old mythologies, old stories - as well as the fabrication or making new living myths which draw both from the past and project forward into the future.» (Yorke 1991b, 13–14)

épica de guerra se aproximaba mayormente a una especie de alabanza; la religiosa abordaba de manera «ejemplar» el papel de aquellas mujeres disciplinadas como guardianas morales. Según la autora de *Heroes and Housewives*, la mujer mártir fungió como opuesta al hombre visto como un guerrero: «They mythologized domestic woman where they domesticated the myth of human origins.» (Johns-Putra 2001b, 374:275)

Cuando Notley se preguntaba por qué un poema feminista estaba escrito en una forma masculina, sugería que tal vez estaba frente a un tema exploratorio: *subversivo*, posmoderno y más impersonal (Notley 1998), yo pensaría, además, que se está frente a un *extragénero* (algo que trataré en la parte final de este capítulo). Es relevante recordar que la voz poética en *The Iovis Project* se desdobra en varios ángulos: desde la primera y hasta la tercera persona –en el capítulo cuatro trataré con más detalle este hecho.

En este sentido, la poesía épica ha sido un territorio que han abordado algunas mujeres desde el siglo XIV, al menos, aunque siga siendo un género masculino. Lo intentan, al apropiarse de él, reescribiéndolo, utilizando sus mismos modelos –como expondré en el capítulo cuatro de esta tesis. Esta es una manera que los feminismos han encontrado para desarticular el discurso heteropatriarcal desde su propio origen. Notley convoca a Alette, intentando generar un salto que no toque aquel discurso falocéntrico; por el contrario, Waldman se solaza e ironiza acerca del «esperma de Júpiter», que lo llena todo.

2.2.1. Influencias

Anne Waldman's work in poetry exists at the intersection of activist passion, gender critique and wariness, and long poem ambitions. She is at root inspired by an Olsonic ambition to speak the whole social fabric as an incantatory, analytic cantor in shamanic voice. She is someone who can inhabit her own culture and play among a multiple of global sites with Blakean transformative lust. (Blau DuPlessis 2005, 1)

Más allá del *linaje* en el que se inscriba *The Iovis Project*, o del género que Anne Waldman haya elegido para desarrollar este poema, la autora ha tendido ciertos hilos de carácter conceptual y ha dejado que el budismo como el hinduismo sean parte fundamental, tanto de este poema, como de otros, tal y como lo observa Blau DuPlessis en la anterior cita.

Al elegir la épica, Waldman no solo les habla a sus pares femeninas y masculinos. En el libro *Breaking the Rule of Cool*, la escritora reflexiona en torno a la metanarrativa presente en *Iovis*: «The Iovis project demands research, the attention of my troubled psyche, imagined personae, dreams, the war machine, history, the tracking of certain planets [Mars] and other celestial bodies-space stations, birds.» (Grace y Johnson 2004a, 273)⁸⁰. Se trata de una reconciliación con sus ancestros/es/as a través de un lenguaje épico. Mezcla temáticas de guerra desde la antigüedad, hasta el ejército estadounidense –a ese libro (el tercero de *The Iovis Trilogy*), lo llama *War Crime*, reescribe y se confronta con los antiguos como Heráclito. Utiliza la ironía para abordar temáticas complejas, pero también los feminismos, la duda... «There are Buddhist ceremonies where you cut off the head of Doubt.» (Grace y Johnson 2004a, 273)⁸¹

Sin embargo, *The Iovis Project* no solo es eso, sino que apuesta por el acto ritual ‘para salvarse a sí misma’, al momento de convertirse –como el resto de su obra poética–, en un texto para ser «dicho» (un acto de oral y performativo). Johnson sugiere que Anne Waldman se apropia de la metanarrativa y que la delinea con sus prácticas espirituales o tántricas, como la misma escritora reconoce (Grace y Johnson 2004a)⁸². En este punto es que la épica de Waldman comienza a alejarse (al menos en el fondo) de la mayoría de sus pares, más allá de tratarse de obras escritas por mujeres o por hombres, ya que la diversidad de ideologías, corrientes de pensamiento, mitologías, voces narrativas y tratamientos del texto lo convierten en una especie de épica *cut-up*⁸³ ‘beat’, o, un *extragénero* de la épica.

A pesar de resistirse a los estereotipos, la poeta reconoce que con este texto pretende narrar su historia y la historia de todas –una «tribu» (en palabras de Ana Valverde Osan, tomadas de Rudyard Kipling)–, cuyos relatos giran en torno a la guerra y al patriarcado. También Waldman utiliza la palabra para referirse a la ‘misión’ que le fue encomendada para narrar la historia de su tribu, su raza, su género. (Waldman 2001b)⁸⁴

80. En *Fast Speaking Woman*. Anne Waldman.

81. En *Fast Speaking Woman*. Anne Waldman.

82. En *Fast Speaking Woman*. Anne Waldman.

83. El *cut-up* es un texto mecanografiado o escrito a mano, recortado y ensamblado nuevamente de manera «accidental», William Burroughs es considerado como su iniciador. (Cuddon 2013)

84. En *Epic & Performance (An Oral Instruction Manual)*.

Ana Valverde Osan contrapone su postulación de cambiar las reglas de la tribu y hace de esta una invitación a las mujeres, a la larga tradición que señala que la voz que narra las historias de la tribu es masculina. De este modo, la autora ha denominado tribu a este grupo de mujeres poetisas, incluso recuerda un episodio, cuando Claude-Lévi Strauss votó en contra de la inclusión de Marguerite Yourcenar en la Academia Francesa con el argumento de que no se podían cambiar las reglas de la tribu. (Valverde Osan 2007)

Al reconocerse como depositaria de la tradición poética moderna y posmoderna estadounidense, heredera de Emily Dickinson y Walt Whitman, comprende que está inmersa en una exploración poética constante: «I am post-war baby-boom child from Macdougall Street inspired by tantric energies and opera and film noir and Preston Struges movies. There's a direct line to my parents, who were bohemian intellectuals and full of contradictions.» (Waldman 2001b, 63)⁸⁵. Al mismo tiempo que se declara heredera de aquella tradición, también decide ir más allá de lo que esta puede ofrecerle. Lo anterior queda de manifiesto en su obra poética –particularmente en la que nos ocupa–, en la que el jazz forma parte de ese complejo entramado y que ella identifica con el ingenio lírico, pero que a la vez asocia con la anáfora. (Grace y Johnson 2004a)⁸⁶

«More and more, I am writing pieces that include parts for others-dancers, musicians, other voices. Some of this inspiration comes out of the performance work I've been doing with the John Cage performances and the Gertrude Stein Players in Boulder.» (Grace y Johnson 2004a, 278)⁸⁷. La complejidad constructiva de la obra poética de Waldman se superpone a las categorías de género o de grupo. Se vale de la épica, pero apuesta por incluir en «su» obra una amplia diversidad de influencias y de voces: «But more important is the form of the content: cross-genre, spontaneity, confession, hypnogogic states, free-associating, influence of jazz, anaphoric structure, cut-up. There's also research, study involved with what I do.» (Grace y Johnson 2004a, 278)⁸⁸

Como puede verse, *Iovis* subvierte el género y lo transforma. Heather Thomas sugiere que, a diferencia de la apuesta de Notley en *The Descent of Alette*, Waldman no feminiza al

85. En *Seeing What Happens*.

86. En *Fast Speaking Woman*. Anne Waldman.

87. En *Fast Speaking Woman*. Anne Waldman.

88. En *Fast Speaking Woman*. Anne Waldman.

héroe, sino que dismantela estructuras esenciales del género, usando una doble fuerza: la femenina-masculina (o andrógina) (H. Thomas 2002). Cada vez parece más evidente que la búsqueda de Waldman requiere una lectura que vaya más allá de lo esperable en la poesía épica y aún más allá que la estrechez de un concepto como la *female epic*.

La autora lo anuncia en la frase inaugural de *The Iovis Trilogy*: «Will you help me build my Ardhanarisvara, the androgynous city? I'm at it a long time.» (Waldman 2011, xi)⁸⁹. En ella introduce su cosmogonía particular que, como se verá más adelante, no solo incluye el pensamiento oriental, sino el amerindio y el occidental.

2.2.2. Ejes contextuales

I honor and dance on the corpse of the poetry gone before me and especially here in a debt and challenge of epic masters Williams, Pound, Zukofsky and Olson. But with the narrative of H. D.'s Helen in Egypt in mind, and her play with "argument". I want to don armor of words as they do and fight with liberated tongue and punctured heart. But unlike the men's, my history and myths are personal ones. (Waldman 2011, 3)⁹⁰

Se puede considerar que *The Iovis Project* comparte *linaje* con Alice Notley o H. D., por solo nombrar a un par de autoras, al tocar temas como la diosa o la heroína y, particularmente, al estar escrita por una mujer; pero también honra a sus «maestros hombres» —como lo dice en la cita previa—. Adicionalmente, contempla la idea de un poema andrógino que hable de las guerras pasadas y de las actuales. Para ella, su *nación* (característica que Mikhail Bakhtin considera indispensable en la épica, como ya lo hacía notar Heather Thomas), es el mundo, porque del mismo modo habla de Irak o de Estados Unidos que del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN). Sus dioses son griegos, orientales y amerindios y su viaje abarca Beirut, Tailandia, las reservaciones navajo o su universo interior.

89. En *Anew*. Más adelante, regresaré a esta frase inaugural.

90. En *Both, both: An Introduction. Book I, All Is Full of Jove*.

A partir de estas consideraciones, es que a continuación examino las particularidades temáticas en *The Iovis Project*: la guerra; el viaje; el activismo; y los arquetipos (diosas/dioses, religiones, heroínas/héroes: creadoras/creadores).

2.2.2.1. La guerra

Numbers:

Prisoners of conscience are held in at least 78 countries. Political detainees have been tortured in 120 countries, with more than 1,000 people dying in 34 of them. Government opponents simply “disappeared” in 29 countries. Executions outside the judicial system occurred in 54 countries. Armed opposition groups in 36 countries took and tortured hostages. Of particular concern is the growing number of women targeted for state repression. Chinese officials are adept at torturing and abusing women in custody, especially, in many cases, Tibetan women imprisoned for speaking out of their country’s freedom: “some of the most imaginative forms of torture we have seen,” said Amnesty spokesman.

...Dies irae, dies illa...

...Solvat saeculum in favilla,...

...Teste David cum Sibylla...

...Quantes tremor est futururus...

...Quando judex est venturus...

...Cuncta stricte discussurus!...

(Waldman 2011, 662–63)⁹¹

Como lo advierte Waldman, la guerra es un asunto presente, que ocurre todos los días, en distintos países, muestra de eso es el fragmento previo en el que la autora contabiliza a los prisioneros de conciencia, torturados, desaparecidos, todo en pleno siglo XXI, en el que se supondría que aquellos asuntos habrían de quedar saldados. La autora hace este recuento como un recordatorio, un memorial vivo y con voz que confronta a sus escuchas.

La segunda parte del fragmento que cito es un agenciamiento al himno latino *Dies irae* (*Día de ira*) del siglo XIII, atribuido al franciscano Tomas de Celano. A partir del Concilio de Trento (1545) fue incorporada a la liturgia católica, hasta su exclusión en 1970. También diversos músicos han utilizado este himno en sus composiciones (por lo general, réquiems) ya que habla del día en que el mundo será reducido a cenizas por la ira de Dios ante la destrucción que la humanidad hace de sí misma (Chase 2004), esto también lleva a

91. En *I Yea, I am Salt. Book III, Eternal War*.

pensar en el Kali Yuga, o la edad de la obscuridad, del que hablaré en el siguiente capítulo. Los agenciamientos son frecuentes a lo largo de *Iovis*, este es uno de los diversos ejemplos que expondré a lo largo de esta tesis, esto con el fin de reforzar la idea del carácter rizomático del texto.

La guerra no conoce fronteras y *The Iovis Project* la recuenta, sin importar que ocurra en el Congo, en Guatemala, o en Afganistán. La poeta reconoce que la ofensiva proviene de la gran potencia que avasalla: «In 1968 the U.S. alone was spending \$30 billion a year to carry on the war in Vietnam.» (Waldman 2011, 580)⁹², pero también identifica a los guerreros que salvan –Marcos, el Che– y a los soldados: «She wants the voice of a soldier to seize her throat. Thus the poet honors her father-in-law and by implication her own father once more, both men who served their country, their worlds & words so far from her own: mental & military.» (Waldman 2011, 83)⁹³

¿Acaso hay un cierto nivel de exculpación de estos personajes? Para la autora, como explicaré en el capítulo siguiente, la relación con su padre se basa mucho en ese pasado bélico que tuvo como soldado en la Segunda Guerra Mundial, el conflicto que siente por su rechazo hacia las conflagraciones bélicas y el escaso reconocimiento que recibió su padre por parte del gobierno luego de haber peleado en aquella guerra.

En el mismo orden de ideas, Sharon Doubiago escribió *Hard Country* un poema épico que tiene visos al *road poem*, en él, la poeta norteamericana también habla de la guerra:

*You are a mother.
They want your son
to murder.*

*You are a mother.
They want your daughter
for spoils.*

*(Do not believe
a mother ever
gave her child
to war
Remember
birth.*

92. En XIX *Ambrose: Nam. Book II, Guardian & Scribe.*

93. En V *To be a Rhyming Wi' Thee. Book I, All is Full of Jove.*

*You are a woman a danger.
They fear you more than
armies.*
(Doubiago 1982, 55)⁹⁴

Tanto Waldman, como Doubiago abordan el tema de la guerra como espectadoras, recuentan no solo la devastación, sino los daños «colaterales» posteriores. Pero el espectro que abarca su observación va del balance al extrañamiento y termina en la acción. Entonces, para ellas, el conflicto bélico no tiene nada de salvífico o heroico, reconocen a su familia como perteneciente a la milicia, pero no se vanaglorian de ello, o no lo hacen desde el papel de heroica salvación, como lo muestra el siguiente fragmento de Waldman:

“Colors in the Mechanism of Concealment” became the rubric for the continuing *Iovis* project after the U.S. invasion of Afghanistan, which began on October 7, 2001. I watched the shock and awe of Operation Enduring Freedom begin on CNN in a small room in Umbria seated next to Nicaragua’s activist priest-poet Ernesto Cardenal. Colors in the mechanism of concealment. We could hear warplanes taking off from Aviano in darkest night. (Waldman 2011, xiii)⁹⁵

Colors in the Mechanism of Concealment, el subtítulo de la trilogía *waldmaniana*, hace referencia a la intención de que el color sea el que devele la luz en medio de un ocultamiento casi total causado por el «espectáculo producido por el Estado». Urge a sus compatriotas a ser vigilantes perpetuos de los actos oscuros de los mecanismos de guerra en que suele involucrarse su país⁹⁶. Por eso sugiere el surgimiento de mujeres apátridas que supervisen los colores en el cielo (haciendo referencia a la comida que llega en aviones con ayuda humanitaria que lanzan en las zonas en conflicto bélico. Para ella, el *teatro de la guerra* es, entonces, un escenario monocromático perpetuo.

En *Epic & Performance (An Oral Instruction Manual)*, Waldman reflexiona: «Imagine you are in the middle of a war. And imagine you are in Sarajevo or Kosovo and need to tell the story, continue the thread. It has certainly been done by brave writers there in

94. En *Headstone II. American Alchemy*.

95. En *Anew*.

96. En el capítulo 5o ahondaré en las distintas máquinas de guerra explicadas por Deleuze y Guattari.

the fray of conflict.» (Waldman 2001b, 316)⁹⁷. La escritora se sitúa como esa corresponsal de guerra que necesita recontar los acontecimientos de primera mano, a la manera de John Milton (autor de *Paradise Lost* que analizaré en el siguiente capítulo (Milton 1667)), pero también de Homero o de Dante en *La divina comedia*.

2.2.2.2. El viaje

Vienna, I didn't know you could be so random, a wink after Floridian sleep. The airport hassle. People afraid to travel. Pavilion of tongues. A hot tub in Frankfurt first. You are wet behind the ears. On assignment to make something happen and consider the negotiations of your own empire, all your United Nations friends still worrying the subject of WMDs. Home to origins of empire, hegemony, out of my own mycological reality Babylonian captivity. (Waldman 2011, 783)⁹⁸

¿Qué es el viaje para Waldman? En *El viaje en la tragedia griega*, María del Carmen Encinas Reglero señala que el viaje épico es un motivo literario preponderante en la literatura de la antigüedad (Encinas Reglero 2018). La madre de Waldman nunca dejó de añorar lo dejado en su viaje a Grecia (Sikelianos 2005), por lo que a la pequeña Anne le inculcó el amor por la travesía, su infancia fue delineada para anhelar ese desplazamiento entre continentes y entre culturas, una de ellas, precisamente la griega, cuna de la épica «occidental» y lugar en el que la madre de Waldman conoció a su primer esposo.

En *Helen in Egypt* H. D. escribe: «I said, I was instructed in the writ; / but I had only heard of it, / when our priests decried / papyrus fragments, / travellers [*sic.*] brought back, / as crude, primeval lettering.» (H. D. 1961, 24)⁹⁹; en tanto que en *The Descent of Alette*, Alice Notley también habla del viaje: «“This particular” “train” “will leave the subway” / “for another,” “deeper,” “unilluminated place,” “where all is” / “uncharted” “If you want” “to travel with us,” “listen first:” / “The sides” “of the train,” “the train’s form will” “fall away”.» (Notley 1996, 41)¹⁰⁰. En *The Descent of Inanna* el viaje se describe en estos términos: «From

97. En *Epic & Performance (An Oral Instruction Manual)*.

98. En *XI Signatura Rerum. Book III, Eternal War*.

99. En *Book 2*, [3].

100. Fragmento de *Book 2*.

the Great Above she opened her ear to the Great Below / From the Great Above the goddess opened her ear to the Great Below / From the Great Above Inanna opened her ear to the Great Below.» (Wolkstein y Kramer 1983, 52)¹⁰¹

Otro ejemplo está en *Ítaca* (1971), de la española Francisca Aguirre: «¿Y quién alguna vez no estuvo en Ítaca? / ¿Quién no conoce su áspero panorama, / el anillo de mar que la comprime, / la austera intimidad que nos impone, / el silencio de suma que nos traiza?» (Aguirre 1972, 14)

En cada caso las autoras aluden al viaje desde distintos ángulos, H. D. se emplaza en el viaje de Helena de Troya a Egipto: «According to the Pallinode, Helen was never in Troy. She had been transposed or translated from Greece into Egypt. Helen of Troy was a phantom, substituted for the real Helen, by jealous deities. The Greeks and the Trojans alike fought for an illusion.» (H. D. 1961, 8)¹⁰². H. D. desarrolla su poema en un mundo, de suyo, fantasmagórico, pero sostiene los elementos inherentes al viaje, como son la trasposición, o la ilusión.

Por su parte, al igual que Inanna, Alice Notley viaja con Alette, al inframundo, aunque en cada caso ese inframundo representa algo muy distinto. En Notley es un tren subterráneo: «“One day, I awoke” “& found myself on” “a subway, endlessly”.» (Notley 1996, 3)¹⁰³: en tanto que en el caso de la diosa sumeria Inanna es, en efecto, el mundo de los muertos y de los espíritus al que debe descender para cumplir con las tareas que le son encomendadas, como lo haría tiempo después Deméter en la Grecia clásica. En este sentido, el poema expresa: «Neti said: / “If you are truly Inanna, Queen of Heaven, / On your way to the East, / Why has your heart led you on the road / From which traveler no returns?”» (Wolkstein y Kramer 1983, 55)¹⁰⁴

Anne Waldman viaja hacia diversos destinos, y como una investigadora va encontrando las pistas para su exploración: está en Bali, o ve la televisión junto a Ernesto Cardenal, también deambula por ruinas prehispánicas, visita al subcomandante Marcos en Chiapas o vagabundea entre Colorado y Nueva York. La suya es una bitácora que recuenta

101. En *From the Great Above to the Great Below*.

102. En Book 1, [1].

103. En Book 1.

104. En *From the Great Above to the Great Below*.

esos viajes, pero también es una oda a las ‘once direcciones del espacio’: «... [the] old Buddhist adage of simultaneity.» (Waldman 2011, xii)¹⁰⁵. De este modo, la autora señala que el universo modelado en un tabernáculo es muy limitado y cuadrangular, cuando el mundo es redondo y el universo mismo lo es. (Waldman 2011, xii)

Los viajes de las poetas aluden más a una necesidad interior, cuestionan aquellos lugares antiguos que también fueron visitados por los héroes y los dioses (a excepción de Notley y Waldman), pero desde otro sitio. Son visitantes, no residentes. Cabe señalar que intencionalmente introduje en el medio de estos fragmentos, porciones del texto de Inanna, para comparar cuál era el tratamiento de la diosa, quien también funge como arquetipo para Anne Waldman, como se verá a continuación.

2.2.2.3. Los arquetipos

The poet starts here assignment of “cosmology” with the Buddhist notion of birth being just one link in an ongoing change of karmic events. She has found the opening lines of her canto—“the longest times in love with living”—in a notebook kept in Vienna around her birthday in April. which also celebrated Easter. She continues her study of the great Yugas—ages—based on Hindu philosophy and turns to a version of existence that is flowing dynamic, nothing static. Everything originates, grows, decays, vanishes, their returns. She studies the primordial symbols of this dynamism and sees links to other cultures. The eagle belongs to Zeus, serpents attend to the goddess Hera, Zeus’s consort, Mother Earth. In Homer’s Iliad and eagle appears to the Greek heroes one day during the siege of Troy. (Waldman 2011, 597)¹⁰⁶

La épica recurre a ciertos arquetipos –me refiero a este término en su sentido consignado en el Diccionario de la Lengua Española: «Del lat. archetȳpum, y este del gr. ἀρχέτυπον archétypon, infl. en su acentuación por el fr. archétype. M. Modelo original y primario en un arte u otra cosa.» (Real Academia Española de la Lengua 2023a). Para los efectos que estudio en *The Iovis Project* me interesa analizar los siguientes: religiones (diosas/es); heroínas/héroes; creadoras/es. Estos no son los únicos que pueden hallarse en su obra, pero mi intención es descubrir cómo funcionan estos a modo de temas recurrentes que utiliza para construir su propio «cosmos», en el que ocurre su obra: «The epic is a way to

105 En *Anew*.

106. En XXII *Cosmology: Within the Mind of Sleeping God. Book II Guardian and Scribe*.

parallel the instability and potent energy of our world. My epic takes on both the nightmare and the nirvana of male energy. Isn't that a paradigm for the Kali Yuga¹⁰⁷?» (Waldman 2001b, 113)¹⁰⁸. A continuación, analizo estos arquetipos:

a) Religiones (diosas/es)

In the riparian floodplains as the glaciers retreated, with the advent of deliberately planted fields of grain, comes a Great Mother religion. Based on the womb that men passed through and the earth that when seeds produces the crop, the Mother Goddess religion spreads with the advent of agriculture (wheat, barley, emmer). In places it includes the sacrifice of a male consort to the Grain Goddess. It loves fertility and creativity (wherein magic resides) and the wonder of cultivated growth, so it is very domestic. It absorbs sheep, weaving, and tries to absorb domesticated cattle, but comes into conflict with pastoralism. The religion flourishes for 5,000 to 8,000 years before the chaotic fusion with other religious modes. But, it wanes because it is not comprehensive enough to encompass meat (livestock /fishing / hunting) and the noncultivated aspects of the planet. It may have suffered from misunderstandings of sperm¹⁰⁹ but this is speculative. Inanna, Phrygian, Cybelle, Gaia, Ishtar, early Demeter...(Waldman 2011, 661–62)¹¹⁰

La religión es parte inherente de la épica, aunque la épica suele llegar revestida de dioses masculinos, aquellos que ya han aniquilado a la Diosa Madre. Desde los orígenes del género, la diosa Inanna se vio forzada a descender al inframundo. La poeta Elsa Cross lo explica al señalar que Inanna es la diosa tanto del cielo como de la tierra, del amor, pero también de la belleza y de la fertilidad.

Desde esta perspectiva, se le relaciona con la babilónica Ishtar o con la fenicia Astarté, pero inclusive se puede trazar su *linaje* hasta Afrodita: «Con Inanna aparece por primera vez en la historia el paradigma del descenso al mundo de los muertos, que va a formar, tanto desde el mito como desde el ritual, el núcleo de muchos de los llamados cultos místicos que florecieron en el mundo griego, en Frigia y otros lugares, al menos —según evidencias comprobables— desde el siglo VII a.C., hasta la llegada del cristianismo.» (Cross 2009, 23)

107. Los yugas son los periodos cósmicos, existen cuatro de ellos: Satya Yuga, Tetrā Yuga, Dvāpara Yuga y Kālī Yuga. El Kālī Yuga es la edad oscura. (Cedeño 2020)

108. En *Vow to Poetry. A Conversation with Randy Roark*.

109. Abordaré este tema en el siguiente capítulo.

110. Fragmento de *I Yea, I am Salt. Book III, Eternal War*.

El nutrirse de la religión es, pues, condición primigenia de la épica, ocurre en culturas tan antiguas como la sumeria, o más cercanas como la grecorromana, pero ha encontrado en la biblia un motivo frecuente, tal es el caso de *Mujer sin Edén* (1947), de la española Carmen Conde, o la novela de la mexicana Carmen Boullosa que cité anteriormente.

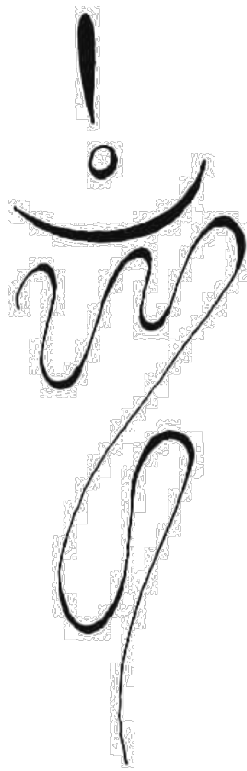
Durante el Romanticismo, hubo un énfasis por abordar la épica bíblica, como la nombra Adeline Johns-Putra, influenciada por *Paradise Lost* de John Milton, así como por los poetas Friedrich Klopstock y Salomon Gessner. Al respecto menciona: «The idea of women writing religious epics is interesting, to say the least, for it would seem to be incompatible with what is generally thought to be the subordinate position held by women in the Christian tradition.» (Johns-Putra 2001b, 374:97)

A partir de esa contradicción, comenzó a utilizarse a la mujer como ejemplo de moralidad, e inclusive la Eva bíblica se convirtió en modelo a imitar. Aunque, si de temas bíblicos escritos por mujeres se habla, se suele acudir a autoras más antiguas, tanto a Faltonia Betitia Proba (ca.320-370 e. c.), la poeta cristiana más arcaica de cuya obra se tenga evidencia o a la emperatriz Athenais-Eudocia. (ca. 400-460 e. c.). (Green 1995; Marmureanu, Cernescu, y Lixandru 2008)

En *The Iovis Project*, las religiones son parte ingénita, podría inclusive afirmarse que se convierten en columna vertebral, Anne Waldman acude a una plétora de cultos, desde los que abrevan de la mitología griega, hasta los amerindios e inclusive los judeocristianos —de los que es depositaria: «*The poet invokes the familiar Judeo-Christian patriarch, who is seductive in his humility.*» (Waldman 2011, 4)¹¹¹, pero particularmente se aproxima al budismo y al hinduismo, los cuales permean más como connotación filosófica que religiosa a lo largo de todo su poema.

Un poco antes, en ese mismo poema (XI *Shiva Ratri*), Waldman le pide a Gabriel, el arcángel de las palabras, que oiga su plegaria. Más adelante en el texto, recuerda que cuando era niña supo que Dewi Ratih (Sang Hyang Ratih) era la diosa hindú de la luna, pero luego, el astronauta Louis Armstrong alunizó en ella. Para la autora, el convivir desde niña con diversas creencias fue parte de su cosmogonía particular, por lo que le resultó natural llevarlas posteriormente a su obra poética:

111. En *Mangala. Book I All is Full of Jove*.



open
unoriginated
space
of dharmakaya¹¹²
gives birth to bija¹¹³
of seed syllable

Primordial
sound
becomes the basis
for all manifestation
of form

O M
(Leitmotiv of
“religious life”)

Mantras grow from experience &
from the collective knowledge
of many generations

HO HUM
(without fear/without hope)

ONG!

di mana-mana

(Waldman 2011, 173)¹¹⁴

¿La religión en *Iovis* se convierte en una caminata en medio de las mitologías particulares de una gran variedad de culturas? El protagonista de este poema es *Iovis* y él la conmina a unir mitología y religión en su propia cosmogonía. El Iovis / Zeus / Júpiter de las *Bucólicas* de Virgilio ha esparcido todo con su esperma y Anne Waldman busca encajar en

112. Había mencionado que el dharma-kāya es el cuerpo verdadero, uno de los tres cuerpos del Buda y es la base de los otros dos que son: sambhoga-kāya y nirmāṇa-kāya. (Keown 2003)

113. La *bīja* o semilla en sánscrito se relaciona con la energía kármica de las acciones cotidianas y es la que produce experiencias en el futuro. Tiene que ver con las sílabas mántricas. (Keown 2003)

114. En XI *Shiva Ratri. Book 1, All is Full of Jove*.

ese universo heteropatriarcal, no desde el combate, sino desde la apropiación. La frase que ocupa Waldman aparece en la *Égloga III* de *Las Bucólicas*:

PALEMÓN

Decid, que blando asiento el prado brinda
y los campos y los árboles frutecen,
cría frondas la selva, y luce el año
su más bella estación. Abre la marcha,
Dametas; tú, Menalcas, le respondes;
Alternos cantaréis, pues se complacen
En el canto amebeo las Camenas.

DAMETAS

Musas, proemio de mi canto es Jove:
Jove lo llena todo; él sobre el mundo
[All is Full of Jove]
Próvido vela, y de mis cantos cuida.

MENALCAS

A mí Febo es quien me ama. Para Febo
nunca faltan mis dones: los laureles
y el lánguido rubor de los jacintos
(Virgilio 1961b, 18)

Cuando Özlem Görey habla de la poesía de H.D., Sylvia Plath y Adrienne Rich, sugiere que las autoras ponen en crisis a los mitos patriarcales en su poesía presentando alternativas (*mythmaking*) a las tradiciones establecidas por medio del rechazo a las oposiciones binarias patriarcales, con la ayuda de la no oposición y la no jerarquía (Görey 2000). Dicho planteamiento se asemeja al concepto *both-both* con el que Anne Waldman ha construido el *Iovis*, aunque llevando a sus páginas tradiciones diversas –analizaré este tema en el capítulo tres–.

Kadro in Tibetan means “sky-goer”. The Sanskrit term is *dakini*¹¹⁵ and is understood as a feminine principle that may appear as a human being, a goddess—wrathful or peaceful—or as they play of energy in the phenomenal world. Tibetan Buddhism speaks of a language described as “the secret signs and letters of the dakini,” and another that is a secret code of tantric terminology referred to as “twilight” language. The oral teachings are sometimes referred to as a “dakini’s breath.” An exceedingly symbolic cipher, many volumes could emerge from very few letters. Whole teachings are condensed into seed-syllables and hidden

115. Explicué este principio en el capítulo previo.

in earth, in rivers, in trees, in cloud formations, or in the mind of the adept. (Waldman 2011, 839)¹¹⁶

¿Cuándo dejaron de ser «las diosas» y se transformaron «los dioses» en los protagonistas de la épica —y de la vida misma? Inanna es la diosa madre (junto con Ereshkigal), como lo explica Elsa Cross:

En Inanna quedan, juntas, las leyes de los tres reinos, y esto implicará un conocimiento más completo de sí. Por lo que se infiere de la acción narrativa, el descenso de Inanna, donde apenas se apunta —en lo que toca a ella— el aspecto de la fertilidad subraya en cambio otro elemento más profundo en los Misterios: el del conocimiento, que implica una entrada literal a la oscuridad que va a enriquecer posteriormente la cara luminosa de la conciencia. (Cross 2009, 27)

La diosa sumeria Inanna es poseedora de un conocimiento superior al que acabarán teniendo otras diosas tras el derrocamiento del matriarcado. Como lo distingue Luce Irigaray al decir que Empédocles o Parménides conservaban un discurso basado en el principio de la divinidad femenina a diferencia de Heráclito. Señala que la naturaleza a la que identifica como la diosa fue disuelta en la neutralidad y fue sustituida por un dios masculino: «... a God who sets his absolute entity against the fluidity of the neuter, and also the proliferation of words, of things, of gods. Thus a God, unique and in the masculine, has occupied the place of the ecstasy opened and safeguarded by her.» (Irigaray 2013b, 5)

En este sentido, Greda Lerner ubica en el largo periodo que se generó entre la subordinación de la mujer en el patriarcado y la aparición del descrédito de las diosas (Lerner 1986). Chantal Maillard explica la idea de la diosa (madre o no), en la India de la siguiente manera: «Hemos apuntado ya la existencia de una iconografía pre-aria de diosas madres. De los tiempos pre-védicos datan los cultos a la fertilidad... No obstante, durante el período védico las diosas quedaron solapadas. Sólo a partir del siglo II a.C. empezaron a resurgir en los cultos Śaktas.» (Maillard 1998, 76)

La concepción de la divinidad en India es la que permea en un porcentaje muy importante del poema de Waldman. Como señala Chantal Maillard sobre el tema de India: «Toda identidad de la divinidad es considerada en India como un foco de atención, un aspecto

116. En xv *Sky-Goer. Book III, Eternal War.*

del poder cósmico que lo atraviesa y lo conforma todo.» (Maillard 1997, 41), y explica que como los dioses no son ídolos, hay una ausencia de dogmas. Esa concepción se ve reflejada en *Iovis*, en donde la divinidad puede ser vista en un plano terreno.

Waldman es consciente del mecanismo con el que la diosa fue sustituida por el dios, por eso insiste en que *Iovis* lo ha bañado todo con su esperma. ¿Es el esperma metafórico de Zeus (el padre) el velo de los milenios de reconversión de la divinidad femenina en masculina? Vuelve a ese punto en distintos momentos de su poema (inclusive es el motivo central del texto mismo), Zeus borró a las diosas del mapa, por eso no duda en reiterar su avasallante y falocéntrica presencia a lo largo de su texto. En una frase resume esta necesidad del siguiente modo: «So poem is the song *in spite* of the will of Zeus. Blast him, and that willpower played out as it is doing now, twenty-first-century fix. I'll be the gray-eyed Athena, clear-sighted through his fog of war.» (Waldman 2011, xiii)¹¹⁷

Aunque, es importante decir que su principal interés no es «revivir» el culto por la diosa tanto como proponer una aproximación bigénero, como la Ardhanarisvara (ciudad andrógina), que la escritora quiere construir junto con sus lectoras/es. En *Loba*, Diane di Prima también habla de las diosas y cómo fue que les otorgaron el poder a los dioses:

her daughters stream w/ flaming hair from the portals of hell
they are the goddesses we can name, we name them Nut
we name them Kali & Olokun, Omphale & Mara
it is at their hands that the gods of men receive power
(di Prima 1998, 129)¹¹⁸

La poeta estadounidense Betsy Warland también aborda el fenómeno del desplazamiento de la Diosa en los siguientes términos:

‘The dictionary presents a world view, the bilingual dictionary doubles that, presents two.’	Hejinian
Eve taking the <i>bite</i> , <i>bheid-</i> , <i>bait</i>	
‘the story of Eve is also the story of the displacing of Hebrew verb “to be” by the masculine God, Yahweh, whose name has the same derivation.’	Phillips

117. En *Anew*.

118. En *Part 10. She Who, Book II*.

the bite the basic unit of information
in our new language
(Warland 1987, 28)¹¹⁹

La diosa en las tres autoras –y en las investigaciones sobre el tema–, ha cedido terreno ante el dios (Jove): «The sun goddess Amateratsu¹²⁰, in dispute with her brother, was tricked out of her lair and light returned to the universe. She was told there was a better goddess in the heavens! She rose to her vanity!» (Waldman 2011, 655)¹²¹. Las escritoras retoman la épica sin concesiones ante el dominio del dios sobre la diosa, lo cuestionan y lo evidencian, como queda de manifiesto en los fragmentos anteriores que dejan ver la certeza de las escritoras de cómo fue sustituida la diosa de los poemas épicos desde la antigüedad.

b) La heroicidad

Racial Powderkeg in Nation

The Federal authorities have arrested eight white supremacists who were preparing to blow up one of the largest black churches in Los Angeles—the 8,500 member First African Methodist Church in the heart of South Central Los Angeles. One of the men had planned to burst into the church during services and “start popping people” with a machine gun. They had also planned to assassinate Rodney King; Danny Bakewell, the leader of the Brotherhood Crusade; and Rev. Louise Farrakhan, leader of the Nation of Islam. They had also planned to kill Rabbis and other Jews. They wanted to spark a Holly War.

++++

...

We call upon the President of the United States to reassess the easy availability of guns in this country and in doing so help prevent the thousands of similar incidents...

—Anne-Pacing-the-Floor-More-Vigorously-Now¹²²

(Waldman 2011, 365)¹²³

La heroicidad en *The Iovis Project* está más relacionada con lo cotidiano y no con la mistificación de personajes/es milenarias como se ve en el anterior fragmento. No hay una

119. En *Eve re woman, turn one*.

120. En esta sección del poema trata la mitología japonesa.

121. En *Eternal War. An Introduction. Book III*.

122. En el capítulo cuatro abordaré la connotación de esta rúbrica que aparece en *Iovis*.

123. En *Anew*.

Inanna / Alette que descienda al inframundo, ni Penélope, ni Urania..., tampoco se le atribuyen actos épicos a Psique, aunque sus nombres aparezcan en el poema que estudio. Por el contrario, mujeres como Helena de Troya son vistas con cierta condescendencia por Waldman: «Poor Helen in *Iliad* 6 [*sic.*] remarks on her “vile destiny” and Zeus’s curse of fame that with her beloved Paris they “shall be made into things of song for men of the future.”» (Waldman 2011, xii)¹²⁴

¿De dónde surgió la necesidad de que el protagonista de la épica escrita por mujeres tuviera características de heroicidad? Adeline Johns-Putra señala que esta idea aparece definida durante el siglo XVIII en el diccionario de Samuel Johnson, en el que se decía que la épica debía ser heroica o contener una gran acción conseguida por un «héroe» (Johns-Putra 2001b, 374:132), y se entiende que debería ser una figura masculina. La autora reconoce que esta tendencia fue creciente durante el Romanticismo, por lo que es de suponerse que las autoras contemporáneas se hubieran adherido más de esa corriente de pensamiento que idealizaba al héroe, que de las épicas homéricas o prehoméricas, a las que por consiguiente también enaltecieron al grado de, como expliqué previamente, abrir una corriente de pensamiento que traza una línea entre las poetisas a partir del Romanticismo y hasta la actualidad y la voz de una poeta homérica femenina.

Johns-Putra continúa hacia lo que ocurre con la épica contemporánea escrita y «protagonizada» por mujeres: «Recent feminist criticism on heroism has sought not just to determine the rationale for the male hero, but to explore the possibilities for constructing a female hero.» (Johns-Putra 2001b, 374:133). Bajo esta perspectiva, podría argumentarse, entonces, que Waldman construye a una heroína (¿ella misma?), e inclusive a un héroe contemporáneos (o su antiheroico Jove), quienes deben sortear la vida cotidiana.

A diferencia de lo antes expuesto, Bernard Schweizer reconoce el modo en que escritores desde Mikhail Bakhtin, hasta Jorge Luis Borges, Hugh Thomas Swedenberg e inclusive la misma Virginia Woolf consideraban que la condición inherente a la épica debía ser la presencia de un héroe, pero masculino (baste recordar a la tribu de Claude Lévi-Strauss de la que hablé anteriormente). Pero aquella no siempre fue una creencia monolítica; en 1716, sir Richard Blackmore sugirió que una mujer podría ser la personaja principal de una épica.

124. En II *To Blunt the Knife. Book II, Guardian & Scribe.*

Algo bastante inusual para principios del siglo XVIII (Schweizer 2006b). Susan Stanford Friedman explica que los códigos de género en la épica confluyen con los códigos de género sociales por lo que a la primera se le identifica con ese discurso predominantemente masculino. (Stanford Friedman 1997)

Las heroínas y los héroes en *The Iovis Project* son personas de carne y hueso, por ejemplo el Che: «*Last night she dreamed herself in the mystic lover of Che Guevara (a corpse) indoctrinated in anti-imperialism...*» (Waldman 2011, 796)¹²⁵; o el subcomandante Marcos, pero también puede tratarse de una anciana chamana, o mujer sabia, que recuerde a todas las ancianas chamanas del mundo: «*...In charge is old Indian shaman lady, barefoot. She resembles María Sabina, the Mazatec shaman. She resembles Rigoberta Menchu, the Guatemalan revolutionary. She is an amalgam of all the old magic wisdom-hags.*» (Waldman 2011, 593)¹²⁶. Por su parte, Alice Notley se acerca de una forma menos indulgente a la figura del héroe, como puede verse en el siguiente fragmento en el que inclusive ironiza con la iconicidad que se ha hecho de ellos:

“so long endured” “There can be no truth” “elsewhere,” “until”
“this is changed” “The holy men,” “the saints,” “the wise men,” “the
heroes,” “the poets” “are ignorant,” “are like” “simple drunks”
(Notley 1996, 90–91)¹²⁷

A pesar de compartir con Notley el sarcasmo al referirse a los hombres heroicos, en *Iovis* se revela la manera en que una epopeya del presente y del futuro habla del pasado, como el asidero desde el cual alza el vuelo, sin solazarse en él, sino que avanza para encontrar una tradición particular, en la que su padre y su abuelo puedan formar parte de esa historia en que la poeta los reconoce como el ejes que estructuran su obra literaria.

125. En XII *Robert Creeley Turning to Che in a Dream, Book III, Eternal War*.

126. En XXI *EZLN. Book II, Guardian & Scribe*.

127. En *BOOK three*.

c) Creadoras/es, o *the grateful poetic daughter*¹²⁸

Spirochetes of memory now launched. Philadelphia was home one summer in the sixties early on in Vietnam War, rioting in her neighborhood. Now neighborhood's more gentrified. Return to the museum with famous Duchamp. You would like to live among the playful artifacts that strum on your attention. And the duty is to scribe an impression. That is why is easy, that it survives in a kind of mental quandary is difficult. The inability to see the face, for example, in the violent tableau, at the same time you know it's perfectly safe (there is a sweet guard at the door) as shiver resounds in the body. Brittle sensation. Enigmatic, voyeuristic, a master of chance Marcel Duchamp still mirrors back your own expectation.

TU M'¹²⁹

tomb

pro

prodromus

proem

prolegomena

prolepsis

< long

& sung

lang>

& sounded

<gage

on the tongue a guage>

eyes & gaze

gouge>

as if wounded

<gauze

removed

(Waldman 2011, 584)¹³⁰

Uno de los temas recurrentes en *The Iovis Project*, es el homenaje que suele hacer a creadoras/es, a lo largo de casi todos sus poemas, como puede verse en el anterior fragmento en que hace una crítica muy particular a *Tu M'* de Marcel Duchamp, y en la que relata su experiencia al estar frente a la pieza museística. Resulta poco común que una poeta despliegue un abanico tan grande nombres en un poema del género épico –aunque este recurso no podría considerarse exclusivo de ella–. No solo se trata de nombres, sino de la

128. En *Grasping the Broom More Tightly Now*. Interview with Eric Lorberer. (Waldman 2001b)

129. *TU M'* fue el último óleo sobre tela que Marcel Duchamp pintara en 1918. (Museum of Modern Art 2008)

130. En *xx Tu M'. Book II, Guardian & Scribe*.

influencia que han ejercido de una u otra forma sobre la autora de *Iovis*, quien enuncia de este modo dichas influencias: «A love of poetry comes from the “actualization” I experience in the poetry of others.» (Waldman 2001b, 285)¹³¹. A partir de esta consideración, parece reforzarse la impresión de que no comparte el postulado de Harold Bloom sobre la *ansiedad de la influencia*, ni sobre la *ansiedad de la autoría* (experimentada por mujeres), propuesta por Gilbert y Gubar y revisada previamente en este mismo capítulo.

Desde *Anew*, texto inaugural de su trilogía, Waldman acude a su primer creador, Arthur Rimbaud: «And actualize, as Rimbaud prophesies, how women discover the unknown. *She will discover strange things, unfathomable, repulsive, delicious we, will take them, we will understand them.* But will they... and what then?» (Waldman 2011, xi)¹³². El homenaje de la poeta se refleja en una codificación cromática a propósito de Rimbaud.

En su panteón particular aparecen, además, William Carlos Williams, Ezra Pound, Louis Zukofsky, Charles Olson —el que puede considerarse como su mayor influencia en *Iovis*, y a quienes analizaré en el siguiente capítulo—, Robert Creeley, Robert Duncan, Frank O'Hara, Alice Notley, H.D., Gertrud Stein, Emily Dickinson, Diane di Prima, John Cage, Marcel Duchamp, Jean Cocteau, Isadora Duncan, Hélèn Cixous, John Coltrane, Bob Dylan, Patti Smith, y, por supuesto Jack Kerouac y Allen Ginsberg, por solo nombrar a algunos de ellos, provenientes del mundo de las letras, las artes y la filosofía.

Su afinidad con escritores como Williams o Pound, podría parecer más una solicitud de permiso para abordar el género que una ansiedad por hacerlo. A este respecto Susan Stanford Friedman propone cuatro estrategias que usan las poetisas para «feminizar» la épica, las cuales serán materia de la última sección del capítulo cuatro de esta tesis: ironicista; historicista; re-visionista y experimentalista (Stanford Friedman 1997). ¿Es acaso un discurso de la revisión al que acude Anne Waldman cuando concita a los creadores? Al respecto, Adrienne Rich dice: «Re-vision—the act of looking back, of seeing with fresh eyes of entering an old text from a new critical direction—is for women more than a chapter in cultural history: it is an act of survival.» (Rich 1978, 34). Waldman se apropia del género

131. En *Grasping the Broom More Tightly Now. Interview with Eric Lorberer*.

132. En *Anew*.

mediante el reconocimiento de la influencia que sus antecesores y sus contemporáneos han tenido sobre su obra, los sobrevive y, a la vez, plantea nuevas posibilidades de apropiación.

Alguien quien también emplea esta estrategia es Selina Tusitala Marsh, quien dedica *Fast Talking PI* a Anne Waldman (2012). Su poema está inspirado en *Fast Speaking Woman* y, al igual que este, es un canto en primera persona, una especie de invocación, sobre el que abundaré en el capítulo cuatro de esta tesis. En la misma línea, Sharon Doubiago escribe lo siguiente, a propósito de personajes relevantes o influencias en la obra personal. Es algo común en los/les/las artistas, la mención de quienes influenciaron su obra, ocurre en la épica, aunque, al parecer, no con la profusión como puede verse en *Iovis*:

Until I knew, as Rilke insists
is the first discovery to make
if one is to be a poet:
I will die if I don't write,
a discovery that cut through
all notions of Art,
of form, vision, communication,
occupation, money, or role in life
(Doubiago 1982, 145)¹³³

2.2.2.4. El activismo: política, ecología y feminismo

(*seen*)

the relational
the retinal
Cash
the Camps
The camps & Genocide
2,000 lb. of laser bombs
a withe male chief of staff smirks
a vice president dodges his odds

no pasaran

(*unseen*)

it depends what ends you are on

133. En *Wyoming, Part III. Heartland*.

terrorism?
or externalism?
cash deficit
(mortar rounds)
Michael Moore stacks Charlton Heston
another voting machine dysfunction
“my last mistress” in cash (Waldman 2011, 742–43)¹³⁴

Anne Waldman ha sido activista desde una etapa muy temprana de su vida. Una de sus principales preocupaciones ha sido la ecología y el manejo del plutonio en particular, al que incluso le ha dedicado una canción: *Uh-Oh Plutonium!* (1984), así como diversos poemas: «June 2001. Traces of plutonium have shown up in the stool samples of Rocky Flats Workers. *Keep vigilant.*» (Waldman 2001b, 237)¹³⁵. En *Sanctuary (Addenda)* lo retoma:

A horse I rode near Rocky Flats, former plutonium plant downwind of Denver and a mere 10 miles from where I sometimes lived in Boulder, came from a ranch that had animals born eyeless, often without furor limb. Plutonium in the soil. The battle goes on to stop developments since the plant, now deemed a park, closed in the 1980's. A 24,000 year project, half life of plutonium. I associate horses with that ongoing crime against humanity. I remember she was named “Cheyenne.” (Waldman 2020, 123)¹³⁶

El poema relata diversos casos en los que se han violentado los derechos humanos y se han cometido crímenes. No obstante, la ecología no es su único interés, también ha estado cerca de movimientos políticos encabezados por civiles, tanto en los Estados Unidos como en otros países. Uno de estos ejemplos se encuentra en el poema XXI *EZLN* (perteneciente al *Book II Guardian & Scribe*). En su poema mezcla fragmentos de un comunicado del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, titulado *Al pueblo de México: hablaron los hombres verdaderos, los sin rostro. Mandar obedeciendo* y que analizaré en los siguientes capítulos. De hecho, su faceta de activista suele ser una de la más identificables en su obra. Prueba de ello es que en *The Iovis Trilogy*, incluye varias cartas dirigidas a distintos líderes políticos (su poesía epistolar está influenciada por *The Maximus Poems* de Charles Olson, aunque la utiliza con distintas intenciones) (1960):

134. En VIII [*Things*] *Seen / Unseen. Book III, Eternal War.*

135. En *Warring Good Charned Ground (Rocky Flats Chronicles).*

136. En *Truth or Consequences.*

To his Excellency Mobutu Sese Seko
Head of State

Citoyen President:

I appeal to you for the immediate and unconditional release of Tshikedi wa Mulumba, a lawyer and former member of the Zairian Assembly who was arrested last October.

I believe that Mr. wa Mulumba is a prisoner of conscious, held solely for his nonviolent exercise of fundamental human rights. He is reportedly held at Makala Prison in Kinshasa.

Thank you.

Anne-Who-Grasps-the-Broom-More-Tightly
(Waldman 2011, 30)

La siguiente, es otra misiva enviada a un presidente, en esta ocasión es al de Guatemala:

To the President of the Republic of Guatemala

Your Excellency:

I urge you to order independent investigations of human rights violations in Guatemala, regardless of the administration under which they occurred, and to bring those found responsible for political killings, “disappearances”, and torture to justice.

I also asked the government make public the findings of its investigations and, in compliance with resolution 15 of the United Nations Subcommittee of Prevention of Discrimination and Protection of Minorities, that it inform relatives of the “disappeared” of their family members’ fates.

I thank you. I plead with you.

Anne, Grasping-the-Broom-Tighter-Now¹³⁷
(Waldman 2011, 72)¹³⁸

La escritora se preocupa por lo que ocurre en su entorno, específicamente por aquellos que generan el *Concealment* (ocultamiento o Kālī Yuga), del que propone salir a través de los colores –de ahí el subtítulo *Colors in the Mechanism of Concealment* de *The Iovis Trilogy*. Sobre este tema continúa: «Colors and how they might move us through prisms of language and light. See the glow of the world around us, luminous particles and syllables. Hurry hurry, make haste make haste, don’t tarry don’t tarry.» (Waldman 2011, xv)¹³⁹

137. Mencioné que en el capítulo cuatro abundaría sobre la fórmula *Anne- Grasping-the-Broom*.

138. En: a) II *Some Kinda Animal*; b) IV *Field of Mars*, ambos en *Book I, All is Full of Jove*.

139. En *Anew*.

Acerca de los feminismos también tiene una postura, aunque, como ya lo he dicho previamente, la inclinación de *The Iovis Project* reconoce que escribe una poesía antipatriarcal y que exalta parte de sus influencias en las mujeres que la precedieron:

How to say, only a woman would do this? Huh? Or the reaction to an obscure reference from sibylline H. D. Go look it up, you dummies! Then someone protests that George Steiner is Eurocentric, elitist. What else is new? Of course, I would love to know Swahili poetics. White ladies—Guest, di Prima, Kyger, Mayer, Notley, Acker, Howe, Scalapino, Lautherbach, Hejinian—will cast you into one myriad contemporary net (s). Mullen, Hunt, Patton, Coleman, Cortez, Lorde—another. But the experiments you muster will change the way you see “her” —that lady’s (Stein’s?)—thinking grammar forever. Could I see it was a fleeting kind of freeloading mind? Yes, I could... “She” lets you try it too. This was my experiment using the idea to cannibalize [sic] a hollowed canon-worthy text & play inside gender, place, point of view, translation, sense perception. Seize Proust. (Waldman 2011, 393)¹⁴⁰

En la cita previa, Waldman apuesta por nombrar a aquellas escritoras de quienes ha recibido alguna influencia para delinear su particular aproximación al tema. *Iovis* ha sido largamente identificado como una mitopoética feminista que pretende desmontar el patriarcado. Sin embargo, su actitud ante los feminismos es distinta a la de otras poetas. Dice Rachel Blau DuPlessis: «Part of Waldman’s political citizenship involves a specific kind of gender outcry and analysis.» (Blau DuPlessis 2005, 1). Esta crítica es hecha a través de un análisis de las estructuras de género que conocemos. En la cita previa, la autora sugiere que el experimento que debe hacerse es modificar el modo en que vemos a «ella», entonces sugiere canibalizar un texto canonizado, experimentar con el género, el punto de vista y otros elementos, para, finalmente, «apoderarse de Proust». Waldman apuesta por dominar del lenguaje para desmontarlo desde dentro.

En *Excerpt from The Talisman Interview*, realizada por Edward Foster en 1994, la poeta ya trazaba el perfil de *Iovis*, al decir que no consideraba a su poema como un argumento feminista estridente o que retara a los hombres en torno a ella y a su mundo, sino que hablara de las experiencias de la maternidad, del ser hija o de tener una relación con hermanos y amantes a partir de las que especula con frecuencia en torno al patriarcado (Waldman 2001b, 227)¹⁴¹. La poeta habla de «las escritoras» extrapolándose, como lo hace en *Feminafest*:

140. En *Within a Budding. Book II, Guardian & Scribe*.

141. En *Excerpt from The Talisman Interview*.

«Perhaps women have the advantage of producing a radically disruptive and subversive kind of writing right now because they are experiencing the current imbalances and contradictions that drive them to it.» (Waldman 2011, 24)

Su actitud frente los feminismos intenta conciliar polos y apropiarse de su espacio, más que arrebatarlo, incluso se llega a comparar con Inanna al atraer a los poetas, a quienes llama sus padres, para beber de su savia. Se pregunta: «Is language phallogocentric? Is writing a political act? ... Do you agree, you'd almost have to, dear scholarly sisters, that the experiences of women in and with literature are different from those of men?» (Waldman 2011, 23–24). En esa formulación se encuentra su postura en relación con el feminismo: conciliadora, pero al mismo tiempo apropiativa. De igual modo reconoce la influencia de Virginia Woolf al decir sobre su madre: «She didn't have a room for her own.» (Waldman 2011, 21)¹⁴²

En este sentido, Rachel Blau DuPlessis se pregunta: «Could a feminist poetics of innovation make some dynamic syntheses of the politics and aesthetics surrounding gender questions?» (Blau DuPlessis 2005, 1). Para ejemplificar esto, Lilian Elieen Doherty recurre a la historia de Metis y Zeus al referirse a la teoría de la interpretación: «We have grown up with it an “internalized” it in many ways of which we are unaware; some elements of it we may consciously embrace for ourselves or those close to us if not as universal ideas.» (Doherty 1998, 1998)

Anne Waldman se aventura a desmontar el patriarcado evidenciando aquellos aspectos que lo han conformado a lo largo de los siglos, así como las estructuras y los elementos que lo siguen sosteniendo en la actualidad. La suya no es una lucha «en contra», sino una batalla por crear nuevas formas poéticas desde su realidad, utilizando un toque de humor. La autora sugiere que todo está bañado por el esperma de Zeus/Júpiter (*All is Full of Jove*), ese es el motor que anima su épica: «*Iovis*, literally *of Jove*, is the possessive case, *owned by Jove*. As well as about him, a weave.» (Waldman 2011, 2)¹⁴³

142. Las tres citas aparecen en *Feminafesto*.

143. En *Both, Both: An Introduction, Book I, All is Full of Jove*.

2.3. Neoépica¹⁴⁴ y autorreferencialidad: hacia un extragénero épico

The Ecocene, you know this—gentle reader¹⁴⁵—or informed stranger...when the prosimians divided from anthropoids, well that was a telling time. And if they can find a 47-million-year-old animal ancestor, then we are in serious revision. Once I wanted an age that was a climate of ideas...

I got them then. ideas...i walked...i rode...i stood around...i migrated...i grew fins...i swam...i wasn't so lonely...moving to a place...outside the hungry ghost world... (Waldman 2011, 1003)¹⁴⁶

A lo largo de este capítulo he señalado una serie de elementos que presentan a *The Iovis Project* como un poema épico que abreva de diversas tradiciones: el poema largo moderno y posmoderno —depositario de Milton—, el épico prehomérico y homérico, pero también como una obra perteneciente a un *linaje* que se traza desde Inanna, hasta Alice Notley, sin olvidar a H. D.

De igual modo, he mostrado otros elementos que convierten a *Iovis* en un texto único en su tipo y que rompe con los esquemas preconcebidos para la épica (tanto la antigua como la moderna y la posmoderna). Un ejemplo de ese camino aparte se encuentra en el fragmento previo, perteneciente al canto XXV *Welcome to the Anthropocene*. En él, la escritora se hace una serie de cuestionamientos sobre la antigüedad misma de la especie humana y del origen de sus ideas, pero también inserta el gesto recurrente hacia sus «maestros», como ella misma los reconoce.

2.3.1. De Inanna a Anne Waldman

Es preciso ir al principio y hablar en torno a la pasión de Anne Waldman por la poesía épica, la cual se originó en una tierra tan distante en tiempo como Sumeria, en la que la sacerdotisa Enheduanna escribió himnos en honor de la diosa Inanna, esa que descendió al inframundo antes que lo hiciera Gilgamesh. Hacia inicios de la década de 1920 se llevaron a

144. Este término surgió durante una asesoría de tesis con la doctora Teresa Puche, en junio de 2021.

145. El término *gentle reader* es un guiño que hace la poeta a la novela *Naked Lunch* (1959) de William S. Burroughs que utiliza este recurso para interactuar con el lector (una primera persona interactuante).

146. En XXV *Welcome to the Anthropocene. Book III, Eternal War*.

cabo diversas excavaciones en la antigua ciudad Sumeria de Ur, la intención era desenterrar los restos de una civilización que floreció dos milenios antes de la era común, en la confluencia de los ríos Tigris y Éufrates. Durante la tercera jornada de excavaciones, los expedicionarios Leonard Woolley, su esposa y Max Mallowan hallaron un pequeño disco de alabastro roto y desfigurado, cerca de un templo dedicado al dios de la luna Nanna. No obstante, al unir las piezas apareció una inscripción cuneiforme en su parte trasera: «The excavators had discovered the portrait of Enheduanna, high priestess of the moon god and the first poet of record. Her writings are the earliest work of an author known to be historical figure and identified by name in the poems and hymns she wrote.» (De Shong Meador 2000, 37). Sin saberlo, habían realizado un descubrimiento que transformaría un gran porcentaje de la literatura a partir de entonces. O no. No, porque la mayoría sigue creyendo que en el principio no fue ella, parafraseando en forma inversa el libro *In the Beginning She Was* de Luce Irigaray, quien recuerda: «In fact, she doubly vanishes. In order to definitively close the logos upon itself, in order for the logos to speak with itself, the traces of a relation with her are said in the neuter.» (Irigaray 2013b, 4)

La presencia de las mujeres no se detuvo con ella, baste pensar en la escritora griega Safo, quien también mereció aparecer en páginas de sus propios contemporáneos (Rayor y Lardinois 2014), quienes la nombraron a la par de ellos y quien, por su parte, se reconocía como «servidora de las musas». Al respecto, Penny Murray menciona: «...Sappho is differentiated from her fellow poets and put in class of her own, a way of acknowledge her unique status as female poet amongst men; but that does not automatically turn her into a passive figure.» (Murray 2008, 352)

Un caso interesante lo representa la autora japonesa Murasaki Shikibu, quien vivió aproximadamente entre el 970 y el 1031 e. c., en la corte Heian. Murasaki Shikibu es famosa por haber escrito *La historia de Genji*, para muchas personas, la novela más antigua de que se tenga registro, la cual narra la vida del príncipe Genji, a la manera de una épica en prosa poética (Waithe 1989). Richard Bowring explica la trama cuando el emperador se enamora de una cortesana que no podría darle un hijo que conservara su linaje. A partir de ese suceso, se desata una serie de eventos desafortunados en los que Kiritsubo, la mujer de quien se ha enamorado es asesinada:

...and her child, so beautiful and radiant that he represents a kind of miracle, is born a victim destined to lose both birthright and mother. He will spend the rest of his life in search of both. Note, however, that the Emperor himself is also a victim, in the sense that his obsessive attraction that flouts all rules of normal behaviour is not only miraculous but also dire in its effects ... In the world of the *Genji*, this inexplicable and unavoidable part of human nature is akin to original sin. (Bowring 2004)

Mary Ellen Waithe incluso señala que este libro es un trabajo filosófico que no sigue el formato tradicional, sino el de una novela épica (Waithe 1989), a la que, además puede añadirse el componente de poesía señalado por Bowring. Esta enumeración a la que se pueden añadir autoras como Christine de Pizan (Cristina de Pizán en castellano), quien dijera: «Si las mujeres hubiesen escrito los libros, estoy segura de que lo habrían hecho de otra forma, porque ellas saben que se las acusa en falso.» (Ferrer Valero 2019, 59), la condesa de Dia, Hildegarda von Bingen (coetánea de Murasaki Shikibu), Juana Inés de la Cruz, Hope Mirrlees, Hilda Doolittle y una larga lista de escritoras del siglo pasado y del que actualmente corre, recuerdan que hay un linaje de autoras hablando de temas en común, sin que eso las excluya o las haga transitar en un camino ajeno al que han seguido sus pares masculinos.

Es posible que esta lista haya comenzado a trazarse desde el Paleolítico, como lo señala Barbara Tedlock, quien apunta a la evidencia de las mujeres en el origen del chamanismo: «...I'll give you one delicious fact which you will never find in [Mircea] Eliade or any of the other male scholars, which is that the earliest-known burial of a shaman... when the bones were studied by physical anthropologists, they turned out to be those of a woman.» (Tedlock 2014, 79). Aquel esqueleto data de hace unos diez mil años y fue hallado en la República Checa. Después, Tedlock cuenta la historia del entierro de una sacerdotisa maya del periodo Clásico, conocida como Lady Xook (Tedlock 2014). Es decir, Tedlock nos recuerda que la tergiversación de los hechos históricos siempre ha sido en el sentido de exclusión de las mujeres en casi cualquier ámbito.

Con el recuento que acabo de delinear pretendo mostrar la importancia de la poesía épica escrita por mujeres y su longevidad a lo largo de los milenios. El considerar que es muy reciente el que las poetisas se hayan adherido al género vuelve a segregarlas de la gran saga del poema épico. En ese largo camino se encuentra *Iovis*, pero su poema no sigue una línea tradicional, a la manera de lo explicado por Cuddon y que comenté en la cita 59 (p. 62) de esta tesis: «Entiende la tradición literaria como aquella herencia del pasado que está

disponible para el/le/la escritora como una forma de estudio y conocimiento (Cuddon 2013)...», aunque se nutre de todas ellas.

The Iovis Project apela a una amplia diversidad de figuras y recursos: cartas, diarios o dibujos. La búsqueda de Waldman es más universal que la meramente épica. Se vale de ella para cuestionar al patriarca, pero no lo hace con una intención anecdótica o circunstancial, tampoco la utiliza para «seguir una tradición», sino porque muestra un interés genuino por indagar en el recurso poético en sí mismo y en el modo de apropiárselo como queda de manifiesto en la siguiente cita:

There are other women poets of Waldman's generation working with this other long forms that are not epic, and why is she working with a male form?" But there was a real inspiration toward writing the epic—male or not (it's debatable). It was the form that could hold what I needed to be and do. In a way, it gave me tremendous freedom as a female artist. Perhaps it was to first acknowledge the tremendous accomplishments of these writers and then attempt to take on or steal of that power. Little homages within the thieving all the time. And the sense of permission to "use" languages, histories, wars, mythologies, out of my own context, which actually evolve as a prophetic or political tactics. H.D. those this with *Hellen in Egypt*. (Waldman 2001b, 287)¹⁴⁷

La autora de *Iovis* se apropia del poema épico con una metodología de carácter rizomático (construcción rizomática / rizomórfica), sobre lo cual ahondaré en el capítulo cinco de esta tesis: toma los elementos, rinde homenaje a los maestros, pero también es prolija en el uso de recursos de orígenes tan diversos como los provenientes de culturas amerindias o europeas, igualmente de muy jóvenes tradiciones derivadas de la cultura estadounidense del último siglo y medio, y, sobre todo, del budismo y el hinduismo a los que convierte en ejes de toda la trama.

La artista apuesta por la construcción de un *extragénero* que se nutre de todas aquellas tradiciones, pero que intenta producir un lenguaje propio y único. Cuando propongo el término *extragénero*, considero que *Iovis* es una creación derivada de la épica, pero que a la vez se define a sí misma. Es decir, podría leerse de manera extrapolada e inclusive no reconocérsele como integrante del paraguas que representa la épica, pero al mismo tiempo, sí cumple con las características que la llevan a pertenecer a este género: longitud, oralidad, presencia de temáticas como la guerra, el viaje, la voz poética y los arquetipos. Tan solo es

147. En *Grasping the Broom More Tightly Now. Interview with Eric Lorberer*.

que sus guerras, sus heroínas/es y, sus deidades y demás elementos característicos del género, sirven para construir su propio universo, al que llama Ardhanarisvara, «la ciudad andrógina».

En los siguientes capítulos exploraré esta premisa por medio del rizoma, así como del rol que han desempeñado los feminismos en el complejo universo mediante el que la poeta ha ido construyendo a lo largo de las últimas décadas *The Iovis Project*.

Capítulo 3: La re-visión de los mitos clásicos y las mitopoéticas feministas

Rewrite a myth (see H.D.'s *Helen in Egypt*, Anne Carson's *Autobiography of Red*). (Waldman 2001b, 301)¹⁴⁸

Como lo mencioné en el capítulo previo, *The Iovis Project* es un poema que se ha visto influenciado por diversas tradiciones épicas. También analicé este género escrito por mujeres a partir del mito de la diosa sumeria Inanna (cuya escritura se atribuye a la poeta, sacerdotisa y princesa acadia Enheduanna), y de sus principales representantes, entre las que destacan H.D. y Alice Notley, entre otras. Expliqué los motivos que me condujeron a utilizar el término *linaje* al referirme a esa larga herencia de mujeres escritoras, aunque algunos investigadores hayan comenzado a agruparlas en un *subgénero* que han denominado como *female epic* (Schweizer 2006a). Ese *linaje* también se ha visto afectado por la aproximación al mito que han asumido las poetisas a lo largo del tiempo.

A partir de las consideraciones previas, este capítulo se aproxima al mito y a la mitopoética como elementos fundacionales de la poesía épica y, por ende, de *Iovis*, y también como elementos recurrentes en los estudios de género, como lo sugerido por Hélène Cixous en *La risa de la medusa* (1975), texto fundacional de *l'écriture féminine*.

Al planificar su largo e inacabado poema antipatriarcal, Anne Waldman no eligió nada de manera fortuita, ni el género épico, ni los elementos compositivos, la voz poética, o el poema visto y construido como un rizoma, a partir del planteamiento de Gilles Deleuze y Félix Guattari –en los siguientes capítulos abundaré en ambos elementos, respectivamente–. Por el contrario, *Iovis* se ha nutrido de la obra poética de autores/as que han escrito épica a lo largo del tiempo –principalmente a partir de *Paradise Lost* (1667), de John Milton. Como lo señala la doctora Teresa Puche, valdría la pena llamar neoépica a la poesía que derivó de la creada durante el modernismo anglosajón –aquella nutrida por el largo periodo que ha corrido desde la aparición de Homero hasta el surgimiento de John Milton, pero también de la épica del siglo XIX.

148. En *Creative Writing Life [Reading / Writing / Performing] Experiments*.

Cabe hacer una acotación pertinente: la relectura de los mitos desde mediados del siglo XIX no es privativa de las mujeres, baste pensar en el *Teseo* de André Gide, el *Ulises* de James Joyce, o en Walt Whitman, Ezra Pound, Louis Zukofsky o T.S. Eliot en el ámbito de la poesía. La diferencia con las escritoras es que ellos no realizaron una relectura de los mitos antiguos con la intención de reapropiarse del lenguaje, porque el lenguaje heteropatriarcal les perteneció desde que el Dios Padre destronó a la Diosa Madre, pero de ese despojo también trata el presente capítulo.

3.1. Sobre el mito y la mitopoética

VII. But to honor truth which is smooth divine and lives among the Gods we must (with Plato)
dance lying which lives down below amid the mass of men both tragic and rough
All myth is an enriched pattern,
a two-faced proposition,
allowing its operator to say one thing and mean another, to lead
[a double life.
Hence the notion found early in ancient thought that all poets
[are liars.
And from the true lies of poetry
trickled out a question. What real/y connects words and things?
... My husband lied about everything.
(Carson 2003, 58)¹⁴⁹

Al respecto del mito heteropatriarcal, Anne Carson ha sugerido que este tiene dos caras, y que permite a su operadora/operador decir una cosa y significar otra, en suma, llevar una doble vida, una definición bastante semejante a la que elegí de Chantal Maillard para precisar lo que habré de tomar como la definición de mito para los efectos de esta tesis. Alice Notley reflexiona sobre la materia del mito en *Iovis*, al decir que las imágenes tanto del mito como de la poesía no se limitan a la dimensión de lo que podemos ver o escuchar: «...the mind holds them almost without the senses and so they are potentially as enormous as all there is. That is the wisdom of Olson's epic, and of Waldman's.» (Notley 1998, 129)

Ese es el acercamiento a partir del cual pueden analizarse ciertos mitos y no otros, porque para H.D., Helena de Troya significó algo que para Hélène Cixous fue la gorgona

149. En *tango VII*.

Medusa, para Chantal Maillard resultó Medea, para Alice Notley representó Alette y, por supuesto, en el caso de Anne Waldman ese papel lo ocupó Iovis.

Ahora bien, hablar del mito en la poesía escrita por mujeres obliga a tomar un momento para repensar lo que damos por sabido. Desde hace un largo tiempo las mujeres se han interesado por el mito de una forma particularmente puntual, a la que han llamado mitopoética re-visionista (*re-visionary mythopoetics*). Enfatizan el guion ya que sobre lo que hablan es sobre el cambio de punto de vista con el que se acercan a este tema, un cambio de postura que implica también una labor de reconocimiento. Rachel Blau DuPlessis señaló que los mitos abordados por las poetisas tienen una dimensión inusual, sugirió que reemplazan arquetipos por prototipos (Blau DuPlessis 1975). Aunque, más que reemplazar arquetipos por prototipos, lo que suelen hacer las poetisas que re-visan el mito es ir a sus entrañas contarlos de nuevo, pero eliminando aquellos aspectos en los que la diosa o la heroína era la víctima o la villana.

A este respecto, Liz Yorke habrá de decir: «But the articulate poet, when she speaks as a woman towards other women, invokes a new context for the creation of significance.» (Yorke 1991b, 16). Alicia Suskin Ostriker señala que, aunque en primera instancia la mitología parecería un terreno inhóspito para las poetisas, es justo en ese terreno que han conquistado a los dioses y a los héroes:

...the deities of pure thought and spirituality so superior to Mother Nature; there we find the sexually wicked Venus, Circe, Pandora, Helen, Medea, Eve, and the virtuously passive Iphigenia, Alcestis, Mary and Cinderella. It is thanks to myth that we believe that woman must be either angel or monster.

Yet the need for myth of some sort may be ineradicable. Poets at least, appear to think so. (Suskin Ostriker 1986, 212)

Pero aún en su monstruosidad, las personajes míticas han dejado de ser secundarias en las historias contadas, o las culpables de la caída de Troya o la expulsión del paraíso. En contraste a las consideraciones previas de algunas de las poetisas que han tratado esta materia, está la definición del filósofo rumano Mircea Eliade, quien señala que el mito en dado caso es «verdad», quizá porque ve en él un aspecto del patriarca que ha podido acoger los hilos de la narrativa universal para sí, como lo apunta en la siguiente cita:

El mito se considera como una historia sagrada y, por tanto, una «historia verdadera», puesto que se refiere siempre a *realidades*. El mito cosmogónico es «verdadero» porque la existencia del Mundo está ahí para probarlo; el mito del origen de la muerte es igualmente «verdadero», puesto que la mortalidad del hombre lo prueba, y así sucesivamente. (Eliade 1991b, 7)

En torno al tema, Roland Barthes apunta: «Los mitos no son otra cosa que una demanda incesante, infatigable, una exigencia insidiosa e inflexible de que todos los hombres¹⁵⁰ se reconozcan en esa imagen eterna y sin embargo situada en el tiempo que se formó de ellos en un momento dado como si debiera perdurar siempre.» (Barthes 1999, 137). En adición, Claude Lévi-Strauss, colocó al mito en un lindero con la historia: «El problema es éste: ¿en dónde termina la mitología y comienza la historia?» (Lévi-Strauss 2012, 69)

En el caso de la re-visión del mito por parte de las mujeres, el ejercicio parece asemejarse más a una necesidad infatigable de encontrar-se y de reconocer-se¹⁵¹ a sí mismas en esos mitos que alguna vez les pertenecieron en su génesis (mitopoética) como dijeran varias autoras. «En el principio fue ella», a propósito del título del libro de Luce Irigaray (Irigaray 2013b). En adición a estos conceptos, Zajko y Leonard dirán: «Culture and history are sometimes oppositional terms to myth, but our debate illustrates how classics occupies a crucial and special place as *both*, myth and history.» (Zajko y Leonard 2008, 4)

Este debate tiene su origen hacia el 1700, como lo explican Feldman y Richardson, el fin del siglo XVII y el inicio de la centuria siguiente implicaron el triunfo del espíritu racional y el ataque a los mitos «paganos», junto con el crecimiento de un espíritu histórico y el método de investigación comparativa. Como apuntan, aunque se consideró que no solo los mitos grecorromanos eran aceptables, también se subordinaron a estudios secundarios. No obstante, con el final de la Ilustración, y durante la primera mitad del siglo XIX, el interés por el mito renació, hasta centrarse en el Romanticismo, momento en el que alcanzó su carácter moderno, y que ha llegado hasta nuestros días. (Feldman y Richardson 1975)

Por su parte, Luce Irigaray (1930) describió la aparición del mito en la escisión entre la diosa y el dios, en estos términos: «After Nature or Goddess have vanished into the neuter, the place is opened for the substitution of them by God, a God in the masculine...» (Irigaray 2013b, 5). La diosa / naturaleza, origen del mito, estuvo al inicio de la divinización de los

150. También en francés utiliza la palabra hombres (*hommes*).

151. Propongo el guion para continuar con el énfasis en la aproximación que analizo.

estados de la naturaleza, eso parece cada vez más consensuado por investigadoras/es. Es ese reconocimiento el que las lleva a buscarse en ese *espéculo*, dicho por la misma Irigaray en su texto escrito en 1974, *Espéculo de la otra mujer* (2007). Más adelante, en este mismo capítulo regresaré a la reflexión en torno a esta escisión entre la Diosa Madre y el Dios Padre que se dio con la llegada de la religión semítica.

Antes de avanzar con otras definiciones del mito me interesa traer a colación un elemento más, la mitopoética¹⁵². La poeta y teórica Rachel Blau DuPlessis la define de la siguiente forma: «Mythopoetic work confronts stories and structures of feeling that are culturally hegemonic, and discovers the conflicts and debates that myths codify and synthesise.» (Blau DuPlessis 2007, 117). DuPlessis elabora una explicación a partir de *Helen in Egypt* de H.D., sobre la definición que diera T.S. Eliot en 1923 del término «método mítico», en torno al paralelo entre el *Ulises* de James Joyce y la *Odisea* de Homero. Según Blau DuPlessis, el método de Eliot no fue más que su intento por ordenar el panorama de la modernidad, en el que se sustentaba la reanimación de muchos mitos antiguos largamente dormidos. (Blau DuPlessis 2007)

A propósito de esta serie de definiciones, la autora belga Chantal Maillard (1951) propuso los mitos se construyen a manera de exorcismos que encadenan imágenes y trabajan con la imaginación. No intentan adoctrinar o convencer. En la siguiente frase, la autora explica el punto en el que reside su valor principal: «...tratan de relaciones que forman parte de la naturaleza humana, por eso pueden reencontrarse en múltiples versiones, y cada una de ellas reflejará el espíritu de una época.» (Maillard 2017, 74). Para los efectos que me ocupan en esta tesis, utilizo la definición de mito que ofrece Chantal Maillard en los términos que a continuación cito: «Los mitos también son una multitud y el mito es símbolo, es una forma simbólica. Un símbolo trata de unir de alguna manera lo visible con algo invisible, lo empírico con lo trascendental o lo trascendente, lo que está y lo que no está.» (Maillard 1997, 39). Sobre esta definición ha sugerido que, en su raíz griega, la palabra se refiere a la unión de dos partes, como objeto, el símbolo era un medallón de plata que se rompía en dos: «El símbolo significa por tanto siempre una mediación que hace visible lo invisible, que hace comprensible lo que en principio no es comprensible.» (Maillard 1997, 39)

152. En el siguiente apartado trataré la re-visión mitopoética (*re-visionary mythmaking*), o creación consciente de mitos (reapropiándose de ellos o reinterpretándolos). (Cuddon 2013)

Lo que pareciera no estar es aquello que ha sido velado a lo largo de la historia, cuando trataron de arrancar a las mujeres de la narración mitológica de los tiempos e Inanna fue sustituida por Gilgamesh como el mito más antiguo recuperado para las generaciones venideras. Se trata de re-visar el acto traumático y el intento de extirpación histórica que han experimentado las diosas y las heroínas por milenios. Sobre el acto de recuperación de los mitos por parte de las mujeres, Zajko y Leonard habrán de sugerir: «The transformation of normative stories into potent tales of resistance has sometimes been a controversial endeavour for feminists. The tension involved in the commitment to classical myth expose many of the conflicts within feminism itself.» (Zajko y Leonard 2008, 2–3). Lo anterior ocurre porque las escritoras que retoman los mitos clásicos se confrontan con ellos, los cuestionan –como se verá más adelante, entre esas escritoras que desafían a los mitos están Gwendolyn Brooks, Alice Notley, Anne Carson y Anne Waldman, por solo nombrar a unas pocas—. Su estrategia parte de lo que previamente sugería en torno a que no convierten a los arquetipos en prototipos, sino que vuelven a narrar los mitos, justamente en el punto de inflexión en que fueron suprimidas o transformadas en villanas monstruosas y dignas de un castigo supremo.

Por otra parte, como lo registran Anne Baring y Jules Cashford: «We also found that even when the goddess myth was debased and devalued, it did not go away, but continued to exist in disguise – in images that were prevented from expressing themselves vitally and spontaneously.» (Baring y Cashford 1993, 11). Con bastante frecuencia se ha intentado borrar de las narraciones, los poemas y de las páginas de la historia, la presencia protagónica de las diosas y de las heroínas. Pese a ello, su fortaleza residió en sobrevivir al paso del tiempo y del olvido, para ser rescatadas para que sus mitos pudieran ser contados por las escritoras, casi desde que fueran condenadas a vivir a la sombra de dioses y héroes de la antigüedad.

Como lo explico en este capítulo, desde los feminismos, el mito constantemente intenta develar aquello que intentaron borrar, pero que resistió a ser desaparecido. Finalmente, de eso se trata la lucha de las poetisas que escriben épica, intentan preservar la memoria, reconquistar los espacios, en suma, luchan por derrocar al patriarca, a través de las diosas, de la gorgona Medusa, de Helena de Troya, de Alette, de Lilith, e inclusive de protagonistas masculinos como Gerión, Heracles, o Júpiter que lo llena todo con su semen (más adelante

explicaré los mecanismos de reapropiación de los espacios por medio de los personajes masculinos).

Como lo señalé en la Introducción, para reflexionar en torno al planteamiento que Anne Waldman hace del mito en *The Iovis Project*, utilizo la literatura comparada¹⁵³. La literatura comparada es, además, una forma de comprender el punto de vista *waldmaniano* sobre el mito, el cual se nutre de tradiciones orientales, occidentales y amerindias. A continuación, desarrollo las peculiaridades de las mitopoéticas feministas y de la *waldmaniana* en específico.

3.2. Ver con otros ojos – Liz Yorke revisa a Adrienne Rich

But unlike the men's, my history and myths are personal ones. I want and need the long poem. (Waldman 2011, 3)¹⁵⁴

La poeta estadounidense Adrienne Rich (1929-2012) apuntaló esa re-visión en la escritura con *When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision* (1971), ensayo con el que desarrolló su pensamiento particular acerca del texto dramático *When We Dead Awaken* de Ibsen y su carga patriarcal (la trama *ibseniana* aborda a un artista varón y su proceso creativo, el cual involucra la utilización de una mujer para obtener sus fines). De esta re-visión derivó su propuesta en torno a la mitopoética, es decir, la postura desestabilizadora de Rich de los mitos preconcebidos (Blau DuPlessis 2007). Sobre este tema, Adrienne Rich explica:

Re-vision—the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction—is for women more than a chapter in cultural history: it is an act of survival. Until we can understand the assumptions in which we are drenched we cannot know ourselves. And this drive to self-knowledge, for women, is more than a search for identity: it is a part of our refusal of the self-destructiveness of male-dominated society. (Rich 1971, 35)

En el transcurso de su ensayo *Writing as Re-Vision*, Rich sugirió que la escritura demanda de las mujeres el verse más allá de sí mismas y de su «simple» condición de

153. Sobre la literatura comparada a partir de Higonnet y Llovet. (1994a; Llovet et al. 2005)

154. En *Both, both: An Introduction. Book I, All is Full of Jove*.

mujeres. En cierta medida, concibió el tema de la re-visión al igual que Barthes lo hizo con el mito, aunque el segundo no consideró la necesidad inminente que tienen las mujeres por reflexionar-se e identificar-se en ese mundo que les ha sido hostil, como sí lo hizo Adrienne Rich. Ese identificar-se le parecerá común a Waldman y a otras escritoras quienes eligieron el poema largo (épico) para hablar de aquello no dicho o de las «páginas» de las que fueron deliberadamente borradas.

En la introducción de *Laughing with Medusa* (2008), Vanda Zajko y Myriam Leonard escriben: «In its potential for independence and creativity the autonomous space of myth becomes the contemporary ‘room of one’s own’...» (Zajko y Leonard 2008, 17). En un guiño a *Una habitación propia*, escrita por Virginia Woolf (1929), las autoras reconocen que la re-visión del mito por parte de las escritoras, obedece a la misma necesidad que ya identificaba Adrienne Rich en 1971, y que no es otra más que encontrar su lugar en el universo heteropatriarcal de lo ya dicho y de lo ya escrito. Yorke retoma el pensamiento de Rich, en *Impertinent Voices* (1991). La autora explica que re-visar, implica un trabajo de reminiscencia, recuperación y reinscripción de viejas narrativas (Yorke 1991c). Las nuevas construcciones míticas, requieren que las escritoras acudan a esos antiguos archivos de la historia y se reapropien de ellos para avanzar hacia una nueva escritura, para ser capaces de reinscribir-se en esos textos que han llegado hasta nuestros días con un tufo patrilineal.

Ana Valverde Osan ha calificado a esto como: «...ver con otros ojos lo que Rudyard Kipling llamase en su día la historia de la Tribu.» (Valverde Osan 2007, 6). Cada una de las escritoras que ha aceptado el reto, hará su propia mitopoética con sus armas personales: en la re-visión de Inanna, de Helena de Troya, de Medea, o de la gorgona Medusa, pero también en su utilización ya no como musas inspiradoras del genio masculino, sino como creadoras autónomas: Garber concluye que en su hora del lunch las musas platican entre sí: «What do the Muses do in their lunch hour? Read trash novels? Feed the ducks (or in their case, perhaps the swans)?». Abunda sobre el tema al hablar del linaje que convoca a las musas: «The muses are the daughters of Mnemosyne, Memory. Zeus will have had a role in their conception, I admit, but these goddesses take after their mother.» (Garber 2017, 12). Melpómene, la musa griega de la tragedia aparecerá en *The Iovis Project* inserta en la cotidianeidad, porque ese es un principio que acompaña a las escritoras que repiensan el mito: suelen colocar a sus personajes en la vida diaria, a la vez cotidiana y trágica, tal como lo hace Anne Waldman a

lo largo de su épica. Sobre este hecho, la voz poética dirá en el poema *Melpomene*: «conversation to a mirror of modernity / action itself we drone / points no danger into true danger / substitute a dirge for us / tragic muse...» (Waldman 2018, 60)¹⁵⁵

La voz poética en tercera persona¹⁵⁶ sugiere que la musa conversa con un espejo de modernidad y descubre el peligro, ¿acaso por eso murmura y sustituye un himno? Yorke llamará a ese fenómeno *re-visionary mythmaking* (mitopoética revisionista), y reconoce en Adrienne Rich y Mary Daly gran parte de la conformación del concepto, apuntala que el término involucra tanto la reelaboración de viejas historias y mitologías, como la creación de nuevos mitos vivos que no solo abreen del pasado, sino que miran hacia el futuro (Yorke 1991c). Este aspecto es fundamental, y, en cierto modo, es el punto de partida mediante el cual reviso el poema épico de Waldman. Justo en ese espacio de proyección de una nueva mitología que va hacia una opción distinta, pero que no niega su raigambre pasada. La misma escritora puntualiza este fenómeno al referirse a su obra, valiéndose de una voz poética en tercera persona «she»:

The poet positions herself in the cosmos, already filled with the sperm of Jove who “peoples space.” She challenges his infusions. She lays out the page as battlefield, honors her ancestors, her family, and lovers past, present, future, & in all ten directions. Conversation in a taxi with Red Grooms— a painter of wry vivid eye—refashion her childhood streets. Her ear pricks up to major voices & obsessions that will return again to haunt & radicalize her poem. Her son, who is willing to magically grow up to her as she grows down to him, will be her guide. He is trickster shape-shifted who both interrupts her & goads her on. (Waldman 2011, 7)¹⁵⁷

La relación con su hijo (Ambrose Eyre Bye) será uno de los hilos conductores de *Iovis*. Uno de los motivos recurrentes de *Iovis* es su hijo, como lo propone Alice Notley: «The structure of the individual sections can be fascinating, being never predictable: “Mom, you’re so random” is one of the little motifs of Book II, something the author’s son Ambrose likes to say.» (Notley 1998, 121). Pareciera como si Waldman lo personificara como Telémaco.

155. En *Melpomene*.

156. Waldman acude con frecuencia a la voz poética en tercera persona —esa característica es poco frecuente en la poesía feminista, aunque no lo es tanto en la épica escrita por mujeres (como se verá más adelante con *Helen in Egypt*, *Autobiography of Red*, *The Anniad* y *The Descent of Alette*). En el siguiente capítulo indagaré en torno a la reflexión que lleva a la autora a asumir esa persona poética.

157. En *I All is full of Jove. Book I, All is full of Jove*.

Mary Beard contará la historia de Telémaco, el hijo que tuvieron Ulises y Penélope, al señalar que *La Odisea* es la historia de la madurez y desarrollo de Telémaco, hijo de Ulises y Penélope, hasta que se transforma en un hombre. El poema narra la confrontación del joven y su madre desde el primer canto, cuando ella pide que el aedo que canta las vicisitudes de los héroes de regreso a casa cambie el tono lúgubre del canto, a lo que su hijo, Telémaco responde: ««Madre mía — replica—, vete adentro de la casa y ocúpate de tus labores propias, del telar y de la rueca ... El relato estará al cuidado de los hombres, y sobre todo al mío. Mío es, pues, el gobierno de la casa». Y ella se retira a sus habitaciones del piso superior.» (Beard 2018, 13)

De acuerdo con este texto, contar historias es asunto de hombres, a partir de esto, se puede suponer que lo que intenta Waldman es probarle a su hijo que ella tiene la autoridad para contar las historias, pese a lo que el propio hijo podría suponer. En otro poema, Ambrose Bye aparecerá en los siguientes términos con una voz poética que se vale del diálogo¹⁵⁸:

Isn't that gnarly. Such bad access, shit. No, no. Whoa. What are you writing? Mom, I swear if you publish this I'll slaughter you. Stop, it sucks! You are the annoyingest person. Stupid fool! I'm going to beat you' cause you mess me up.

—Jerk, Dad'll see it.

—Omigod, dammit!

—You were talking trash. Just shut up & stop always writing things down.

—Way to go, thanks, Mom. I swear I'm going to tear that in half & you'll never publish it.

—Wait a minute.

—Stop writing down your stupid notes. What are you writing down, Mom?

Anne Waldman's an idiot. She's going to write these things & think: O I'm going to sell them for a dollar. Maybe I could sell it to a fool like me for a dollar. She's the goddess of all idiots! (Waldman 2011, 595)¹⁵⁹

La relación entre la poeta y su hijo se torna complicada en esta cita en la que ella se asume como la diosa de todas las idiotas. Acerca de Telémaco, a finales del siglo XVIII, la escritora inglesa Anna Seward escribiría el poema *Telemachus*, el cual trata de una reinterpretación libre de *Les Aventures de Télémaque* (1699), un texto escrito por François de Fénelon, con cambios que, según Adeline Johns-Putra, corresponden a aspectos de género. En el siglo XVIII, era un héroe bastante conocido (Johns-Putra 2006), eso suele ocurrir con

158. Más adelante abundaré sobre la causalidad entre el derrocamiento del patriarca y la relación de Waldman con su hijo.

159. En *XXI EZLN. Book II, Guardian & Scribe*.

muchos personajes que son rescatados en diversas épocas, tal y como ya lo anunciaba Maillard.

Más allá de esas consideraciones, el Telémaco de Seward difiere del de Waldman – si consideramos que su hijo es personificado como tal en los anteriores pasajes—. Seward, a quien se le llegó a considerar demasiado afectada aún en su propia época, no quiso contravenir los cánones tradicionales, como puede observarse en los siguientes versos: «Now, in full unison, the Nymphs again / Resume, in graver notes, the choral strain; / Troy's long resistance, its loud theme, when Fate / Drew warring Kings round her devoted gate...» Anna Seward. (Johns-Putra 2001a, 295)

De acuerdo con el anterior texto, Waldman y Seward difieren en la re-visión del mito, ya que la segunda sigue inscribiéndose dentro de la tradición patriarcal que lo ha conformado desde que lo arrancara del sistema matriarcal (probablemente porque aún no ocurría la aparición de las mitopoéticas re-visionistas feministas).

A veces como Virgilio y otras como Telémaco, el hijo de Waldman la acompaña a lo largo de *Iovis*, en ambos roles, por medio de una recuperación de la narrativa en términos actuales. Bajo la imagen del segundo en ocasiones se muestra cruel, como lo señala el texto precedente («Stop writing down your stupid notes»), y como lo describe el mito mismo.

Finalmente, y para no perder de vista, es importante recordar que en *The Iovis Project* aparece Zeus / Júpiter / *Iovis*, como la columna vertebral a partir de la cual se desarrolla el poema épico en su conjunto. ¿Por qué Waldman no acude a Medea o a Helena como las protagonistas que articulan las entrañas de su épica, sino que lo hace con *Iovis*, el patriarca al que hay que derrocar? En el inciso 3.5 reflexiono a propósito de este hecho.

3.3. Entre Hélène Cixous y Chantal Maillard

Medea. Sentada en la barca. De espaldas al horizonte. De espaldas al mar y a todo lo que una vez fue su destino. Las manos ya inútiles. La mirada perdida. Espera La bruma del amanecer. El suyo quizás. Aún no lo sabe. No, ella aún no sabe que en todo viaje amanece. O esto tampoco es cierto. El movimiento de la barca. Mínimo. ¿Su sonido? Leve compás del agua contra el barco. (Maillard 2020)¹⁶⁰

160. En *Libro primero*.

Hay diversas formas de aproximarse y reapropiarse del mito, una la ofrece Hélène Cixous, otra más la personifica Maillard, sin embargo, ambas tienen en común que hablan de los mitos dominantes y de los periféricos, si como periférico pudiera considerarse a los que dieron origen a los grecorromanos, es decir, a los del subcontinente asiático, más precisamente a los sumerios o indios, aunque cabría cuestionarse si la periferia no está invertida. A este respecto, Zajko y Leonard comentan: «However, for many it is Europe and America identified together as ‘the West’ whose dominance needs to be resisted. The universalist aspirations of classical myth can be challenged.» (Zajko y Leonard 2008, 12). Ambas ponen en conflicto ese mito que solemos considerar de raíces helénicas, aunque desde distintos ángulos, como explico a continuación.

3.3.1. Helen Cixous: *La risa de la medusa*

De la historia que sigue aun no puede decirse: «sólo es una historia». Este cuento sigue siendo real hoy en día. La mayoría de las mujeres que han despertado recuerdan haber dormido, *haber sido dormidas*. (Cixous 1995b, 17)

La risa de la medusa (1975) de la autora Hélène Cixous se enmarca como uno de los textos fundacionales de la llamada *l'écriture féminine* (sobre la que trataré en el capítulo siguiente), en este capítulo habré de indagar lo relativo al mito. Acerca de su particular revisión del tema habría de decir:

Hice la guerra de Troya a mi manera: ni de un bando ni del otro. La imbécil mentalidad sacralizante y mezquina de los caudillos me hacía vomitar. ¿A qué servían? A una gloria narcisa. ¿Qué amaban? Su imagen mayestática... Y avanzaba a lo largo de todos los tiempos míticos e históricos. / ¿Qué hubiera sido yo entonces? ¿Quién? Pregunta que no me plantee a mí misma sino hasta más tarde. El día en que de repente me sentí mal en la piel de aquellos que fui en tal o cual época. (Cixous 1995b, 28)

La autora no solo se piensa en relación con Medusa, sino que lo hace con otras mujeres como Medea, Clitemnestra o Electra, estas asociadas a Agamenón: «¿Y si Electra se dispusiera a matar? ... Lo haría o bien Agamenón moriría por segunda vez. Eso significaría que en la mujer existen recursos viriles. ¿Que el reino de las madres no ha muerto, que el

poder puede reinstaurarse en el hogar maternal? Suspense.» (Cixous 1995b, 79). En Hélène Cixous hay una intencionalidad, al igual que la ha habido en Irigaray (y en la misma Anne Waldman), de restaurar aquel dominio matriarcal, es decir, su mitopoética apuesta por la reposición del mito de la mujer al principio de todas las cosas. En *La risa de la medusa* lo hace a través de la transgresión (relectura – re-visión) del mito –o de los mitos–. En su caso, se inscribe en la práctica universal. Cixous se imagina ese ir al frente que Yorke apuntaba como recuperación y reinscripción de nuevas narrativas (la *l'écriture féminine*), por eso utiliza a Medusa, y lo hace como una forma de apropiarse de ella, trascendiendo a aquellas imágenes preconcebidas que se han tenido de la gorgona por largo tiempo.

En la introducción a *The Medusa Reader* (2003), Marjorie Garber y Nancy Vickers identifican que desde sus orígenes a la Medusa se le ha conferido belleza, pero también se le ha considerado un monstruo. La tensión entre ambos polos es análoga a la ocurrida entre los feminismos la y misoginia (Garber y Vickers 2003). Esa misma tirantez existe entre los atributos «maternales» de la mujer, por un lado, y los de «seducción y lujuria» por el otro.

Esa resistencia lleva a Cixous a reflexionar en relación con ese ser fascinante que ha pervivido por un largo tiempo: «Nos han inmovilizado entre dos mitos horripilantes: entre la Medusa y el abismo... el relevo falo-logocéntrico está ahí, y militante, reproductor de viejos esquemas, andado en el dogma de la castración.» (Cixous 1995b, 21). Ese es el dogma de lo terrible y de lo grotesco, porque a la Medusa (como a la mujer) se le culpa de su desgracia y se le castiga con la monstruosidad. Medusa representa a la mujer sobre la que no se quiere hablar (o ver), so pena de ser convertidos en piedra. A raíz del texto de Cixous, diversas corrientes feministas han identificado a la gorgona como representante del poder femenino, pero su apropiación funge también como la re-visión que la escritora francesa hace del dominio del mito y de su adscripción a él.

En *XIX Matriot Acts*, Waldman acude a la figura de la diosa Kālī. Al respecto, Jessica Bieker sugiere: «For Waldman, the goddess Kali represents an ultimate female power; in mythology, she is full of sex, ambition, and violence, far set from traditional roles of western women.» (Bieker 2011, 21)¹⁶¹. Una voz poética diegética cuestiona los actos patriarcales e

161. Tomo de Chantal Maillard la escritura Kālī, con tildes.

insinúa convertirlos en matriarcales: «call “matriot”—“*matriot*” is called / call “matriarchal”—“*matriarchal*” is called...» (Waldman 2011, 900)¹⁶²

De acuerdo con Estíbaliz Pinedo, en la parte final de ese largo poema que aparece en *Iovis*, la voz poética se vale de la prosa¹⁶³ para introducir a la diosa Kālī: «...[Waldman] summons and invokes the rage of the Goddess Kali – called on to symbolize women’s anger at the historical dominance of men.» Waldman encuentra en el poder de la diosa Kālī esa naturaleza contradictoria, como continúa Pinedo: «...as both benign and destructive, which allows her to use her power without completely falling into her rag.» (Pinedo 2016, 276). La voz poética se aleja y se vuelve espectadora de la dualidad divina de Kālī.

Esta diosa parece ajustarse a la Medusa *cixousiana*, pero para Waldman es vital invocar a la deidad hinduista antes que a cualquiera otra que se aproxime al mito occidental: «More dramatically, *Kail* refers to the terrifying Hindu destroyer Mother Goddess, one of the aspects of Druga, who takes everything in, sucks everything in...—takes it all into—all composite beings and things, and mental emotion states...» (Waldman 2001b, 71)¹⁶⁴. La mitopoética de Waldman se apropia de un mito que no le es común de origen, pero en su búsqueda por hallar su sitio en el esqueleto que intenta desentrañar le resulta familiar. Para la autora de *Iovis*, la diosa Kālī adquiere así la personificación de la dualidad femenina-masculina, de quien emanará la poética del Kali Yuga¹⁶⁵. Pareciera que la escritora Chantal Maillard transitara por ese camino que propone, lo cual la lleva a reflexionar en torno a la diosa oscura, Kālī, a Medea y a otros tantos vasos comunicantes entre lo occidental y lo oriental, tal y como lo señalo en la siguiente sección.

162. En *XIX Matriot Acts. Book III, Eternal War*.

163. El texto al inicio de cada poema de *Iovis* es un interludio, aspecto presente a lo largo de todos los poemas que lo conforman. Es posible suponer que sea un aspecto tomado de *Helen in Egypt*, de H.D.

164. En *Kali Yuga Poetics: A Manifesto*.

165. Waldman dirá que la poética del Kālī Yuga se manifiesta en las diez direcciones. Sale de la obscuridad y se solidariza con los oprimidos, vinculándose así con el budismo tibetano. (Waldman 2001b)*

* En *Kali Yuga Poetics: A Manifesto*.

3.3.2. Chantal Maillard: La diosa Kālī¹⁶⁶, Medea y Dido

3.3.2.1. Kālī

Kālī es la gran diosa oscura, la personificación por excelencia de la Śakti...Kālī es la diosa negra, pues, como dice un texto tántrico «tal como los colores desaparecen en lo negro, así todos los nombres y formas desaparecen en ella».

Como Śiva dentro de la triada hindú, ella es la Gran Destructora. Esto debe ser entendido desde dos perspectivas, simultáneamente: destruye el mundo cerrando el círculo (el tiempo indio no es lineal, sino cíclico), y destruye la ignorancia, al modo en que lo hace Durga. (Maillard 1998, 76)

Chantal Maillard reconoce la dualidad en la diosa Kālī, acaso esa misma que identifica Waldman cuando se apropia de su voz, como en un mantra en el poema *XIX Matriot Acts*. Esta diosa actúa pues en su papel dual: ser de luz y de sombras –en algunos casos pueden llamarla demonio– (Dharampal-Frick, Kirloskar-Steinbach, y Phalkey 2016). La deidad femenina negra que combate la ignorancia, a partir de la que Waldman dedica una poética del Kālī Yuga. Sobre este término, Waldman explica: «*Yuga* comes from the Sanskrit word *yugam*, meaning yoke. A yuga is an age constituting a cycle of history.» (Waldman 2001b, 71)¹⁶⁷. Pero, además, como lo expliqué brevemente, Kālī Yuga es la cuarta era o yuga, del ciclo hinduista, y es la era en la que estamos viviendo en la actualidad, llena de corrupción y crisis moral, como la describe la autora de *Iovis* (Waldman 2001b)¹⁶⁸. La virtud (dharma) de las antiguas épocas fue desintegrándose.

Anne Waldman escribe sobre la diosa Kālī, en *XIX Matriot Acts*, en el epílogo de los diez actos en que está dividido el poema, la voz poética en tercera persona reflexiona en prosa poética sobre analogía con Minerva, la diosa romana de la sabiduría –de quien emana el lenguaje (o en este caso los mantras)–, una deidad que habita en los cuatro extremos del cuarto, porque le corresponden los ojos del tiempo:

166. Maillard dice: «En el *Devī-Māhātmya* (ca. 400 e. c.), hallamos relatada la magnífica historia de Durga, la diosa terrible. Ella surge del aliento de los dioses cuando, habiendo perdido éstos la batalla contra los *asûras* (demonios), desesperaban de poder devolverle al universo su equilibrio.» (Maillard 2009, 265)

167. En *Kali Yuga Poetics: A Manifesto*.

168. En *Kali Yuga Poetics: A Manifesto*.

There is a room, there is a state of mind, Kali in every corner, Kali with all the eyes of time on you. I walked on Kali, I slept on Kali, I conjured Kali at the site of accident and release... Understand she is a manifestation of Druga, emanating from Druga's brow, sprung-forth, a thought-form like Minerva... She is the mother of language and mantra. She is 51 letters of the Davanagari, each letter a star, each letter a sign... ach one a water buffalo, each one a bride, each one a hag, each letter a palpable hit...muezzin at dawn. (Waldman 2011, 919-920)¹⁶⁹

Ese enfrentamiento con la diosa oscura (como la llama Maillard), parece un tema muy cercano para Waldman, quien se identifica con las culturas de otras regiones. Pero Kālī también es la madre del lenguaje, como el Verbo lo es en el principio cristiano: «Cuando la creación, el Verbo ya existía, y el Verbo estaba con Dios, y el Verbo era Dios.» Jn 1,1 (Varios 1985, 1076), alcanzando así un poder a la altura del dios patriarcal por excelencia, a quien, adicionalmente precedió. Estíbaliz Pinedo dice que una de las características del mito es la naturaleza de su narrativa que evoluciona, de un pasado lejano a un presente, y que se reinterpreta de muchos modos (Pinedo 2016). Por su parte, Lilian Doherty reconoce la potencialidad del mito para añadir tradiciones protagonizadas por mujeres, como lo he venido exponiendo en las anteriores páginas. (Doherty 2008)

En cuanto al «culto poético» a la diosa Kālī por parte de las autoras de la tradición beat, antes de Waldman estuvo *Loba* (1973-178) de Diane di Prima, un poema con una decidida voz poética en primera persona apunta en un tono fúnebre a que la diosa Kālī, baila ¿victoriosa?, sobre el cadáver del Señor Shiva¹⁷⁰:

“Versions” of Some Devotional Songs by the 19th Century Bengali Yogi, Ramprasad
 Because you love the burning grounds
 I have made a burning ground of my heart, O Kali,
 That you, Beloved, may dance there unceasingly.
 Nothing burns in my heart but funeral fire
 Nothing dwells there now but the ashes of the dead.
 O Mother, who dances on Lord Shiva's corpse,
 Come, swaying to the sound of drums,

169. En *XIX Matriot Acts. Book III., Eternal War*.

170. Shiva (que, como ya apunté, puede encontrarse escrito como Śiva) es una diosa mitad mujer mitad hombre. En su advocación masculina. Wendy Doniger lo define en los siguientes términos: «ŚIVA only became a great sectarian Hindu god at the time of the late Epic, a period in which his worship is characterized by many non-Vedic practices – notably the worship of the phallus (liṅga) and the cult of asceticism.» (Doniger 1975, 116)

Enter my heart's ash:
I await you with closed eyes. (di Prima 1998, 190)¹⁷¹

En cualquier caso, el que Waldman retomara el poder de la diosa Kālī de la mitología hindú, la coloca en un punto de interpretación de su relectura en nuestros tiempos, en el que la autora de *Iovis* confronta las mitologías orientales y occidentales. Chantal Maillard anota que: «Toda identidad de la divinidad es considerada en India como un foco de atención, un aspecto del poder cósmico que lo atraviesa y lo conforma todo.» (Maillard 1997, 41)

Ese ir más allá es el que lleva a Anne Waldman a utilizar la figura de la diosa Kālī, de quien no olvida su aspecto dual: la cualidad femenina y masculina, como la misma Maillard encuentra: «...porque ahí donde estuviese se sabrá Kālī, se sabrá Śiva, se sabrá la unión de ambos, el Hermafrodita, y, más allá de ello, se sabrá nada: posibilidad de serlo todo.» (Maillard 1998, 78)

Lo anterior surge de una reflexión de lo dual, a la que Waldman llama *Both, both*, y que ya he abordado anteriormente. En el poema homónimo, la voz poética diría: «I am in the context of those before me who worshipped a goddess whose eyes were mirrors. One eye reflected the “inside”, the other the gorgeous and dark phenomenal world. Take your pick. Both, both.» (Waldman 2011, 2)¹⁷². Análogamente, la voz poética en *Medea* de Maillard encuentra en esa destrucción de Kālī una característica en común con Penélope, la que espera a Odiseo, y lo expresa en los siguientes términos:

Destejer es la labor nocturna de Penélope. Destruir, cortar de un tajo es la de Kālī
Penélope: los hilos volviendo a la madeja. Kālī: la sangre volviendo a su boca... En esa labor de reversión, la Śakti es Durgā, la inalcanzable, o Kālī, la negra, o Chinnamastā, cuya boca recibe la sangre de su propio cuello degollado, o Cāmuṇḍā, la que engulle los ejércitos. Y en cada uno de estos aspectos, la Madre devuelve a su origen lo que engendró. (Maillard 2019b, 23–26)¹⁷³

La voz poética identifica a Kālī en su papel de la madre que destruye después de construir (¿la versión femenina y más antigua de Cronos?)—justo como lo hace Penélope con su tejido. Penélope está condenada a tejer para siempre con un hilo. Maillard apunta: «El hilo

171. En *Part 15 Kali-Ma*.

172. En *Both, both: An Introduction. Book 1, All is Full of Jove*.

173. En *Penélope-Kālī reversión*.

de la metáfora griega representa la existencia personal; el de la metáfora india, en cambio, alude a la existencia del universo o, mejor dicho, de uno de ellos.» (Maillard 2009, 283)

No queda claro si Waldman considera a Kālī como una Diosa Madre (desarrollaré más adelante ese tema), pero puede suponerse que de la era de destrucción en que la inscribe surgirá algo nuevo que habrá que destruir infinitamente, como el padre tiempo con sus hijos. Sobre ella, Baring y Cashford habrán de compararla con Artemisa y con Hécate (las diosas de la luna nueva y de la luna oscura, Deméter es la diosa de la luna llena). Safo asocia a Hécate como reina de la noche, adicionalmente, la describen: «Hecate has three heads, like Cerberus, as well as six arms, and appears in this Roman gem as a formidable figure, reminiscent of the Hindu goddess Kali.» (Baring y Cashford 1993, 416–17)

3.3.2.2. Medea y Dido

Cólquide —o Kolquis—, la patria de Medea, forma parte hoy en día del territorio que conocemos con el nombre de Georgia. La atravesaba el río Fasis (actual Rioni), que se origina en las montañas del Cáucaso y desemboca en el mar Negro. Para llegar a Corinto por mar, en línea recta desde el delta, había que atravesar el mar Negro y, cruzando el Bósforo, surcar el mar de Mármara hasta el Egeo para, luego, rodear el Peloponeso hasta el golfo de Corinto.

Pero ésta no es la historia que usted ha venido a oír. Ésta la conoce o cree conocerla. La otra historia, la que usted quizás quiera oír, acontece ahora, en el mar de Alborán. Muchos siglos han pasado desde que Medea zarpó hacia Atenas. O no llegó a zarpar. A veces el cuerpo va al encuentro de otros cuerpos y el horizonte se distiende. Otras veces se cierra y el cuerpo se recoge, con la lengua atrapada en uno de sus pliegues. El tiempo, entonces, se interrumpe. O no es el tiempo sino la historia. La personal historia que, inconclusa, nos retiene en la orilla, susurrando. (Maillard 2020, 1)

En el preámbulo de *Medea* (2020), de Chantal Maillard, dividida en tres libros, la voz poética en primera persona argumentativa apunta al modo en que las mujeres se apropian del mito, lo re-visan, como dice en el segundo párrafo que cito anteriormente: «Pero ésta no es la historia que usted ha venido a oír.». La historia que acudimos a escuchar nos convoca a lo que ocurre hoy en día con Medea, Helena de Troya, o cualquiera otra diosa, musa o gorgona que haya trascendido el juicio sumario de los siglos y que haya sido re-visada por poetas como Hilda Doolittle, Anne Waldman o Chantal Maillard: «Women poets are working towards creating alternative fields of signification within which we all, women and men, may identify ourselves.» (Yorke 1991b, 3). En cierta medida, esa parte rinde homenaje a la Helena

vijera de H. D. Habrá que recordar que en algunas tradiciones fue Medea y no Helena quien desposó a Aquiles. (Graves 1996)

La Medea de Maillard nos es más afín que aquella de Eurípides, la única hija sobreviviente de Eetes (Graves 1996). Al igual que la Medusa, ha cometido un crimen, pero en vez de convertirla en monstrea, a Medea la destierran porque la consideran impura. La mujer nuevamente ocupa ese rol de no merecedora, pero en Maillard asciende el peldaño de la recuperación y reinserción de viejas narrativas, como lo definiera Liz Yorke.

Maillard asegura que compadecer es fácil cuando se trata de una víctima, pero la compasión difícil, esa que se tiene ante una mujer impía exige una fortaleza superior: «Pero ¿cómo comprender a Medea? ¿Quién nos podrá guiar en esa travesía?» (Maillard 2019a, 125–26)¹⁷⁴. Medea se le parece a Kālī, mató a sus hijos. Posteriormente, Chantal Maillard presenta a Mérmoros quien habrá de proponer esa compasión. Al final, como lo dirá Medea en el diálogo imaginario propuesto por Maillard: «He vivido de más. he tejido en el gran telar o telaraña los errores y el daño necesarios. He pagado. He cumplido. ¿Qué esperas, pues, de mí?» (Maillard 2019a, 208)¹⁷⁵. Se puede suponer que, para Maillard, Medea es Penélope y es Kālī, es todas las diosas y es una sola, como se verá enseguida.

En *XVI Lacrimare, lacrimatus* “*Dux femina facti*”, de Anne Waldman, la voz poética cuenta la historia de Dido, la reina de la *Eneida* de Virgilio (Virgilio 1961a), y de la guerra que debió librar en su viaje al exilio: «*It appears no one wins the war. Do we continue to conduct wars, more & more nationalistic, because we kept the myths alive in our various languages?*» (Waldman 2011, 529)¹⁷⁶

Lacrimare, lacrimatus podría traducirse como derramar lágrimas o su corazón lloró, en todo caso, se asocia al cristianismo. Por su parte, la voz poética lo define como: «*She thus titles this aspects of the journey “Lacrimare, lacrimatus”—of the travails of weeping. Much currently to cry about. “Cry Like a Baby” the songs say.*» (Waldman 2011, 529)¹⁷⁷

El tema del llanto es también recurrente a lo largo de la *Eneida*, de Virgilio, a quien está dedicado el texto que analizo: «*Publius Vergilius Maro (70-19 BCE) continues to be*

174. En *Medea*.

175. En *Sexto día*.

176. En *XVI Lacrimare, lacrimatus*. Book II, Guardian & Scribe.

177. En *XVI Lacrimare, lacrimatus*. Book II, Guardian & Scribe.

interesting referee o reference point & and aspect for the ongoing arguments of the poem.»
(Waldman 2011, 529)¹⁷⁸

Dido es referida como *dux femina facti* cuando logra quedarse con el oro del avaro Pigmalión. La versión en español de la *Eneida* traduce la frase como: «Estaban unas naves en el puerto; se las apropian, las rellenan de oro, y vanse los caudales del avaro Pigmalión por el ponto. de esta hazaña es el caudillo una mujer¹⁷⁹» (Virgilio 1961a). La cita refiere particularmente la fortaleza de Dido, quien fue capaz de guiar a una tropa de hombres hacia el exilio: una mujer lideró la hazaña, es decir, «una mujer fue autora del logro». El agenciamiento de Waldman proviene además del texto que se localiza de forma literal en el libro I de la *Eneida*, versos 362 a 364.

Para Júpiter, la relación entre la reina fenicia Dido y Eneas los aleja de sus deberes. A lo largo de los primeros libros de la *Eneida*, Eneas cuenta las desventuras de Dido como reina que condujo a su pueblo al exilio. Estamos ante una mujer capaz de guiar a un pueblo completo. Una que ha sido señalada por no consagrarse a sus «deberes», y podría concluirse, cualesquiera que estos sean, porque la mujer siempre estará atada a una serie de deberes que necesitará cumplir a toda costa, a diferencia de los hombres. Es así como el Júpiter / *Iovis*, de Waldman, es un dios que está dispuesto a acabar con Dido por culpa de su amor, pero principalmente, de su insurrección.

El poema habla de Dido, pero también del poder masculino en la política o en la guerra. Como parte del poema, la escritora adjunta correspondencia, en la última carta, su interlocutor, el abogado y clasicista apasionado del latín, William Sterling (Bill) reflexiona a propósito de la frase en latín *dux femina facti*, con una voz poética epistolar lo define en estos términos:

Dear Anne: *Dux*. Virgil's word is *dux*. I do not know what daimon induced me to write *ductor*. Go with *dux*. Makes me want to sing: "Use *dux*, the foaming cleanser..." *Dux femina facti*. The phrase caps Virgil's recounting of Dido's flight from Phoenician Tyre, after uncovering the murder of her husband by her brother, unearthing ancient buried treasure, assembling other Tyrians tired of Pygmalion's tyranny, arming them, leading them to the docks where her brother's treasure fleet lay at anchor ready to sail, seizing the ships and sailing them to the Punic coast where she then founded Carthage.

178. En *XVI Lacrimare, lacrimatus. Book II, Guardian & Scribe*.

179. ...navis, quae forte paratae, corripiunt onerantque auro, portantur avari Pygmalionis opes pelago; *dux femina facti*.

...
Death only reconfigures where the points of connection are situated. Forgetfulness may sever connection. But death need not. I wonder what Dido understood? (Waldman 2011, 547–48)¹⁸⁰

En su intercambio epistolar con *Bill* en torno a Dido y la *Eneida*, la voz poética cuestiona sobre la fortaleza de Dido, la describe como una mujer capaz de llevar a una tropa, aunque su interlocutor insista en volver al asunto del sufrimiento de la reina fenicia y la suerte que tuvo al encontrarse con hombres adinerados –diluyendo el valor de *dux femina facti* –. Tras la última misiva, con bastante ironía la poeta responde:

Bill:
Latin *alere* “nourish,” with the parallel formation *altus* “high, deep” (whence altitude), *adultus* “ADULT”. See also *ELD*. Hence *olden* “ancient.” =strummed= *ego paupercula feminea forma*. (Waldman 2011, 548)¹⁸¹

Al referirse a sí misma con la frase en latín *ego paupercula feminea forma* (soy una pequeña figura de una mujer), la voz poética hace un guiño al nombramiento *dux femina facti*, que contrasta con la primera frase que he citado, la cual fue esgrimida por la abadesa Hildegarda von Bingen quien, a decir de Elizabeth Gössmann, se convertiría quizá en la primera teóloga en dotar de cualidades positivas a Eva, a quien llama «the splendid *feminae forma*», por lo que se podría aducir que más que tropo de modestia o humildad, tiene que ver con su concepción de Eva, al respecto, Gössmann continúa:

Hildegard, in contrast to male theologians, magnifies the role of Satan, ignores the question of Eve’s motivation (which is a very bad one according to most male theologians) and describes Eve “more sinned against than sinning, not so much tempted as deceived”. According to Hildegard Eve’s frailty as a sinner calls God’s mercy and grace. Consequently, Hildegard is not far from interpreting Eve’s guilt as *felix culpa*. Thus she may be an early witness of a women’s tradition of self defence against misogynist Bible interpretation. (Gössmann 1987, 151)

Si no se tuviera en cuenta esta perspectiva, el agenciamiento *waldmaniano* parecería paradójico ya que en el transcurso de su poema ha realizado una defensa del papel que

180. En *XVI Lacrimare, lacrimatus. Book II, Guardian & Scribe*.

181. En *XVI Lacrimare, lacrimatus. Book II, Guardian & Scribe*.

desempeñó Dido; aunque es importante hacer notar que la frase suele referir a la autoría de las mujeres como creadoras, a pesar de las dudas de sus pares masculinos.

En contraste de Gössmann, en lo relativo a Hildegarda von Bingen, Newman apunta: «When she identified herself as *ego paupercula feminea forma*—“a poor little figure of a woman” —she was appealing inversely to the same complex of ideas that led the Cistercians to compare her to the Virgin Mary, the handmaid of God...» (Newman 1987, 1–2). En el capítulo cuatro de esta tesis volveré a este poema y a la influencia de von Bingen en la voz poética escrita por mujeres.

De este modo, la re-visión y que Hélène Cixous y Chantal Maillard hacen tanto de Medusa como de la diosa Kālī, Medea y Dido –gorgonas, diosas, sacerdotisas o reinas–, las reinscribe en las narrativas contemporáneas sobre los mitos clásicos, pero ¿cómo ocurre en el caso de Waldman? Lo explico a continuación.

3.3.3. Los mitos en *The Iovis Project*: Safo y las musas

What myth is structuring my imagination? The end of democracy? (Waldman 2018, 69)¹⁸²

En la primera parte de este capítulo he presentado distintos acercamientos al mito clásico a partir del pensamiento feminista. Lilian Doherty dice que las versiones escritas por mujeres sobre el mito difieren de las masculinas porque estas se desarrollan en espacios privados y su extensión suele ser menos compleja, cualquier cosa que esta última palabra aluda. (Doherty 2008). Como señalé con anterioridad, esta afirmación no es del todo cierta, como puede verse en el caso de *The Iovis Project*, de Anne Waldman, pero tampoco lo es a partir de la aparición de *Helen in Egypt* (1961) de H.D., y aun milenios atrás, con *Inanna* – sobre la que expuse en el capítulo previo y que analizaré nuevamente en el actual–, por solo aludir un par de ejemplos, pero que abarcan desde Wroth hasta Notley. (Schweizer 2006a)

Hay personajes mitológicos que han sido más frecuentemente abordadas por las mujeres, como aquellas a quienes analicé con anterioridad. En este catálogo se encuentra también Safo (c. 650-610 a. d. e. c.), la poeta griega que, para muchas autoras representa su

182. En *Melpomene*.

primer aliento para escribir, y que para la poeta victoriana Elizabeth Barrett Browning fue la única que mereció ocupar una página en *An Essay on Mind* (S. M. Gilbert y Gubar 2000b). Otras diosas que resultan importantes para tomar en cuenta son las musas, hijas de Zeus y Mnemosine, de quienes hablé brevemente al inicio de este capítulo.

3.3.3.1. Safo y las musas

This image of the Muse as loved object who inspires the male artist, whilst she herself remains silent, is deeply engrained in contemporary culture, despite the best efforts of feminist critics to expose the implications of such imagery: man creates, woman inspires; man is the maker, woman the vehicle of male fantasy, an object created by the male imagination, incapable of any kind of agency herself. In short, this image of the Muse denies woman's active participation in artistic creation and silences female creativity. (Murray 2008, 327)

La voz poética con la que Anne Waldman se aproxima a la poeta Safo y a las musas es a través de la primera persona, porque se trata de la palabra de ellas, una autoría colectiva entre el pasado y el presente. Sobre este tema, el poema *I So help me Sappho* aborda tanto a las musas como a la poeta de Lesbos, Safo. El texto se trata de un homenaje a otras mujeres de distintas épocas. Inicia con la siguiente declaración de la voz poética en tercera persona «she», que contrasta con las otras voces poéticas que había manejado: «*The poet continues a long meditation on the nature of the male energy & its attendant strife & delight. She admires the strong-mindedness of Sappho, as Evidence by a cutting, penetrating poetry...*» (Waldman 2011, 343)¹⁸³

La voz poética habrá de preguntarle a sus estudiantes si sus escritos los hacen en honor a Afrodita, Adonis, Beatriz o la maestra de la lengua. Sin embargo, el homenaje que rinde en este poema no solamente se dirige a Safo o a las distintas mujeres que nombra, sino también a Dante, el bardo florentino a quien le consagra una sextina, forma poética que tanto Dante como Petrarca solían practicar, y que para ella misma es una figura recurrente en muchos de sus poemas.¹⁸⁴ Sobre la sextina Cuddon diría que es un verso complejo compuesto

183. En *I So help me Sappho. Book II, Guardian & Scribe*.

184. Tanto Júpiter, como Dante y Virgilio son presencias permanentes a lo largo de *The Iovis Project*; del mismo modo lo son H. D., Dickinson, Milton, Olson, Pound o Eliot (de quienes hablaré más adelante).

de seis estrofas de seis líneas cada una, con un *envoi* de tres líneas: «The Rhyming scheme requires that the same six end words occur in each stanza but in a different order according to a fixed pattern.» (Cuddon 2013, 650)

Este texto la obliga a volver a su rama familiar proveniente de Grecia: la Sikélianòs, ya que su madre se casó con el poeta Glaukos Sikélianòs durante su estadía en Grecia. Al respecto, Anne Waldman narra lo siguiente:

My mother had been an early independent young woman, sailing off to Greece at the age of 19 in 1929 upon marrying Glaukos Sikélianòs, the son of the celebrated Greek poet Anghelos Sikélianòs; having one child, my brother Mark; and living abroad for a decade right before wwii. (Waldman 2023a, 3)¹⁸⁵

Volviendo a la forma poética a la que recién hacía referencia, la sextina de Waldman en el poema no necesariamente respeta el esquema descrito por Cuddon, a saber:

and I,
whom a new thirst was yet tormenting,
was silent outwardly, and within said:
“Perhaps the
too great questioning
I make irks him.”
(Waldman 2011, 344)¹⁸⁶

En una parte del poema la voz poética apunta: «I was Dante’s Hag» (*Fui la hechicera de Dante*). A la luz de la lectura de este texto, se observa que más que un homenaje simple a Safo o a las musas, Waldman utiliza su fuerza para escribir un texto que transita entre distintos modos poéticos y que reflexiona a propósito de las influencias que la autora de *Iovis* ha experimentado a lo largo de su carrera, derivadas de su origen y de aquellas personas con quienes ha convivido. Pero si en Safo encuentra una inspiración y una maestra, la voz poética encontrará a las musas como sus hermanas:

And Sis, I said to her my great Muse
and Sis, I said
I sought

185. En *Sketch*.

186. En *I So help me Sappho, Book II, Guardian & Scribe*.

the wild animal
 And dared of love
 vague for vestigial desire
 a spare
 sparse wheel?
 through woods, dark
 ermined
 ebbbed
 singing “Quel foco é morto”
 I sang, “Quel foco é morto”
 (Waldman 2011, 345)¹⁸⁷

La voz poética asume el papel de trovadora, chamana, desea cantar que el fuego ha muerto, que ella está en el bosque y que es capaz de ser la voz que emancipe a las almas atribuladas. La musa es su consanguínea, no su inspiración, por eso, más adelante reitera:

primordial cervix, rounded
 to a radial mind
 catch her if you can
 pigment could do it if you try
you do it painterly
 long night to paint the Muse
 & breaks the line, flattered out, her radiant head
 (Waldman 2011, 356)¹⁸⁸

Más allá de que en estas estrofas –o en el poema en su conjunto– haya una presencia manifiesta de Safo o de las musas (como ocurrió en *Melpomene*, que presenté al inicio de la sección), algo que sí es explícito en otras poetisas, para Waldman, Safo y las musas sirven como ejemplo, inclusive le parece que la primera posee una actualidad sorprendente.

El que Safo haya establecido su culto y su escuela en la isla de Lesbos y que, en consecuencia, un grupo de poetisas se haya reunido en torno a su imagen, la convierte en doblemente atractiva para la autora de *Iovis*, quien ve en ella una suerte de espejo en el cual reflejarse: «I am drawn to the view of Sappho as leader and chief personality in an institution of poetry and aesthetics because it activates a paradigm in my own life: the poetics School we’ve founded at the Naropa Institute, the Jack Kerouac School of Disembodied Poetics.»

187. En *I So help me Sappho. Book II, Guardian & Scribe*.

188. En *I So help me Sappho. Book II, Guardian & Scribe*.

(Waldman 1996c, 130)¹⁸⁹. La reinscripción se ubica más en un plano intelectual que en su presencia física.

La autora delineó su idea sobre las musas y Safo en los siguientes términos: «...as children we both put on the shields like Amazons. Oh Sappho! ... The Muse is always my opposite and opposing sister-singer. She is dark, I am simple... Muse was my only twentieth century. Muse was every century...» (Waldman 2001b, 8)¹⁹⁰. También reconoce que considera a sus pares masculinos como una suerte de musas: «The male muses include Charles Olson, Robert Duncan, Allen Ginsberg, John Ashbery, William Burroughs, and, to a certain extent, Gary Snyder. Also Frank O'Hara, who had kindly invited me to come and work as an intern at MoMA.» (Richard 2012)

Pero volviendo al tema de este apartado, el tratamiento indiferenciado entre las musas y Safo se debe a que, a lo largo de los siglos, la poeta griega ha cumplido el doble rol: de inspiración y de creación, en ocasiones es considerada, aunque sea de manera simbólica, como una musa más. Vale la pena recordar que a Juana Inés de la Cruz se le ha dado el nombre de la décima musa, quizá en un afán de considerarla más inspiración que creadora. Hecho que ocurre inclusive dentro de los feminismos.

En este sentido, Penny Murray encuentra, además, una simbiosis que ocurre entre las musas y Safo: «For the Muse, as we have seen, can be an empowering image for the female creative artist [as Sappho]...» (Murray 2008, 353). Esta identificación no resulta tan aventurada y sirve para mi siguiente reflexión, que, al mismo tiempo se ajusta a la propuesta de *I So help me Sappho*. Marjorie Garber, por su parte habría de definir las en los siguientes términos:

The Muses are the daughters of Mnemosyne, Memory. Zeus will have had a role in their conception, I admit, but these goddesses take after their mother. Without memory, learning and the arts cannot flourish. Thus, literary and art history; thus, history tout court; thus, chronology and genealogy; thus "influence." But there is a rebellious outlier sister, too, equally essential to the history and culture of the liberal arts, and her name is Amnesia. Her name means "forgetfulness," and her gift is the gift of forgetting. (Garber 2017)

189. En *"I is Another"*. *Dissipative Structures*.

190. En *Muse*.

Este fragmento nos remite a ese poder de las musas, como hijas de Mnemosine, en cuya concepción participó Zeus/Júpiter, tan solo con su semen, pero cuya existencia ha dado origen al conocimiento de las artes y de las ciencias. Su presencia no solo es necesaria, sino fundamental en el entendimiento del entramado que ha significado ser mujer en un mundo en el que el patriarca lo ha vedado todo.

3.3.4. América: De Oriente a Occidente

Retell traditional myth from this continent, the artist-hag's narration. How spinner of yarn works phenomenal obstacles the imagination conjures & vivifies for her. She sits around a campfire in the Ute Valley, high altiplano of Colorado. She thinks: No man to touch her. Pronghorn feed nearby Low hoot of owl as it gets black. Coyote yip a mantra. Only outside do we tell these things, fire making sweet animations as flames dance. Do you see the girl in there holding a beautiful head? Or Copper Man with copper harpoon? Jove with erect cock attacking the sleeping world? Woman of Skins crackles green & blue. Nothing to plug in here but nature's sound & light. (Waldman 2011, 608)¹⁹¹

A lo largo de esta sección, he descrito la importancia del hinduismo y del budismo en la creación de *Iovis* y su integración a mitos occidentales bastante más conocidos: como Medusa y el mismo Júpiter / *Iovis*. Para Waldman, resulta casi indistinta la utilización de mitos de ambos orígenes. A estos les adiciona los de raigambre amerindia –que tampoco le son comunes–, y en los cuales no había reparado previamente en el capítulo.

A continuación, presento algunos ejemplos de cómo la voz poética *waldmaniana* se aproxima a ellos, como ocurre en el epígrafe de esta sección, en que la voz poética se transforma durante una ceremonia, pero Jove aparece para atacar al mundo que duerme, algo que ocurrió con el propio Júpiter y sus amores clandestinos a los ojos de la colérica Juno (Ovidio 2003). En *XII Glyphs*, la voz hace un recorrido por la península de Yucatán con un grupo de colegas, el texto refleja el asombro de la autora al entrar en contacto con la cultura maya, al igual que lo hiciera Olson años atrás –analizaré la influencia de Charles Olson en Waldman un poco más adelante en este capítulo. Pero regreso al poema de Waldman:

191. En *XXIII Spin or lace it in story. Book II, Guardian & Scribe*.

Any poet is enamored of syllabaries, alphabets, the phonemes of old tongue & groove. She is restless again & travels to the Yucatán to meet a stubborn knowledge, secret, yet vibrant still in its actual display, the toil & play of its living people, their tragic disinheritance, and the ruins that bring her to her knees in awe & astonishment. Egypt's remnants, many moons back, were never quite like this, to stop her mind. The closer continent intrigues the imagination more subtly perhaps? Less trampled? Hidden? She moves with a scholarly companion of equal stamina & inquisitiveness. They read into the night on a humble cot, one bare lightbulb, outside Tulum, into Valladolid, Chichén Itzá, Maní, Uxmal, Mérida, always checking the simple rooms for reading bulbs & lamps. Reading old accounts by night, eyeballing the incensed glyphs by day. What sounds behind their fierce façade, what lore, what language, what action, what myth or passion ruled, how much warrior & slave blood spilled to meet at dire hallucinated need? Who built what & how? She is sometimes Rabbit-Scribe, sometimes Mescal-Lady Great-Skull-Zero. (Waldman 2011, 480)¹⁹²

Un acercamiento más idealizado que el previo, ocurre en *XXI EZLN*, poema que aborda la incursión de Waldman en el territorio del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, un año después del alzamiento armado. El poema está dividido en varias secciones:

- a) proemio (presentación del *EZLN*);
- b) sección uno (verso libre);
- c) sección dos (introduce un intertexto, relativo a un discurso original pronunciado por el EZLN y traducido por Waldman);
- d) sección 3 (visita a una comunidad zapatista);
- e) sección 4 (diálogo entre Waldman y su hijo, y que anteriormente analicé);
- f) epílogo a y b.

Enseguida reproduzco una parte de la sección uno, escrita en verso libre, en tercera persona «she»:

*She visits Chiapas a year and a half later to note the following:
note this
a range of which
is noted
wit or
Witness
is closed then
open a Mayan codice
o yes I saw that
& seen, too
I've "sawn it"*

192. En *XII Glyphs. Book II, Guardian & Scribe*.

the skinny animals
tengo hambre
tengo sed
thirst for the maize
(Waldman 2011, 590)¹⁹³

La idealización que Anne Waldman hace de las culturas amerindias no solo ocurre en *The Iovis Project*, resalta su libro *Jaguar Harmonics. Person Woven of Tesserae* (2014), escrito en torno a los pueblos de Colombia y su relación con la Ayahuasca y del que también hay un álbum de jazz. El texto incluye además imágenes de caballeros jaguar, comunes en Mesoamérica. Una de las estrofas dice: «Putumayo the source / condor flight / long lay low longs to sink down here prowl / mud knee high longing lope of the jaguar / if you were summoned winging / would believe you?» (Waldman 2014). Finalmente, la idea de buscar «lo otro-exótico» fue algo bastante extendido en la década de 1970, fecha que coincide con la juventud de Waldman. Sería posible suponer que la autora de *Iovis* quiso emular a William Burroughs y su viaje a América del Sur; *Las cartas de la Ayahuasca* (1963), es un libro que compendia la correspondencia que mantuvieron William Burroughs y Allen Ginsberg en 1953, cuando el primero viajó a la amazonia colombiana y peruana y experimentó con la Ayahuasca –planta sagrada–. La autora de *Jaguar Harmonics* se internó en la región del Putumayo y se confrontó con un entorno que no debió parecerle del todo ajeno, al menos no, a partir de las historias que pudo haber oído del propio Ginsberg. En *XV Devil's Work Overtime*, la poeta visita las Islas Vírgenes y se relaciona con descendientes de colonizadores, de esclavos y convive con el sincretismo producto del choque de culturas. Para ella, la experiencia tiene algo de sobrenatural, un poco como la que reportara Burroughs en *Las cartas del Ayahuasca* (1963), producto de un estado alterado de conciencia:

Introduced to a woman at the beach she looks up
“I’m writing a manual”
she’s channeling Emanuel
“Emanuel told me to take a five-year sabbatical,” the man says
the devil o yes it is
(Waldman 2011, 513)¹⁹⁴

193. En *XXI EZLN. Book II, Guardian & Scribe*.

194. En *XV Devil's Work Overtime. Book II, Guardian & Scribe*.

La poeta nuevamente ensalza a las culturas amerindias. En el transcurso del poema, la voz poética experimenta distintos trances derivados del ambiente que desarrolla en torno suyo, y a un posible estado iniciático. En una parte del texto verá las constelaciones con un grupo de personas, como resultado escribe una sección a manera de un caligrama, como si se tratara de la bóveda celeste, en la cual aparecen las constelaciones, desde Aries hasta Centauro. Conviene hacer notar que en los escritos que he mencionado sobre los pueblos originarios de América, las mujeres no ocupan un papel preponderante ni son las protagonistas —no todas las alusiones a los pueblos originarios aparecen en textos exclusivamente dedicados a ellos, algunas menciones pueden encontrarse insertas en otros poemas, aunque no sean el centro de ellos—. También es relevante resaltar que sí habla de algunas mujeres como María Sabina o Rigoberta Menchú en el texto de *EZLN*, a quienes las equipara con la Virgen María, y alude a las chamanas americanas en general, entre quienes también suele incluir a las culturas originarias de los Estados Unidos de Norteamérica, sin embargo, estas menciones no ocupan un rol protagónico en el poema en comento.

En el epígrafe del libro *Originaria. Antología de once mujeres poetas en lenguas indígenas*, la lingüista Yásnaya Elena Aguilar habría de decir: «Los escritores en lenguas indígenas cruzan el puente y vuelven constantemente. Del otro lado, nadie viene.» (Miyawatl y Jaime 2019, 3). Yásnaya Aguilar es, además, feminista, analiza el sistema literario que de suyo ha menguado la voz las mujeres, más aún la proveniente de aquellas que escriben en lenguas originarias. Aguilar apunta que en ellas el silencio se hace más opresivo, por su: «condición de género y la posición dentro del régimen colonial que las categoriza como indígenas.» (Aguilar Gil 2019b, 25). La voz poética que proviene de la opresión colonial y de la dominación patriarcal, es más notoria entonces por causa de esa condición, precisamente. Aguilar dice que esa doble condición conlleva una carga política en la poesía en lenguas originarias escrita por mujeres:

Las condiciones materiales e históricas en las que crean necesitan ser enunciadas, porque de otra manera no se explica la importancia de su acto: son mujeres que, en un sistema literario de tradición patriarcal, toman la herramienta de la escritura para crear un corpus poético que retoma las estrategias que su lengua les ofrece, y las ensanchan, las llevan a nuevos soportes, a nuevas búsquedas lingüísticas... A diferencia del corpus abierto, intervenido una y otra vez, propio de la tradición oral, la escritura fija los edificios lingüísticos que llamamos poemas. En este soporte visual, la escritura de las mujeres en diferentes lenguas indígenas toma forma

y enriquece el paisaje gráfico con el que se transmite su trabajo poético. (Aguilar Gil 2019b, 26–27)

Una de las autoras que compendia esa antología es la escritora de lengua zoque Mikeas Sánchez, nacida en Ajway, Chiapas, y quien heredó de su abuelo Simón Sánchez (chamán, músico y danzante), el ritmo y la musicalidad de los rezos tradicionales (Miyawatl y Jaime 2019). Sánchez es conocida por su poema *Nereyda's myabaxäyu nwyt New'York* (*Nereyda se soñó en New York*), y también por *Mojk'jäyā* (*Mokaya*), un libro sobre la diosa Mokaya, dualidad masculina-femenina, semejante a aquella Kālī, de origen hindú, como puede verse en el siguiente fragmento:

Tuma	Uno
Mokaya'chä	Soy Mokaya
Yomochä tesorike pänäjcha	soy hombre y soy mujer
Mojk'jäyā	Mojk'jäyā
wadbabä' wane	la flor del maíz
tohyabä' wane	la dolorosa palabra
nijpatzi te tzame	cultivo la palabra
nijpatzi yä' najs'	cultivo la tierra

(Sánchez 2013, 24)

La primera persona que utiliza Mikeas Sánchez sobresale, ya que no es una voz poética que cuenta sus historias, sino es la voz de la misma deidad Mojck'jäyā, tema poco común entre las autoras que interpelan la épica, y bastante distinta a la aproximación *waldmaniana* al tema y más semejante a la voz de María Sabina.

A lo largo de la sección he descrito algunos de los mitos frecuentemente revisados por las poetisas, desde Medusa, hasta Medea. En ellos se identifica la necesidad de reapropiarse de ellos, liberándolos de la carga patriarcal con la que han sido estudiados con el paso de los siglos. Rowena Fowler asegura que la intención de las poetisas que se acercan al mito es revelar el pasado como una presencia constante; ante esa realidad la creadora puede asumir alguna postura: escapar o confrontarlo (Fowler 2008). Las autoras previas, y quienes revisaré a continuación, han decidido confrontarlo.

El modo en que Anne Waldman se enfrenta a los mitos antiguos en *The Iovis Project* se reviste de una particularidad que describiré en la parte final de este capítulo, pero que he ido delineando desde el comienzo de esta tesis: no es unívoca, es decir, no se circunscribe a una sola figura, por el contrario, acude a una diversidad de personajes/es, y, a diferencia de

H.D. y sus sucesoras, no encasilla su texto en una sola historia. El suyo, es un trabajo que abarca no solo múltiples figuras, sino una variedad rizomática de historias y de orígenes.

3.3.5. Luce Irigaray: *In the Beginning, She Was*

He claims to teach the true when he begins his instruction with: I say. He does not begin his discourse with: she said, even though it is she, Goddess or nature, who inspired him. In fact, he repeats or he transposes the meaning that she, or they, transmit(s). But he appropriates it and presents himself as the master of the message received in secret from her. (Irigaray 2013b, 35)

La Diosa Madre ocupa un espacio fundamental en *The Iovis Project*, y es una presencia recurrente en la obra poética de otras autoras y en análisis sobre los feminismos y el mito, debido a que encuentran en ella la posibilidad de reivindicar el papel que la historia les ha arrebatado como precursoras del conocimiento, del principio, tal y como Luce Irigaray identifica a ese remoto pasado neolítico en el que se le arrebató el lugar central en la narración de la antigüedad. Waldman asocia a la Diosa Madre tanto con las culturas orientales, como con las occidentales y las amerindias.

Sobre esta diosa, María Isabel Rodríguez López dirá: «El culto a la Gran Diosa Madre está atestiguado desde el Paleolítico, y su generalización, en el Mediterráneo, tuvo lugar con la revolución neolítica, momento en el que su difusión se desarrollaría, de forma paralela, en las primeras civilizaciones del Oriente Próximo.» (Rodríguez López 2002, 1). Es decir, no solo está presente en la mitología, sino en una antigüedad arqueológica tan añeja como la paleolítica. Análogamente a lo que dice Luce Irigaray, pero trasladada a la poesía mitológica: el «hombre» dejó de escuchar y de intercambiar conocimientos con la Diosa –entendida como el origen–, rompiendo todo lazo que los uniera. Las poetisas entonces se vieron forzadas a abrirse a un nuevo diálogo, ahora entre ellas, o más bien dicho, a partir de ellas; ahora revisan a Hera, a Antígona o a Ishtar, cabe recordar que Luce Irigaray ha escrito y basado algunas de sus teorías en torno a la tragedia de Antígona.

El texto *Between Myth and History: The Tragedy of Antigone*, aborda el mito de Antígona y su respeto al orden cósmico, al generacional y a la diferenciación sexual, finalmente, un destino trágico, bastante semejante al hado de Dido o al de la misma Medusa

que analicé anteriormente. Sobre este tópico, Irigaray sugiere que ese destino trágico está enraizado en aspectos sexuales.

El tema de Antígona ha sido recurrente en Irigaray desde *Espéculo de otra mujer*, pero no es sino hasta *In the Beginning, She Was* (2013), que examina el periplo que ha debido sortear a lo largo de la historia: «The tragedy suffered by Antigone takes place between a myth and its possible embodiment in History. It is the difficulty of unveiling the meaning of Antigone's will and act, and the resistance of our History to their realization, that explain why Antigone remains such a persistent myth in our tradition.» (Irigaray 2013a, 113). Sin embargo, Antígona no es la Diosa Madre, sino la hija de Edipo y Yocasta, por lo cual no ahondo en su análisis en esta sección (aunque en el inciso 3.5 volveré a ella).

Antes de continuar, me detengo en la anterior cita, en la que Irigaray se cuestiona por qué Antígona ha logrado permanecer como un mito persistente en nuestra tradición. Podría argüirse que, en general, se gestó desde el mito de la caverna, con la intención de reanudar el camino: «Para leerlo, esta vez, como la metáfora –rigurosamente imposible, éste se verá inscrito en el texto– del antro, o matriz, o ὕστερα, a veces tierra... Este antro posee a modo de entrada un largo pasadizo... que lleva hacia arriba...» (Irigaray 2007, 221). Lo anterior explicaría así que el *hacia arriba* ha indicado desde sus orígenes, que la caverna platónica funge como tentativa de reproducción. Ese *hacia arriba* recuerda a la diosa sumeria Inanna, reina del Cielo y de la Tierra, bastante más antigua que las deidades griegas y sobre la que traté en el capítulo previo y a cuyo texto retornaré más adelante en este mismo capítulo.

A decir de Baring y Cashford, la simbiosis entre la Diosa Madre y la cueva se sitúa en el paleolítico cuando era análoga al vientre materno. Del 30,000 al 10,000 a. e. c., las cuevas se convirtieron en el santuario de la Diosa Madre, lugar en el que regeneraba su poder: «On the exterior walls her image was sculpted; on the interior walls were painted the male and female animals who may have embodied the different aspects of her being, and the artist-shamans who could hear her voice in the voice of the animal.» (Baring y Cashford 1993, 30). Sobre este mismo asunto, en la voz poética *waldmaniana* narra el argumento de la Diosa Madre y el inframundo en los siguientes términos:

This is way after the feminine principle is making her mark on universal time equals space. I don't know anything. I know it all. The war is full of war and Levite laws, not tamed by laws

of mercy, and Ashtoreth¹⁹⁵ goes underground as women are dragged into caves. And later a cruel Gentile world. Research: intercourse with mothers & daughters (as beasts do) a dream... (Waldman 2011, 8)¹⁹⁶

Acerca de la caverna platónica, Gilbert y Gubar apuntan a que tiene una forma de vientre, el sitio en el que se aloja el poder femenino: «...the *umbilicus mundi*, one of the great antechambers of the mysteries of transformation. As herself a kind of cave, every woman might seem to have the cave's metaphorical power of annihilation...» (S. M. Gilbert y Gubar 2000a, 95). La caverna es aquel lugar en donde comenzó el dominio de la Diosa Madre, pero, paradójicamente, el mismo sitio en el que empezó su patriarcalización: «...Ashtoreth goes underground as women are dragged into caves...», como lo dice en la cita previa del poema de Anne Waldman.

Vuelvo a la Diosa Madre que es identificada por muchas autoras desde sus orígenes lejanos en Oriente, una diosa que transita a lo largo del tiempo hasta llegar a Grecia transformada en Rea, la hija de Urano y la Madre Tierra (Gea), esposa y hermana de Cronos, quien temeroso de ser destronado por sus hijos, cada año devoraba a uno de ellos, entre su prole se encontraba Hera. Rea enojó al grado de engendrar a Zeus (Graves 1996). Las antiguas semejanzas de Rea con las Diosas Madre orientales y las posteriores, inclusive con la misma Virgen María resultan posibles. Pero es pues Rea, esa diosa surgida de la tierra (la naturaleza que identifica Luce Irigaray), a quien se le colocará como la Diosa Madre: Sobre ella, Rodríguez López dirá que Troya (ubicada en la costa occidental de Asia Menor), fue la primera civilización en transitar del Neolítico a la Edad de Bronce, beneficiando primero a los habitantes de las Cícladas, tal vez sus primeros pobladores fueron los canos, piratas que llegaron de Asia Menor, así como gente que arribó desde Anatolia. Es en esa serie de migraciones que Rodríguez López identifica la llegada de la Diosa Madre, «garante de la fecundidad» (Rodríguez López 2002, 2–3). En este sentido, Panos D. Bardis apunta:

Rhea. The Attic Hera, who was known as Here in Asiatic Ionia and owed her name to the Sanskrit *sva*r (bright sky), was identified with Rhea, the pre-Hellenic Great Mother in the Near East. Rhea was called Rhee in Ionia and Rhea (The Red One) in southern Russia. A free

195. En torno a Ashtoret, Anne Baring y Jules Cashford señalan: «In the Iron Age the Phoenician moon goddess, Ashtoreth, drives in a chariot pulled by doves, and the dove is the bird of Aphrodite, goddess of love.» (Baring y Cashford 1993, 733)

196. En *I All is Full of Jove. Book I, All is Full of Jove*.

matriarchal goddess—before the patriarchal Greeks gave her a consort—Rhea was the symbol of agriculture, social progress, and civilization. At first, she was identified with Cybele, the Asiatic Great Mother of the Gods, who was worshipped in Mysia, Lydia, and Phrygia—in Phrygia she was called Agdistis. (Bardis 1988, 90)

Como puede verse en el texto anterior (que se ajusta a lo descrito por Waldman en el párrafo que transcribí de *I All is Full of Jove*), la transformación más importante que sufrió Rea al ser absorbida por los griegos fue la adhesión de un consorte—Cronos—, posteriormente, en un interesante guiño a Telémaco, Rea fue violada por su hijo, Zeus, al pedirle que contuviera su vida de disipación. Adicionalmente a ese primer par de movimientos que despojaron a la Diosa Madre del papel central en la conformación de los mitos de la antigüedad, según Bardis, los griegos la asimilaron como Hera en una intención de marcar el tránsito de la poligamia a la monogamia (Bardis 1988). Aunque la monogamia no necesariamente hubiera sido cumplida por Zeus y cualquier varón, a partir de entonces. El matrimonio de la Diosa Madre y el dios revela el paso del matriarcado al patriarcado desde distintas perspectivas.

Baring y Cashford lo explican en los términos de que, en un principio, la Gran Diosa Madre dio a luz al mundo, por sí misma. Por lo cual, todas las criaturas, incluidos a los dioses, son sus hijos. Sin embargo, un poco después, la Diosa Madre y su consorte, el Dios—su antiguo hijo— (el antecedente de Zeus), alumbraron al mundo:

Here the distinction is made between the eternal womb and its temporal phases (whether of the moon or the seasonal life of vegetation), and the focus of the myth is on the relationship between the Mother Goddess and the god, her ‘son-lover’... This was the myth of Inanna and Dumuzi in Bronze Age Sumerian, Ishtar and Tammuz in Babylonia, Isis and Osiris in Egypt, Aphrodite and Adonis in Greece and Cybele and Attis in Anatolia. (Baring y Cashford 1993, 810–11)

Luego de esa fusión «casi imperceptible», la Diosa Madre es asesinada por su nieto, o el nieto de su nieto, ahora el Dios Padre, quien fabrica el mundo a partir de su cuerpo muerto, y a la humanidad de la sangre de su hijo-amante. (Baring y Cashford 1993)

Posteriormente, Hera se convertirá en Juno, por lo que Bardis identifica la triada Rea-Hera-Juno en los siguientes términos: «The Near East, then, gave us the Rhea-Hera-Juno trinity, an incredibly rich myth that has influenced many spheres of Western culture. / But what does this myth really mean? Is it indicative of early matriarchy, so early that it has been

lost in misty antiquity?» (Bardis 1988, 100). Más allá de ser un mero indicativo de un matriarcado arcaico, el mito que analizo parece hablar de la manera en que ese espacio fue arrebatado por parte de Zeus.

Al respecto de la violación¹⁹⁷ de Hera a manos de su hijo, Zeus, Graves aseguraría que corresponde a la época en que los helenos se hicieron cargo de las ceremonias agrícolas y fúnebres. En tanto que, en lo que se refiere a la relación marital entre Zeus y su hermana, Hera, señalaría que: «...reflejan la época doria bárbara, cuando las mujeres habían sido despojadas de todo su poder mágico, con excepción del de la profecía...» (Graves 1996, 1:63). El don de la profecía es el que han conservado, por eso en no pocas ocasiones se asocia a la mujer con la adivinación y el destino, aunque también se le adscribe a lo oscuro y lo desconocido.

Ambas modificaciones de los mitos arcaicos: la violación y el casamiento, hablan del destronamiento de la Diosa Madre, por un dios, no necesariamente paternal, sino avasallante: Júpiter, porque como dijera Waldman, el semen¹⁹⁸ de *Iovis* lo llena todo: «All is Full of Jove», título del primer libro de *The Iovis Trilogy* y frase recurrente a lo largo del libro. En esta inflexión cobra sentido que el personaje central del poema de Waldman sea Júpiter / Iovis, el gran patriarca al que intenta que destronar, y para eso, la autora propone restituir los mitos antiguos desde su mitopoética personal. A propósito de tal objetivo, valdría reflexionar sobre las dedicatorias en *The Iovis Trilogy*: «For Ambrose Eyre Bye / & / to the / SANG HYANG SEMARA / I was hiding treasure and loved to be known / so I created the world. / — *Hadith gudsī*¹⁹⁹, / attributed to God / by Mohammed / “Give it a rest Zeus.” / —Hera speaking, / Lacan» (Waldman 2011)

Sang Hyang Semara o Dewi Ratih es una diosa lunar hindú, lo que ya había señalado previamente. Graves identifica a esa diosa lunar como la Diosa Blanca: «...Bel, el dios babilonio de la Tierra, parte de una trinidad masculina, que heredó los títulos de una deidad mesopotámica mucho más antigua, la madre de Danae como opuesta al padre de Danae. Esta

197. En el inciso 3.5. trataré el tema de la violación en la mitología como signo de dominación patriarcal.

198. Sobre el líquido seminal asociado a la divinidad, abundaré en la última sección de este capítulo.

199. Los *hadīth gudsī* son una serie de rezos de Maoma, y después del Corán, son los más importantes para el islam. (Muḥyiddīn 2008)

era Belili, la Diosa Blanca sumeria, predecesora de Ishtar, que era una diosa de los árboles, así como una diosa de la Luna, una diosa del Amor y una diosa del Infierno.» (Graves 1983b). Al igual que otras diosas, la diosa de la luna tiene una dualidad entre el amor y el infierno.

Las primeras palabras de la autora en este libro están dirigidas a su hijo, posteriormente a la diosa Sang Hyang Semara o Dewi Ratih. De este modo, comienza su poema épico dedicándolo a una diosa, a continuación, introduce a Alá, el dios de las religiones del libro (Torá-Biblia-Corán), para concluir con la petición que Hera hace a Zeus para que detenga su influencia. Hera, la Diosa Madre que se mimetizó con Rea, la esposa de Zeus, la que sobrevivió el juicio de los siglos llegó al poema épico *The Iovis Project* para derrocar al patriarca que tantos tiempo atrás la había destronado del sitio que al principio le perteneció.

3.3.6. La Diosa Madre y *The Iovis Project*

I am interested in the universality and synthesis of certain myths but it is as an American Isis that I wander the land in search of the lover strewn in pieces across it, buried in it, rather than as Egyptian or Greek, or European. I have named her variously, Ramona, Santana, Sacajawea, Sasquatch, Squaw, Marilyn, Donna, Nga-my, Emanuelle, Lilith, Daughter of Albion, Rose of Sharon, The Linga Sharira, Amazon, Loretta, Cinderella, Sappho, Black Buffalo Woman, Eliza, Lady of the Lake, Mama, Evangeline, fata morgana, La Llorona, La Chingada, Sahaykwisa, Eve, Psyche... (Doubiago 1982, 259)

La autora estadounidense Sharon Doubiago escribió el poema *Hard Country* (1982), como una forma de apropiarse del género épico, pero sustituyendo a las personajes y los escenarios griegos o egipcios, con aquellos comunes a la Unión Americana. Dentro de ese catálogo de personajes, se encuentra la Diosa Madre, que puede ser Rea o, en este caso, Isis, la diosa egipcia hermana de Osiris, que en las páginas de Doubiago adquiere una multiplicidad de nombres, desde la tan conocida Lilith, hasta Sahaykwisa, la mujer transgénero de origen mojave. Jeremy M. Downes identifica en Doubiago una voz heredera de H.D., pero que se vale de un lenguaje deliberadamente accesible, «americano» (se entiende que se refiere a su país de origen) y propio. (Downes 2006)

Sobre ese lenguaje deliberadamente accesible que advierte Downes, se puede sugerir la intención de autoras de origen estadounidense, como más adelante lo describiré con

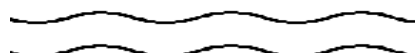
Gwendolyn Brooks, por desarrollar una genealogía propia, una épica (o neoépica), de mitologías particulares, inclusive, la misma Waldman persigue ese fin.

Pero Doubiago ha crecido y ha visto los mismos escenarios que Waldman y recurre a Isis como la Diosa Madre (Bardis 1988), aquella a quien la autora de *Iovis* identificara como la diosa de los mil nombres, de acuerdo con el siguiente pasaje de *XV Evangelle* en el que la voz poética en primera persona tiene un encuentro con ella²⁰⁰:

But in the kitchen
later

a deity of the house stokes the fire
behind
a broom
Hearth-Lady
who prays
who is holy in prayer
I recognize still-you out of this cock'd eye
clouded tho it be
with love decidedly acid

Made with my brother Osiris as end to the eating of men
I revealed mysteries to men
I broke down governments
I made an and to murder
I decrease mercy to suppliants
I am Queen of the rivers & winds & sea
No one is held in honor without my knowing it
I am the Queen of war
I am the Queen of the thunderbolt
I set up the sea & I calm it down again
I am in the rays of the sun
Whatever I please, this too shall come to an end
With me everything is reasonable
I created walls of cities
I am called Thesmophorous
I brought islands up out of depths into light
I am lord of the rainstorms
I overcome fate
Fate sticks to me, harken to me
Hail, O Egypt, that nourished me



goddess of a thousand names

200. La extensión del texto elegido se relaciona con el agenciamiento a Lucius Apuleius que citaré a continuación.

My nod governs the shining heights of Heaven
the wholesome sea breezes
the lamentable silences of the underworld

The primaveral Phrygians called me Pessinuntica, Mother of the Gods
The Athenians, sprung from their own soil, call me Cecropian Artemis
for the islanders of Cyprus I am Paphian Aphrodite
for the archers of Crete I am Dictynna
for the trilingual Sicilians I am Stygian Prosperine
& for the Eleusinians, their ancient Mother of the Corn
Some know me as Juno
Some as Bellona of the Battles
others know me as a Hecate
Others as Rhamnubia
but both races of Aethiopians, whose lands the morning sun first shines upon,
& the Egyptians, who excel in ancient learning & worship me with proper
ceremony to my godhead,
call me by my true name, Queen Isis
I come in pity of your plight
I come to favor & aid you
Weep no more
lament no longer
the hour of deliverance is at hand
(*Apuleius, The Golden Ass*)
(tears running down his hairy face)
(Waldman 2011, 409–11)²⁰¹

Los versos previos derivan del agenciamiento a *The Call to Isis*, de *Apuleius, The Golden Ass*, ya anunciado por la poeta. El agenciamiento del que se vale aparece en *Las metamorfosis o el asno de oro*, escrito por Lucio Apuleyo en latín en el siglo II de nuestra era. Se dice que el texto original proviene del griego Lucius de Patras.²⁰² La trama trata de la historia de Lucius, un aristócrata romano proclive a los excesos y a la fascinación por la magia. Esa fascinación lo lleva a experimentar al grado de convertirse en asno; encarnado en ese animal conocerá la vida de los esclavos quienes son obligados a sufrir vejaciones equiparables a las que él es forzado a experimentar. A continuación, anexo el texto en prosa en el que la diosa Isis habla con Apuleius:

201. En *XV Evangelle. Book II, Guardian & Scribe*.

202. Consulté la traducción del latín al inglés de Robert Graves para hacer la comparación con la transcripción de Waldman.

All the perfumes of Arabia floated into my nostrils as the Goddess deigned to address me: 'You see me here, Lucius, in answer to your prayer. I am Nature, the universal Mother, mistress of all the elements, primordial child of time, sovereign of all things spiritual, queen of the dead, queen also of the immortals, the single manifestation of all gods and goddesses that are. My nod governs the shining heights of Heaven, the wholesome sea-breezes, the lamentable silences of the world below. Though I am worshipped in many aspects known by countless names, and propitiated with all manner of different rites, yet the whole round earth venerates me. The primeval Phrygians call me Pessinuntica, Mother of the gods; the Athenians, sprung from their own soil call me Cecropian Artemis; for the islanders of Cyprus I am Paphian Aphrodite; for the archers of Crete I am Dictynna; for the trilingual Sicilians, Stygian Proserpine; and for the Eleusinians their ancient Mother of the Corn.

'Some know me as Juno, some as Bellona of the Battles; others as Hecate, others again as Rhamnubia, but both races of Aethiopians, whose lands the morning sun first shines upon, and the Egyptians who excel in ancient learning and worship me with ceremonies proper to my godhead, call me by my true name, namely, Queen Isis. I have come in pity of your plight, I have come to favour and aid you. Weep no more, lament no longer; the hour of deliverance, shone over by my watchful light, is at hand. (Apuleius 2009, 264–65)

El agenciamiento que Waldman propone con el discurso de Lucius Apuleius, texto al que nutre con una serie de elementos sustituidos, refleja la apropiación del recurso poético-narrativo: la magia convierte a Lucius en un asno y el trance que Waldman experimenta en su viaje de escritura la lleva también a expresar su particular visión sobre la Diosa Madre, a quien identifica como poseedora de mil denominaciones, desde las más arcaicas, hasta llegar al Egipto de la reina Isis. Pero, elegir justamente este texto habla de algo más; aunque para la Diosa Isis, el asno es el ser más insignificante en la escala de animales, el Dios Set lo considera sagrado (Apuleius 2009). Además del interés por la dualidad expresado por Waldman, le concierne indagar la manera en que un simple mortal logró apaciguar la ira de la diosa (Isis) tras haber ofendido a una de sus sacerdotisas. Es pues, nuevamente, la búsqueda por acercarse a una divinidad más asequible.

La poeta escribió *XV Evangelle* en un viaje de escritura junto con otros colegas, sobre el que reportó: «*A woman could always be Martyr or Queen Trips.*» (Waldman 2011, 406)²⁰³. En la cocina de la casa en la que estaba alojada, tuvo un encuentro con la Reina Isis. Para la autora, la figura de la Diosa Madre habría de localizarse en distintos sitios, inclusive, en *X Shiva Ratri* diría en una voz poética en tercera persona: «Call upon Giri Putri, Dewi Gangga,

203. En *XV Evangelle. Book II, Guardian & Scribe*.

Dewi Danu / Call Mother Upa / Stave off Druga / all could die here / in me». (Waldman 2011, 156)²⁰⁴

Al igual que lo hizo Doubiago, Waldman enumera una larga lista de deidades asociadas a la Diosa Madre (Isis para ambas). Entre ellas está Juno, a quien Bardis asocia como parte de la triada Rea-Hera-Juno. Juno es la diosa equivalente a Hera en la mitología romana: «Juno's name has been associated with Varuna, the Hindu sky-god, and with Jupiter (to explain her equal power), from the root *div*, to shine...» (Bardis 1988, 96). A partir de esa definición se puede argüir que Waldman ha nombrado a Juno en una alusión a Júpiter / *Iovis*, su marido.

Pero en la lista de las diosas nombradas también resalta Hécate, quien es una titánide, al igual que Hera, con quien forma la trinidad femenina Hebe-Hera-Hécate (Bardis 1988). Hebe era la diosa de la juventud, una acepción que también puede compartir Juno. Este hecho prueba que para Anne Waldman, la Diosa Madre puede presentar una infinidad de rostros, desde Isis, hasta Juno. Rodríguez López dice que, al tratarse de una diosa marina y nutricia, al referirse a Isis Pelagia, se le asigna la segunda cualidad:

...ya que, además, la figura sostiene en sus manos un barco y un cuerno de la abundancia (sobre el que se levanta la ciudad, a modo de templete que cobija a un personaje sedente), y bajo su pecho se anuda el cinturón que antaño era signo distintivo de la Diosa Madre Isis, y que el arte cristiano reutilizaría como signo inequívoco de la virginidad. (Rodríguez López 2002, 596–97)

La Diosa Madre fue relacionada con la virginidad desde tiempos remotos: «The hymns and prayers offered in southern Sumeria to Inanna, Virgin Queen of Heaven and Earth, and in northern Sumeria to her counterpart, Ishtar, anticipate those offered today to Mary, Virgin Queen of Heaven.» Quizá las cualidades actuales sean distintas a aquellas de la antigüedad: «Their images were, like Mary's, the crescent moon and the morning and evening star we call Venus, after the Roman goddess of love.» (Baring y Cashford 1993, 233)

Ahora bien, las distintas aproximaciones que Anne Waldman concibe en relación con la Diosa Madre, es decir, los orígenes diversos a los que acude para explicar-se y re-visar a la Diosa Madre 'de mil nombres', encajan con la teoría de la red de Indra que también cobra

204. En *X Shiva Ratri. Book I, All is full of Jove*.

relevancia en su poética. Por el momento, se puede aducir que la Diosa Madre *waldmaniana* se ajusta a la metáfora de las joyas de la red de Indra, que explica la interdependencia infinita, en este caso, entre las distintas advocaciones que ha tenido a lo largo de la historia. Según el budismo, la red de Indra explica que cada joya en la red es un microcosmos en toda la red (de ahí proviene la idea de la interdependencia infinita), ya que nada puede existir fuera de ella. De este modo cada componente es a la vez causa y efecto de todo. (Malhorta 2014)

Indra es el rey de los dioses en la mitología hindú, y pudo haber pasado a Grecia como Zeus, aunque Graves lo identifica más en la figura de Hades (Graves 1983a, 47) Por el contrario, Maillard sí lo relaciona con el Dios del Cielo y padre de los otros dioses, dice: «“Gracias a sus poderes mágicos (*māyā*), Indra va bajo múltiples formas. Tiene uncidos mil caballos”: leemos en el *Rg*.» (Maillard 2009, 286). Los caballos son tantos, millares, como los hilos que de él emanan, como la metáfora de sus joyas. Esa misma imagen infinita, de Ishtar-Isis, a la Virgen María (inmaculada a diferencia de cualquiera otra diosa y que, como se verá a continuación, la convierte en ajena al lenguaje en común de las otras Diosas Madres), encuentra un eslabón en *Iovis* en la Selva Lacandona, en una voz poética colectiva «we»:

...We are “monstranced.” We are “loco.” We are “bullied.” In charge is old Indian shaman lady, barefoot. She resembles Maria Sabina, the Mazatec shaman. She resembles Rigoberta Menchu, the Guatemalan revolutionary. She is an amalgam of all of the old magic wisdom-hags. She is the woman I saw in Oaxaca Cathedral doing puja with herbs in front of suffering Jesus. Is woman with branch performing sympathetic magic, touching the “wounds” of statue Mary, touching Mary’s womb, touching the simulacra of thighs where Mary gave birth to a son who would die. Touching the image of the son who would die, who is greater more excessive martyr. She is cackling, she is the mother of us all and we are a hologram of her imagination of conquistador... (Waldman 2011, 593–94)²⁰⁵

En esta sección, además de convocar a la Virgen María, Waldman lo hace equiparándola con Rigoberta Menchú o María Sabina —que para ella representa a una pléyade de chamanas en el mundo—. La Diosa Madre aquí sufre por su hijo (Telémaco), se ha vuelto humana y camina por las calles. La diosa encarnada en mujer / humana que continúa en esta reconstrucción del mito. Pero ante esto Chantal Maillard sugiere:

205. En *XXI EZLN. Book II, Guardian & Scribe*.

La madre no precisa varón para multiplicarse y engendrar el universo. Le basta con el soplo, el aliento vital, el *puruṣa* del hinduismo o el *pneuma* de los griegos, que en latín se traduciría por *spiritus*. El espíritu que engendra en el cuerpo de María es la variante cristiana de la acción complementaria de los principios vitales: *puruṣa* y *prakṛti*, en el sistema *sāṃkhya*, *hyle* y *morphé* (ὕλη y μορφή), materia y forma, en la filosofía de los antiguos griegos. Sí la virginidad de María supuso un problema de interpretación en el cristianismo es porque el símbolo no le pertenecía. (Maillard 2009)

Se puede, o no se puede estar de acuerdo con este planteamiento, pero lo que parece claro es que, en lo que respecta a la Virgen María, el mito que se construyó desde tiempos bíblicos sí se rompió, y su reconstrucción llevó al cristianismo a expresar un sentido distinto del original, aunque en el pasaje de Anne Waldman, en el que equipara a la chamana con la Virgen María, crea una mitopoética del contexto actual, lo lleva a cobrar una nueva vida. Cabe recordar que la misma María Sabina se compara con la Virgen: «Tú eres la madre, dice / Madre que tiene vida / Madre que se mece / Madre de brisa / Madre de rocío / Madre que pare / Madre que se pone en pie...» (Sabina 2008, 26)

3.4. De H.D. a Alice Notley: De quién abreva Anne Waldman

Helen achieves the difficult task of translating a symbol in time, into timeless-time or hieroglyph or ancient Egyptian time. She knows the script, she says, but we judge that this is intuitive or emotional knowledge, rather than intellectual. (H. D. 1961, 17)²⁰⁶

En el capítulo anterior examiné la influencia que ejerció la poeta Hilda Doolittle (H.D.) en la obra de Anne Waldman, particularmente en *The Iovis Project*. Aunque H.D. no solo ha sido importante en la poesía épica escrita por Waldman, sino en la de un gran número de escritoras que han abordado la épica a partir de entonces. Sin importar la extensión de la obra en su conjunto, una característica en común que comparten todas las poetisas que trabajan con este género, es la construcción de sus textos de forma semejante: en tomos o en libros, y la presencia de «cantos» en versos afines a los propuestos por H.D.

Sobre la autora de *Helen in Egypt*, entre otros poemas referenciales del modernismo (no es extraño que la obra que más se reproduzca sea esta y no *The War Trilogy*, ya que lo

206. En *Pallinode*, B 1.

que las feministas rescatan es el espíritu feminista de la primera). Robert Duncan escribió *The H.D. Book* (2011), un trabajo que retrata la modernidad poética norteamericana encabezada por la autora, esencial en el estudio de la poesía del siglo XX (Duncan 2011). El libro generó gran impacto en Waldman, quien lo citó al principio de su poema *Melpomene*, que ya había referido y que habla de la musa de la tragedia. El epígrafe concluye con la frase: «“We see these skies here,” the Poetess said, “because we are very close to the destruction of the world.”» (Duncan 2011, 293). La oración fue tomada de un texto de Duncan, a partir de un sueño en el que la poeta y feminista Muriel Rukeyser parecía ser H.D. luego, Muriel Rukeyser le hablaba de los arcanos y del cielo poblado de estrellas.

El aliento en la obra de H.D. se dedica a cuestionar las ideas preconcebidas sobre cómo los hombres han transformado los mitos, colocando a las mujeres en escenarios que no siempre les pertenecieron. H.D. fue catalogada como imaginista²⁰⁷ por Ezra Pound y construyó una épica que abordó principalmente el viaje y la presencia de la mujer en los mitos (Görey 2000). Por otro lado, se encuentra Alice Notley, quien es una de las representantes más recientes del grupo de mujeres interesadas en la despatriarcalización de la épica y de los mitos:

“back to your body,” “from where its pain came” “My name is” “Alette”
 “My brother” “died in battle” “I sank” “to the ground &” “sat,”
 “sat & thought of him—” “his pure profile,” “his head’s shape”
 (Notley 1996, 136)²⁰⁸

Alice Notley es otra referencia en la obra de Waldman, ambas escritoras comparten en común la generación y las búsquedas estéticas, en cierta medida, sus caminos han corrido en paralelo en torno a la despatriarcalización del género y a la creación de su propia mitopoética. Sobre *The Descent of Alette* (1996), de Notley, Jeremy M. Downes dirá que se trata del descendimiento de la mujeres a los confines del tirano patriarcal (Downes 2010b),

207. El imaginismo fue un movimiento poético formado un poco antes de la Primera Guerra Mundial, entre sus representantes estuvieron Ezra Pound —quien publicó la primera antología, *Des imaginistes* (1914)—, Amy Lowell, T. E. Hulme, Richard Aldington y H. D. Partía de la premisa de que la poesía debía usar el lenguaje de la vida diaria y tener libertad en cuanto a los sujetos de su obra poética. (Cuddon 2013; Peppis 2007)

208. En *Book four*.

podría concluirse que con la finalidad de destronarlo. Mientras que *Alette* desciende al mundo subterráneo, como un agenciamiento a *El descendimiento de Inanna*, Anne Waldman «persigue» a *Iovis* en Bali, en la selva Lacandona o en Nueva York. El patriarca *waldmaniano* es un hombre de mundo, que, al igual que sus heroínas y diosas, tiene mil rostros, puede encarnarse en su padre y hasta en su abuelo, o, en ocasiones puede personificarse en su hijo, sus colegas o sus maestros espirituales.

3.4.1. El legado de H.D. – *Helen in Egypt*

But what is “the living grain of the tree” and “the rose-vein of the wood” to “one brandished spear that enflames a thousand others”?
 Did she rise and fall
 like the ebb and flow of the sea?
 not she, her power was measureless,
 she could not fail,
 but could she understand?
 could a woman ever
 know what the heroes felt,
 what spurred them to war and battle,
 what fire charged them with fever?
 (H.D. 1961, 222)²⁰⁹

En muchos sentidos, *Helen in Egypt* de H.D. trata del renacimiento, pero en lo meramente formal, también aborda la apropiación de los mitos heteropatriarcales, su revisión y su vuelta a la vida. La obra de H.D. parte de una desviación del mito de Helena, contada por Trisias, mejor conocido como Estesícoro de Sicilia (c. 640-555 a. e. c.), un poeta contemporáneo de Safo de Lesbos y cuyo nombre (*Stesichorus*), alude a la poesía coral. Estesícoro redactó un poema que tituló la *Helena*, del que se conservan pocas evidencias; en ese texto hablaba de que Helena era una fantasma, que no estuvo en Troya, y que, por el contrario, viajó a Egipto. Posteriormente, escribió la *Palinodia*²¹⁰ en la que se retractó de lo escrito en la anterior versión del mito que contravenía lo asentado por Homero o Eurípides en sus obras previas. Al respecto, Alsina Clota sugeriría: «...la Antigüedad sabía que

209. En *Eidolon*, B 6.

210. Por lo general, la palinodia es un poema, en el que su autor/autora se retracta de lo dicho. (Cuddon 2013, 507)

Estesícoro había narrado dos versiones distintas del mito de Helena. Y para explicar este hecho, se creó la historia de la ceguera del poeta como castigo de la diosa por el ultraje recibido. Al escribir la *Palinodia* recobró la vista.» (Alsina Clota 1957, 170). Anne Carson abunda en *Autobiography of Red*, sobre la palinodia, en los siguientes términos: «No it is not the true story. / No you never went on the benched ships. / No you never came to the towers of Troy.» (Carson 1999, 17)²¹¹

H.D. es considerada una de las poetas más relevantes de su generación, y ha sido retomada por los feminismos contemporáneos por su tratamiento de Helena, a quien recupera luego de que se le hubiera arrinconado en los textos antiguos. A partir de la *Palinodia*, de la que se conservan apenas cincuenta líneas, y que funge como agenciamiento, fue que H. D. creó *Helen in Egypt*, que reivindica la idea de que Helena nunca estuvo en Troya y que es una fantasma. La obra está dividida en tres secciones: Pallinode; Leuké –aquella isla donde algunos apuntan que migró Helena con Aquiles–; y Eidolon –la imagen espiritual de la persona muerta–. Las dos primeras secciones tienen siete libros, mientras que la última cuenta con seis. Cada poema que conforma *Helen in Egypt* está escrito en una serie de estrofas corales de tres líneas, y cada cambio de escena o de voz es introducido por un interludio en prosa. (Gregory 1961, 4)

Este aspecto formal es reproducido por Waldman en *Iovis*. Cada poema contiene un interludio, aunque en su caso, suelen ser bastante extensos, pero su función es análoga a la de H.D., ya que introducen al tema que se presenta a continuación con distintas formas poéticas: verso libre, sextina, prosa poética, diálogo, cut-up o caligrama, entre otros, los cuales se ajustan a distintos orígenes, desde las vanguardias artísticas, hasta su incursión en la generación beat, el punk, The Blank Generation, The New York School y, más recientemente, el movimiento de poesía experimental Outrider. Otra característica recurrente que Waldman toma de *Helen* es el uso de agenciamientos, aunque en el caso de H.D. es solo uno, la *Palinodia*. De este modo, al parecer, la mayor influencia que la autora de *Iovis* retoma de Hilda Doolittle para su épica, es la estructural.

Puede considerarse que H.D. fue la primera poeta en proponer elementos no binarios en sus personajes femeninos y masculinos, algo que Waldman retoma y transforma en asunto

211. En Appendix B. *The Palinode of Stesichoros (fragment) 192 Poetae melici.*

principal a lo largo de *The Iovis Project*, tema que puede explicar elementos de la despatriarcalización que propone, ya que el bigénero es uno de los argumentos que más importa a Waldman, no solo en el poema que analizo, sino a lo largo de su obra poética. Pero también la palinodia significó un hito importante para la autora de *Iovis*, sobre ella dirá: «Those floods you see on TV aren't real. It is one great palinode; it never happened. Helen was never in Troy. H.D. whispered this news in my ear once, deconstructing the popular myth.» (Waldman 2001b, 315)²¹². Es así como puede comprenderse que encuentre en H.D. a una maestra a la cual honrar, como ocurre en el siguiente texto en el que introduce una voz poética en primera persona:

I honor and dance on the corpse of the poetry gone before me and especially here in a debt and challenge of epic masters Williams, Pound, Zukofsky, and Olson. But with the narrative of H.D.'s *Helen in Egypt* in mind, and her play with "argument". I want to don armor of words as they do and fight with liberated tongue and punctured heart. But unlike the men's, my history and myths are personal ones... (Waldman 2011, 3)²¹³

Los versos anteriores reflejan el modo en el que Waldman reconoce que tanto la narrativa como la forma de aproximarse al argumento por parte de H.D. son asuntos presentes a lo largo de *The Iovis Project*. Un tema que resulta significativo es la importancia del viaje como motivo central del poema, que, a partir de *Helen*, representa algo más que un desplazamiento meramente físico, como lo planteé en el capítulo previo. Para Waldman el viaje es el motivo central que la mueve a transitar tanto geografías exteriores, como interiores y a su propio transitar en el tiempo. El migrar de la residencia opresora se volvió un aspecto recurrente en las poetisas que abrazaron la épica, como H.D.

No podría obviarse la presencia de Hope Mirrlees de esta cronología del viaje emprendido por las poetisas y de su apropiación de la épica en el siglo XX. En el lejano 1920 Mirrlees publicó *Paris. A Poem*, en The Hogarth Press, de Virginia Woolf y Leonard, su esposo. Las ciento setenta y cinco copias del quinto libro de la editorial de los Woolf fueron cosidas a mano. Este texto es considerado una de las obras menos estudiadas, pero más importantes del modernismo. Escrito en 1919, describe el viaje de la autora por las calles del

212. En *Epic & Performance (An Oral Instruction Manual)*.

213. En *Both, both: An Introduction. Book I, All is Full of Jove*

Paris de la posguerra, en el transcurso de un solo día. El poema introduce, en una especie de collage (muy frecuente en la escritura de Waldman), y con una alusión a las vanguardias como el cubismo, tipografía diversa, partes de otros textos, frases en francés y un par de palabras en griego, así como publicidad callejera, haciendo de este libro un homenaje vivo a autores/as, desde Gertrude Stein o Jean Cocteau, hasta Stéphane Mallarmé. Mirrlees aceptaría que *Bonne-Espérance* de Cocteau, publicado un año antes, había influenciado su poema sobre el París que recibía la segunda década del siglo. (Parmar 2011)

A pesar de ser previos a la publicación del *Ulyses* de James Joyce, ni *Paris. A Poem*, ni *Kew Gardens*, de Virginia Woolf –del que hablaré más adelante–, han sido estudiados como antecedentes del autor irlandés. Pero retorno a *Paris. A Poem* de Mirrlees, en un fragmento dice:

MOLIERE
EST MORTE
DANS CETTE MAISON
LE 17 FEVRER 1673

VOLTAIRE
EST MORTE
DANS CETTE MAISON
LE 30 MAI 1778

CHATEUBRIAND
EST MORTE
DANS CETTE MAISON
LE 4 JUILLET 1848

That is not all,
Paradise cannot hold for long the famous dead

of Paris... (Mirrlees 1920, 18–19)

A. J. Carruthers se ha referido a este libro en los siguientes términos: «“Paris” supports a triplet of visual collage-fragment, sonic-artefact and verbal polyphony.» (Carruthers 2017b, xx). Pero sobre H.D., ya sea el tiempo, el mito, la palinodia, o la estructura del poema, no puede obviarse la influencia que ha representado en las poetisas que siguieron a H.D., baste pensar en la relectura de la obra de Estesícoro y que la poeta canadiense Anne Carson retoma en *Autobiography of Red* (1998), la cual analizaré más adelante.

3.4.2. Gwendolyn Brooks – *The Anniad*

Hence from scenic bacchanal,
Preshrunk and droll prodigal!
Smallness that you had to spend,
Spent. Wench, whiskey and tail-end
Of your overseas disease
Rot and rout you by degrees.
—Close your fables and fatigues; (Brooks 2005a, 45)²¹⁴

Annie Allen (1949), el segundo libro de la poeta estadounidense, Gwendolyn Brooks, fue galardonado con el Premio Pulitzer en 1950. Las tres partes del poema están inspiradas tanto en *La Iliada* de Homero, como en la *Eneida* de Virgilio. La trama trata de la vida y maternidad de Annie Allen, una joven afroamericana que vive en Chicago. La parte central, *The Anniad* es un poema heroico y consta de cuarenta y tres estrofas en forma de septetos, y tres poemas a modo de apéndice, entre los que resalta un soneto. El nombre proviene de la mezcla de la *Eneida* (*Aeniad* en inglés) y el nombre de la protagonista, Annie.

The Anniad ha sido llamada por algunos críticos como una *mock-epic*,²¹⁵ o *mock-heroic*, la cual consiste en ser una épica falsa o afectada (Brooks 2005b, XIX). A este respecto, Tracey L. Walters apunta que los críticos la catalogaron de tal forma para hacerla comprensible, ya que su lenguaje es intrincado y su versificación estricta. Sin embargo, esa categoría ha limitado más posibilidades de lectura del poema. Walters sugiere otras formas de aproximarse al texto, es decir, tanto como *mock-epic*, como épica moderna (Walters 2001, 350). Cabría además preguntarnos, como lo apunta la doctora Puche²¹⁶, si las autoras eligen este género como un intento deliberado por cuestionar la canonicidad de la épica como el género mayor.

Por su parte, Walters vuelve a reducir *The Anniad* a una o dos categorías determinadas. Es más, el seguir considerando el poema como *mock-epic*, tiene una fuerte

214. En *The Anniad*.

215. Cuddon define a la *mock-epic* como: «A work in verse which employs the lofty manner, the high serious tone and the supernatural machinery (*q.v.*) of epic (*q.v.*) to treat of a trivial subject and theme in such a way as to make both subject and theme ridiculous.» (Cuddon 2013, 440)

216. En asesoría realizada en junio de 2021.

carga colonialista; sobran las descripciones del Pulitzer otorgado a *Annie Allen*, como el primero concedido a una afroamericana y a una mujer heredera, aunque en grado segundo, de esclavos, una mujer que habla de su relación con los hombres. Y en efecto, Gwendolyn Brooks lo es, pero, al fin de cuentas, fue esa misma consideración la que llevó a los críticos a nombrarla una épica falsa o exagerada.

No hay ningún trabajo que considere a *Helen in Egypt* dentro de esa categoría, tampoco ocurre con una larga lista de autoras que escriben épica a partir del siglo pasado, y aún antes. Y, aunque la incursión en la épica de Anne Waldman sea *Iovis*, su obra podría ceñirse más a esa categoría, por lo demás bastante injusta, pero al momento de analizarla, nadie la ha nombrado así. Sobre Brooks, Walters insiste: «Brooks also persuades us to accept the poem as an epic by using esoteric language and following epic formulas such as starting in *medias res* and cataloging the principal characters.» (Walters 2001, 357)

Por lo que, al comparar *The Anniad* con *The Iovis Project*, me interesa más considerar los aspectos estrictamente formales o el contenido de la obra, más que el modo en que han sido catalogadas ambas. *Red Doc* es considerada como un *road trip*, emprendido por G y Sad But Great, *Helen in Egypt* también habla del viaje, del fantasma de Helena en Troya, con Aquiles, *The Iovis Project* está escrita en clave viaje igualmente, en compañía de su hijo / Telémaco / Virgilio, la autora / voz poética, se traslada a Bali, a Nueva York, a México, o al Estados Unidos profundo, pero del mismo modo lo hace a su interior o en sueños.

Desde esa perspectiva, *Anniad* habla del viaje que emprende Annie Allen a lo largo de su vida, desde su infancia y hasta su adultez. En las primeras líneas, la voz poética en tercera persona dirá: «¹ the birth in a narrow room / Weeps out of western country something new. / Blurred and stupendous. Wanted and unplanned. / Winks. Twines, and weakly winks / Upon the milk-glass fruit bowl, iron pot, / The bashful china child tipping forever / Yellow apron and spilling pretty cherries.» (Brooks 2005a, 28)²¹⁷. El poema concluye: «The toys are all grotesque / And not for lovely hands; are dangerous, / Serrate in open and artful places. Rise. / Let us combine. There are no magics or elves / Or timely godmothers to guide us. We are lost, must / Wizard a track through our own screaming weed.» (Brooks 2005a, 58)²¹⁸

217. En *Notes from the Childhood and the Girlhood*.

218. En *From Womanhood*.

Acerca del paso del tiempo, Waldman lo asociará con su padre con quien tuvo una compleja relación, al igual que su hijo la ha tenido con ella, aunque por distintas causas: su hijo suele cuestionarla, mientras que su padre combatió a los nazis en la Segunda Guerra Mundial. Así lo describe la voz poética en *Dead Guts & Bones*:

An image of her father's from WWII haunts her tonight, as if life goes on amidst a different kind of war-rage. But what had he described, as he crossed, as he crossed the Siegfried Line? Steel beams sticking out to stop the tanks? "There wasn't a tree, there wasn't a bench; dead guts and bones. There was a smooth sandy beach where the Allied Air Force had pulverized the ground. It was nothing now. It was not quite beach sand but a dirty brown..." (Waldman 2011, 217)²¹⁹

Es importante recordar que durante la producción del primer tomo de *Iovis*, Anne Waldman vio morir a su padre, como la voz poética lo anuncia en *IX Ancestor, Ancestor*, lo que la impactó profundamente, como abordaré adelante, al analizar la influencia de John Waldman en *Iovis* y el papel que tuvo en la imagen del patriarcado que la autora buscaba destronar. Enseguida, reproduzco parte de ese poema:

The father dies, heart gives out, as travels continue in India & Nepal. He—integer of poem, with stories of war, his own particular quirky anarchy, seafaring Protestant ancestry What carried in argument of "all is full of Jove" was male's potential innate sweetness as reflected in my witness of him. (Waldman 2011, 439)²²⁰

Un poema épico que ha sido escrito desde la década de 1990, al menos, refleja la historia de su autora, y casi cualquier sección alude al paso del tiempo y a la influencia que ha tomado de otros/es/as poetas, pero también es factible el encontrar similitudes temáticas y formales entre ellas, como sucede con *The Descent of Alette* de Alice Notley o con la épica de Anne Carson, a quien estudio a continuación.

219. En *xv Dead Guts & Bones. Book I, All is Full of Jove*.

220. En *IX Ancestor, Ancestor. Book II, Guardian & Scribe*.

3.4.3. Anne Carson – *Autobiography of Red*

He came after Homer and before Gertrude Stein, a difficult interval for a poet. Born about 650 B.C. on the north coast of Sicily in a city called Himera, he lived among refugees who spoke a mixed dialect of Chalcidian and Doric. A refugee population is hungry for language and aware that anything can happen... Not much is known about his working life (except the famous story that he was struck blind by Helen...) (Carson 1999)²²¹

Al igual que H.D., a quien admira, Anne Carson comienza su libro más importante a partir de un agenciamiento a un texto de Estesícoro de Sicilia, llamado *Gerioneis*, poema lírico con estructura tríadica (como la *Palinodia*), y metro dáctilo²²² del que subsisten algunas secciones, pero que a Carson le fueron suficientes para elaborar una «novela en verso» en torno al último trabajo de los bueyes de Gerión. Sus personajes principales son Gerión y Heracles. El primero es un monstruo de alas rojas llamado Erytheia (Rojo), encargado de cuidar a un ganado mágico hasta que un día Heracles lo mata para quedarse con ese ganado. A diferencia de otros autores, por primera vez Estesícoro no habló de Heracles como un héroe, sino que fue a Gerión a quien le concedió ese don, de quien narró aquellos detalles que lo hicieron menos monstruoso. (Carson 1999; Graves 1996)

La manera en que Carson cimenta su texto es mediante la reconstrucción de los escasos fragmentos de aquel poema que llegaron hasta nuestros días, en sentido análogo a lo señalado por Liz Yorke: «In terms of writing poetry in terms, the work of re-vision involves the important task of bringing what has been silence into speech, but even more crucial it is the transformation of language itself.» (Yorke 1991b, 15). Carson eligió contar la historia de Gerión y no la heroica –y abusiva– hazaña de Heracles, dotándolo de aquellas cualidades que el mismo Estesícoro ya había sugerido. Del mismo modo que lo sugerido por Chantal Maillard en *La compasión difícil*, Carson elige entre el héroe canónico y aquel que ha pasado a la historia como el perdedor. Este es un ejemplo de la deconstrucción del lenguaje desde el punto de vista de una mujer que rechaza la guerra como rasgo de la épica.

Anne Waldman encuentra tanto en ella como en H.D., las fuentes de inspiración de las que se nutre; de ambas aprende a reescribir el mito en su mitopoética particular, de ambas

221. En *Red Meat: What a Difference Did Stesichoros Make?*

222. Ya lo había explicado en el capítulo dos.

también comprende la importancia de los agenciamientos a textos antiguos que alimentan sus propios poemas. Carson, además, le proporciona la oportunidad de repensar al patriarcado a partir de una figura masculina, un héroe (o antihéroe, como acabaría siendo Jove), y no a través de una figura femenina, como lo habían hecho la mayoría de las escritoras durante el siglo XX. Derivado de lo anterior, se puede argüir que, de modo semejante a la propuesta de Carson en *Autobiography of Red*, Waldman elige que su protagonista sea *Iovis*, un ser imperfecto a quien no necesariamente presenta con cualidades heroicas, como el Gerión de Carson.

Diecinueve años después de *Autobiography of Red*, Carson publicaría *Red Doc* (2017), la historia de Gerión y Heracles. Luego de algunas batallas perdidas, ahora son G y Sad But Great. Aquella carga épica ha cedido paso a una historia de la vida cotidiana entre un ganadero y un veterano de guerra. Se puede aducir que esta épica ahora trata de un viaje hacia lo que se ha perdido, no tiene un tono heroico, sino más bien reconoce los años que se dilapidaron. Es como si la biografía que estuviera contando no fuera la de Gerión, sino la suya propia, quien escribe desde el desencanto. Ha llegado a su edad adulta y ahora duda de esa épica grandilocuente que sugirió en *Autobiography of Red*, una que recuperaba al débil para fortalecerlo. Por el contrario, en *Red Doc* la voz poética ni siquiera parece creer en esa expiación, inclusive, en algunos aspectos, da la impresión de haber abrevado de la película de John Schlesinger, *Midnight Cowboy* (1969), aunque muy lejana en tiempo.

Tanto el primer libro, como el segundo, abordan el antes y el después de la batalla. Los personajes recorren el Estados Unidos profundo, sin esperanza, el de la guerra que nadie gana. Este segundo texto habla del tedio y de la vida cotidiana, de la desesperanza ante el descubrimiento de la inevitabilidad, muy semejante a la propuesta de Waldman en una gran cantidad de poemas de *Iovis*. Prueba de ello aparece en el siguiente pasaje:

Con Hermes en el auto todo cambia. Ellos no saben que es Hermes. No saben que van derecho hacia la muerte. Excepto que SG₂ en el asiento del conductor está experimentando un número excepcionalmente alto de fotones y como resultado de eso una fatiga en la corteza visual. Sad se despierta. Ida se da vuelta. Intercambian sonrisas que encandilan al auto. G siente una estocada tan aguda de celos más amor más odio ríe carcajadas. Luego grita ¿Qué es ese rojo allá adelante? (Carson 2017, 133)

Autobiography of Red y *Red Doc*, apuestan a una épica de los hechos coloquiales, en donde los personajes descienden del Olimpo. En concordancia con Carson, puede

sugerirse que Waldman se deja imbuir por ese lenguaje coloquial para tratar asuntos complejos, como es el caso de *VIII [Things] Seen / Unseen*, un poema que habla de un mundo bifurcado, en el que hay cosas que se ven y otras tantas que se ignoran (o que están veladas). Los personajes de Waldman también están desencantados, y la voz poética en primera persona considera lo que la rodea como una palinodia total:

wielder of psychological harms not knowing the
truth of deeds, how concomitant ignorance is
rejecting the truth of its own nightmare
locked, of course, the SETI researcher conjures, sadly,
into weapons in space
an end to imagination or of
“thinking of things as they exist” (Open)
that’s the rub for this palinode: I was never there
so let me go
on to smart bombs heat bombs bunker bombs
out of their caves
to one or two en route it’s moot
onto and what she was into knowing
how long—Daisy Cutter—how long be shredding?
(more suicided flesh & nails)
Sustaining
The Queen Tut Archive
(Waldman 2011, 740–41)²²³

A lo largo del poema, la voz poética va enunciando aquellas cosas que son visibles y aquellas que no, para Waldman la palinodia tiene un carácter más cercano al ocultamiento, es una forma de disculparse en lo no visto, al igual que lo que sucede en *Red Doc*>, presenta un poema del desencanto, pero inserto en la vida cotidiana y una especie de disculpa por todo aquello que decide dejar de ver, finalmente, sí acude a una visión de la palinodia como un poema en el que la autora busca transformar todas las cosas que habían sido dichas sobre la historia.

VIII [Things] Seen / Unseen, también habla del archivo, de la necesidad de no perder en la memoria las pequeñas cosas que importan. Es pues, un tema de elección sobre lo que se toma en cuenta y lo que no se quiere reconocer como importante. Waldman ha dedicado parte importante de su trabajo al registro de la memoria, el mismo *Iovis*, es un ejercicio de

223. En *VIII [Things] Seen / Unseen. Book III, War Crime*.

archivo y de lucha por no perder en los confines de la memoria las cosas a las que se elige acceder o las que se opta por rechazar, quizá como la heroína Alette de Alice Notley.

3.4.4. Alice Notley – *The Descent of Alette*

lost creatures” “began to” “emerge” “Come up from” “below the subway”
“From the caves &” “from the dark woods” “I had visited” “they emerged”
“I watched through” “tears of clarity” “many” “forms of being”
“I had never” “seen before” “come to join us” “or come to join us (Notley 1996, 149)²²⁴

Además de la innovación en cuanto al uso del lenguaje –notoria en el empleo de elementos gráficos como las comillas; a través de sus cuatro tomos, *The Descent of Alette* (1996), de Alice Notley es, quizá, el poema épico que más claramente elabora su trama con la intención de terminar con el tirano (tyrant) / patriarca. Alette desciende a los distintos círculos subterráneos (y dantescos) con el propósito de acabar con él, pero al mismo tiempo, de obtener el conocimiento. Kurt Cline identifica en ello una posibilidad chamánica²²⁵ y una afinidad, no solo con el mito del descendimiento al inframundo la diosa sumeria Inanna, sino con el gnóstico de la inmersión de Sofía a la materia, para salvar a la humanidad, así como el relativo a la *Eneida* de Virgilio, en el que Eneas baja al fondo del mar para conocer la historia de su padre. (Cline 2015)

En lo que concierne al mito del ciclo de Inanna, la diosa del cielo, Elsa Cross apunta que alcanza el conocimiento cuando ha logrado dejar el inframundo: «El ascenso de Inanna significa que ha hecho suyo el conocimiento del inframundo. Ella misma se vuelve, en cierta medida, Ereshkigal²²⁶; pero su rescate final de Dumuzi muestra que no hay en ella sólo la crueldad de las leyes del Gran Abajo, sino un sentido de justicia distinto.» (Cross 2009, 27)

Tanto Inanna como Sofía descienden al inframundo para rescatar el conocimiento y diseminarlo en el planeta, aunque a Inanna se le asocia con una diosa cruel, bastante

224. En *Book four*.

225. A Inanna se le considera la Diosa Madre, lo que lleva a recordar la analogía que propusiera Waldman con las chamanas.

226. Quien habría de ser violada, lo cual la condujo a abrir su conocimiento (en el inciso 3.5 trato con mayor amplitud las implicaciones de la violación en el poema épico).

semejante a lo que he dicho de Kālī, quizá de ahí provenga la fascinación que originó en Notley. Cuando Ereshkigal le perdona la vida a Inanna, le pide a cambio que entregue a alguien que expíe la culpa, ella elige entonces a Dumuzi, su esposo y pastor, pero Geshtinanna, la encargada de la siembra propone intercambiar papeles. Tras un debate, se acuerda que la mitad del año será Dumuzi quien vaya al inframundo y la otra mitad le tocará ese destino a Geshtinanna, dice Diane Wolkstein: «Utu, the Sun God, rules the sky by day, Inanna, the Morning Star and Evening Star (known to us as the planet Venus), rules the sky at dawn and twilight. On earth, Dumuzi and Geshtinanna share the yearly planting cycle.» (Wolkstein 1983, 166). Ese mismo ciclo se encuentra en la búsqueda que Deméter emprende para rescatar a Core del violento Hades, y la mutación de esta en Perséfone, lo cual devino en el nacimiento de las estaciones y la siembra. (Graves 1996)

Como se ha visto en las anteriores páginas, las versiones grecolatinas de todos esos mitos cambiaron a la diosa o a la heroína, por el dios o el héroe. Tal vez eso llevó a Alice Notley a rescatar a Inanna de las tinieblas de la historia, del lugar al que fue arrojada por Gilgamesh.²²⁷ Entonces, se puede sugerir que Notley pone por vez primera el tema de la muerte del patriarcado en términos claros y no como una recreación mitológica de figuras que habían sido subsumidas por el falocentrismo, como lo han sido Medusa o Helena.

Pero antes de Alette estuvo *Loba* de Diane di Prima. El libro de dos tomos es una respuesta a *Howl*²²⁸ (1956) de Ginsberg. En *Loba*, por primera vez di Prima se atreve a levantar la voz en contra del patriarca. El patriarca estaba gravitando en torno suyo, era a Ginsberg a quien tenía que derrocar. Cada vez hay literatura más abundante en torno a la relación desigual que existió entre hombres y mujeres beat, y siendo di Prima la poeta más reconocida del grupo, debió ser la voz que se erigiera contra el ocultamiento (*Concealment*). En un poema que casi nunca ha sido enumerado dentro del paraguas de la épica, hay suficientes indicios como para catalogarla en ese género. Basten sus referencias a Lilith, la

227. En la versión original del mito, Gilgamesh era derrotado por Inanna (*El descendimiento de Inanna*), hecho que cambió en el texto con mayor difusión que ha pervivido hasta nuestros días. (Wolkstein y Kramer 1983)

228. *Howl* (1955), es un poema-performance de Allen Ginsberg, que mereció el arresto de sus editores por considerarlo obsceno. Ha sido catalogado como una de las tres obras más importantes de la generación beat, junto con *On the Road* (1957), de Jack Kerouac y *The Naked Lunch* (1957) de William Burroughs.

diosa Kālī o a Perséfone, la diosa griega del inframundo, ¿acaso es la versión de Ereshkigal, la hermana gemela de Inanna y diosa de los confines del mundo?:

one “life” is not more real than the other
not in “deflowering” do we come
into bloom; we have been always
there at the fluid boundary of Hades
we spring continuously into life & death
this is the province of the co-emergent mother
this is the daughter, sixteen, wrathful & ready
nor is the daughter separate from the mother
fruit within fruit; a sweetness
known only at the source where the fountain
divides
becomes itself
where fruit & seed & flower dance equally
exchanging shapes exchanging essences
there is no knife can sever me from her
where I go down to bleed, to birth, to die
(di Prima 1998, 213)²²⁹

Mientras que Alette emprende su viaje en solitario, *Loba* de di Prima lame sus heridas en ese viaje. ¿En alguna sección de *Iovis* Anne Waldman habla acerca del gran arriba y el gran abajo de Inanna-Alette? Sí, en diversos poemas, aunque no las concite con esas mismas palabras; como dije anteriormente, Inanna, Sofía y Alette descendieron al inframundo en búsqueda del conocimiento para diseminarlo. Deméter se relaciona con esa búsqueda en términos semejantes. Antes de continuar, es importante revisar la manera en que, en palabras de Alice Notley, Waldman aborda la mitología en *The Iovis Project*:

Waldman uses mythology, all sorts of mythologies, somewhat differently from her modernist forebears. For her it is less of a narrative or way of participating in the ongoing ancient stories. Sometimes myth is a way of confronting serious moments, is connected with performance not just of a poem but of a dangerous time. Through identification with mythical figures one can rise high enough above events to take them calmly and even perform potentially curative ritual. Myth is a proper place to pray and hope from. (Notley 1998, 128)

De este modo, como lo descubre Notley, Waldman atrae a su vida cotidiana al mito, lo asimila y lo utiliza para expresar lo que ocurre en su entorno —como ya fue visto en poemas

229. En *Persephone: Reprise*.

como *XXI EZLN* o *XVI Lacrimare, Lacrimatus* “*Dux femina facti*”, por solo nombrar un par de ellos. En *XXV Welcome to the Anthropocene*, que inicia con el epígrafe: «The grim star of Minerva, she bears witness. —The Aeneid» (Waldman 2011, 981)²³⁰, es la propia Anne Waldman, por medio de una voz poética en primera persona, quien decide acceder a ese conocimiento que sus «maestros» han atesorado:

what I think...
 Demeter takes the little Demophoon²³¹ The Beat guys
 lays him in the fire like a log keeping the gnosis
 takes the child out of the hearth fire all to themselves
 makes him immortal
 takes son Ambrose out of the fire
 makes him immortal
 Implies a clemency of secrecy whispered oral lineage
 To close as the eyes do after seeing got it, my Allen
 That which is shut up within one's self got it, my William
 And will open then, blink to self & other got it, Creeley
 to muster and pass it on
 (Waldman 2011, 982)²³²

Waldman asume el papel de Deméter y cuida de Demofonte, que es su hijo, Ambrose, porque su misión es rescatar la sabiduría, lo hace tomándola de sus maestros: Allen (Ginsberg), William (Carlos Williams) y (Robert) Creeley. Este pasaje es una imagen más clara de la misión que Waldman se asignó en su re-visión y reconfiguración del mito, la de recuperar las palabras que le correspondían desde un primer momento (a la manera de Prometeo) –como lo hicieran Diane di Prima en *Loba* y Alice Notley en *The Descent of Alette*–, arrebatárselas al patriarca, Jove/Júpiter/Iovis. Vuelve entonces la pregunta: ¿por qué si ha abordado a las diosas y las heroínas y se las ha reapropiado en su particular universo mítico, escribió un poema cuyo personaje principal es *Iovis* precisamente, quien lo llena todo de su semen sagrado? En la siguiente sección abordaré ese tema.

230. En *Book III, War Crime*.

231. El Demofonte era el príncipe de Eleusis, hijo de Céleo y Metanira. (Graves 1996)

232. En *XXV Welcome to the Anthropocene. Book III, War Crime*.

3.4.5. Gloria Gervitz – *Migraciones* 1976-2020

Otra autora que se ha visto influida por la tradición épica y que aborda temas comunes a Waldman es la poeta mexicana Gloria Gervitz, quien falleciera apenas en 2022, y que en *Migraciones* alude al viaje como una forma de reconocimiento de su propia persona. El Leteo del libro III de Gervitz, también aparece en *Helen in Egypt*: «*Lethe, as we all know, is the river of forgetfulness for the shadows, passing from life to death. But Helen, mysteriously transposed to Egypt, does not want to forget. She is both phantom and reality.*» (H.D. 1961, 10)²³³. Para Gervitz, el Leteo es algo más personal, está relacionado con la añoranza: «Y las ramas reverdecieron durante la noche / Entonces tuve el sueño o la visitación del sueño / Como el viajero antes de llegar me siento agitada / Quiero entender o despertar / El agua centellea como una cuchilla / Era el Leteo» (Gervitz 2013, 99). Así, mientras que *Helen in Egypt* habla de la historia de Helena y Aquiles, *Migraciones* de Gloria Gervitz trata de las experiencias que confronta la autora, la muerte de su madre, el desamor, el paso del tiempo.

Sobresale el largo aliento de la escritora, ella no entró en conflicto con las décadas ni con las editoriales, publicó diversas versiones de *Migraciones*, desde 1991 a 2020, aunque en realidad, comenzó a escribir este libro en 1976. Lo asumió como un libro de vida (Gervitz 2013; 2017; 2020a; 2020b), al que le fue añadiendo experiencias, justo como lo hiciera Walt Whitman con *Leaves of Grass* y como lo hace Anne Waldman con *Iovis*. Desde 2003, la obra testimonial-épica se ha traducido a distintos idiomas: alemán, inglés, sueco, árabe, esloveno y otras lenguas, hasta alcanzar dieciocho traducciones.

Al igual que Waldman en *IX Ancestor, Ancestor*, Gervitz escribe «Treno» (que es una palabra griega para referirse a un canto fúnebre), como una elegía a su madre (Anne lo hace por ambos padres). En la parte del poema que inicia: «el corazón que no quiere hundirse / hundiéndose / y yo queriéndome llegar a ti / y el agua y oscurísima / siémbreme», cita unas estrofas de un poema de Charles Olson (a modo de agenciamiento): «Rise / Mother from off me / God damn you God damn me my / misunderstanding of you²³⁴», y concluye con

233. En *Pallinode, Book 1* [2].

234. El poema de Olson dice:

Goodbye red moon
In that color you set
west of the Cut I should imagine

what you more were Not
the suffering one you sold
sowed me on Rise

unas palabras propias: «and she is so lonely / an orphan / in the world of the dead» (Gervitz 2017, 116–17). La admiración hacia la obra poética de Charles Olson y el canto a la muerte son temas en común entre Waldman y Gervitz, sin embargo, sus similitudes estilísticas y temáticas tienen un carácter más cercano a la necesidad de la trascendencia a través de las palabras. Gervitz no entra en conflicto, Waldman cada vez se va dejando llevar más por la ineludible cita con la extensión que demanda la poesía épica de vida, como lo deja ver en las estrofas finales de *XIII Ancestor, Ancestor*:

I cry to you, papa
on great barge
to dance dance
in hoop of fire
who
weren't lords who
wasn't.
deus who were not all
the tributaries
all rivers
but came in spurt in me
(Waldman 2011, 448)²³⁵

Pero retorno a la obra de Gervitz, en la que Ulf Eriksson identifica tres aspectos: «el acto de expresar preguntas / testimonios, y el contenido propuesto están envueltos en esa ausencia.» (2017, 279). Eriksson dice que la ausencia es un elemento permanente en el poema de Gervitz, algo que difiere con *Iovis*, cuyos textos están siempre poblados de personajes: mitológicos, reales, inventados, en clave, pero la obra esta entramada en un andamiaje colectivo. Hay, sin embargo, un elemento que las conecta y que Christina Karageorgou-Bastea adivina en Gervitz:

forever Mother

After 47 years this month
a Monday at 9 AM
you set I rise I hope
a free thing as probably

Mother from off me
God damn you God damn me my
misunderstanding of you
I can die now I just begun to live
(Olson 1997, 89)
(*Moonset, Gloucester, December I,*
1957, 1:58 AM)

235. En *IX Ancestor, Ancestor. Book II, Guardian & Scribe*.

El pensamiento metafísico de Gervitz se conecta por ostentosos y retorcidos cordones umbilicales con las memorias de otras mujeres.

Los personajes femeninos —abuela, madre, amante— mudan de piel; se mueven sigilosamente en recámaras, habitaciones destinadas a labores diarias, rincones de la ciudad, países, continentes, lenguas, religiosidades, sexualidades potentes o frustradas, amistades, edades y eras. Lo que las une es el lugar en el que se congregan: la mujer/voz que canta. (Karageorgou-Bastea 2019, 107)

Waldman reconoce esos cordones umbilicales, como quedó de manifiesto en la sección precedente y como ha sostenido al referirse a las mujeres que vistieron de negro en la generación beat, y de quienes recibió gran parte de su influencia, como Dian di Prima, Ruth Weiss, o Patti Smith, pero en el campo de la épica reconoce ser depositaria de las poetas Safo, H.D., Anne Carson y Alice Notley, por solo nombrar a algunas, pero Waldman también se asume depositaria de poetas como Olson o Ezra Pound, con quienes también descubre un cordón umbilical, por lo que en la siguiente sección exploraré las influencias de algunos poetas en *The Iovis Project*.

3.5. ¿Y Júpiter? *All is full of Jove*

No one will sign on this dotted sky line. But what is perceived is the vast body, the sky itself, coupled with earth and someone (Virgil) said: IOVIS OMNIA PLENA. All is full of Jove (his sperm presumably to people Chaos).

Whole the moon, whole the year
tulz U tuliz hah
whole the day, whole the night,
tuliz ik cu ximbal xan lullz kik xan
when they came to their beds, their mats, their thrones;
tu kuchul tu uaob tu poopooob tu dzamob
rhythm in their reading of the good hours,
ppiz u caxanticob ptzil kin
as they observed the good stars enter their reign,
la tu ppiz yilcob yocolob yauhaulil utzul ekob tu yaahaulil
Everything was good
Utz tun tulacal

But this is why after the feminine principle is making her mark on universal time equals space. I don't know anything, I know it all. The war is full of war and Levite laws, not tamed

bylaws of mercy, and Ashtoreth²³⁶ goes underground as women are dragged into caves. And later a cruel Gentile world. Research: intercourse with mothers & daughters (as beasts do) a dream:

Triptolemus²³⁷ in decline
This was after the fall of the mother earth & giants
I said this already about sweetness
I said My Father like a small lake
“Creators” as in Greek for poets, yet nothing is created from limitless
minds
but
but this
(Waldman 2011, 8–9)²³⁸

Las estrofas versificadas que van de «Whole the moon, whole the year» a «Everything was good», se refieren a un agenciamiento con «El final del tiempo antiguo», del *Chilam Balam de Chumayel* (la sección narra la llegada de los *dzules*, o los españoles). La escritura de Waldman no es exacta (ni en maya ni en español). A continuación, transcribo el texto citado como aparece en la edición de Miguel Rivera Dorado del *Chilam Balam*:

Toda luna, todo año todo día todo viento, camina y pasa también.
También toda sangre llega al lugar de su quietud, cómo llega a su poder y a su trono.
Medido estaba el tiempo en que pudieran elevar sus plegarias. Medido estaba el tiempo en que pudieran recordar los días venturosos. Medido estaba el tiempo en que mirara sobre ellos la celosía de las estrellas, de donde velando por ellos, los contemplaban los dioses los dioses que están aprisionados en las estrellas. Entonces todo era bueno. (*Chilam Balam de Chumayel. Libro maya de los hechos y las profecías* 2017, 143–44)

Esto lleva a recordar lo escrito por la poeta mexicana Elsa Cross, traductora al español del poema sumerio de Inanna, a propósito del ciclo de su descenso:

Hay otros poemas sobre Inanna, pero el más significativo es el de su descenso al inframundo. Como sabemos, éste es un tema frecuente en diversas mitologías, y los descensos adquieren aspectos muy variados. Aparte del más obvio, que es la muerte misma, los descensos son a veces una prueba iniciática, como en el *Popol Vuh*, o un viaje chamánico; alguien va a rescatar al ser amado, como Orfeo o la hindú Savitri; o va en busca de una persona, como Odiseo y Eneas; o de un objeto, como Enkidú, que va por el *pukku* y el *mikku* de Gilgamesh, o

236. Anteriormente abordé este mismo fragmento en el que aparece Asthoret, la diosa hebrea de la fertilidad, que deriva de la diosa sumeria Inanna-Ishtar. (Baring y Cashford 1993)

237. El semidiós griego Triptolemo fue instruido en las artes del arado por Deméter. (Graves 1996)

238. En *I All is full of Jove. Book I, All is full of Jove*.

Quetzalcóatl, que va en busca de los huesos de los ancestros. En el mito eleusino, Kore es raptada por Hades. (Cross 2009, 24)

Al igual que el papel que desempeñaron tanto Gerión, como Heracles en los poemas épicos escritos por Anne Carson: *Autobiography of Red* y *Red Doc* >, Anne Waldman eligió a Jove, un dios masculino –señor de la guerra, del rayo y el dios romano principal– como el protagonista de su poema épico antibélico. Ahora bien, para efectos prácticos propuestos por la autora en la cita anterior, el personaje central *waldmaniano* tiene la cualidad de la omnipresencia, porque puede hallarse tanto en la mitología romana, como en la del subcontinente asiático o en la amerindia, prueba de eso es el agenciamiento al *Chilam Balam de Chumayel*, el libro de los hechos y las profecías, dentro del discurso que describe al dios de la guerra (esta inclusión no es la única del libro a lo largo de *Iovis*).

En la primera estrofa citada de *I All is full of Jove*, la voz poética habla del cielo inabarcable, recuerda que «alguien» (Virgilio) llamó a esa inmensidad «Iovis Omnia Plena». Inmediatamente después cita unas estrofas del *Chilam Balam* que también hacen referencia a la inmensidad del universo y el reinado de las estrellas, cuando «todo estaba bien». De pronto, Ashtoreth (venida de otra cultura) pasó a la clandestinidad y las mujeres fueron arrastradas a las cuevas (borradas de la historia y del mito oficial mediante el coito²³⁹), todo parecería haber ocurrido a partir de la cópula tanto con la madre, como con la hija para dominarlas, es decir, la violación de Júpiter, quien lo llena todo con su semilla.

Júpiter nació de un mito que cuenta que luchó contra Saturno, su padre, y se convirtió en el rey de los dioses, algo semejante a la historia griega de Zeus (aunque más adelante trataré las diferencias entre ambas deidades). Su construcción tiene bastante de griega, pero también de etrusca (Cary et al. 1953). A Júpiter se le llamó Heru-ap-sheta-tauí en Egipto, Jove, Tina entre los etruscos, o Vedovis, Veduis, Vejovis, entre sus primeros adeptos; con ese nombre solía aparecer sin su característico trueno (Russell Coulter y Turner 2000). En el año 8 e. c., Ovidio lo describió de la siguiente forma en *Las Metamorfosis*:

Musa, que me has dado la vida, conduce mi canto desde Júpiter (todo cede al dominio de Júpiter). Muy a menudo ha sido mencionado por mí antes el poder de Júpiter... En otro tiempo el rey de los dioses se abrasó por el amor del frigio Ganimedes y se descubrió algo, que Júpiter prefería ser más que lo que era. Sin embargo, no se digna convertirse en un ave

239. Podría presumirse que es la violación.

distinta de la que podía llevar sus armas. Y sin tardanza, golpeando el aire con sus poderosas alas, rapta al *Iliada* «[Hermano, que no hijo de Ilo...]», que también ahora mezcla las bebidas y, sin que Juno lo quiera, escancia el néctar a Júpiter. (Ovidio 2003, 560–61)

La autora de *Iovis* lo ha desprovisto de su aura divina y lo ha convertido en el patriarca a partir del cual se ve precisada a elaborar un complejo andamiaje que desmonte su influencia y al mismo tiempo, lo vuelve el personaje con el que interactúa, germen de la poesía épica latina, aquella de la que se nutrieron los/les/las escritoras a lo largo de los siglos. La cual encontró en *Paradise Lost* (1667-74) del inglés John Milton la forma moderna de apropiarse de aquel añejo género homérico, que se latinizó con el primer poema épico original romano conocido como *Bellum Punicum* del poeta latino Nevio, escrito durante la primera República (Goldberg 2005), aunque para el siglo XVII (*Paradise Lost*) ya se considerara decadente. En la siguiente cita, Milton sugiere que Júpiter «impregna» las nubes, una impregnación que Waldman habría de retomar, aunque ella la apunte a su semen:

On our first Father, half her swelling Breast
Naked met his under the flowing Gold
Of her loose tresses hid: he in delight
Both of her Beauty and submissive Charms
Smil'd with superior Love, as JUPITER / On JUNO smiles, when he impregns the Clouds...
(Milton 1667, 73)

Anne Waldman tomó la frase que dio origen a su trilogía de *Iovis* de un diálogo que aparece en la tercera Égloga²⁴⁰ de las *Bucólicas* de Virgilio y que ya he citado previamente: «DAMETAS / Musas, proemio de mi canto es Jove: / Jove lo llena todo; él sobre el mundo / Pródigo vela, y de mis cantos cuida.» (Virgilio 1961b, 18)

La obra poética de Virgilio se desarrolló en el periodo Augusto. En aquella etapa del imperio romano, Júpiter se convirtió en una de las mayores fuentes de inspiración. A Júpiter no podría equipararse con Zeus –como si fuera la traducción romana del dios griego–, porque este no transitó directamente entre ambas civilizaciones. En *The God of Rome: Jupiter in Augustan Poetry* (2020), Julia Dyson Hejduk lo describe como un dios tribal, el talismán con el que los romanos conseguían sus victorias en el campo de batalla. Mientras que los

240. La égloga es una composición bucolicodialógica. (Real Academia Española de la Lengua 2021b)

griegos consideraban a Zeus como el dios de todo el cosmos, los romanos veían a Júpiter como el dios leal, a partir de su «teología de la victoria» soportada en su poderío militar.

Al calor de esas visiones, el periodo Augusto de la literatura latina duró casi sesenta años (44 a. e. c – 14 e. c.), comprendiendo el patronaje del emperador a autores desde Virgilio hasta Ovidio. Esa etapa es fundamental para entender otros momentos de la literatura que le sucedieron. Las obras creadas comparten características relativas a la exaltación del emperador y su equiparación con el dios Júpiter. Es el tiempo de la última República.

En esa época se distinguen tres fases: la primera inició con la muerte de Julio César (44 a. e. c.) y terminó con el retorno a Roma del joven César (nieto adoptivo del fallecido emperador) y futuro Augusto, luego de haber vencido a sus rivales (29 a. e. c.). Durante ese periodo Virgilio escribió sus *Églogas* (*Bucólicas* (41-37 a. e. c.)); la segunda terminó en el 2 a. e. c., en la etapa del mayor esplendor del emperador, cuando se le llamó *pater patriae*; y la última concluyó con la muerte de Augusto en el 14 e. c. (Ovidio y Tito Livio fallecerían tres años después. (Farrell 2005, 44–45; Farrell y Neils 2013)

Los poetas anteriores al periodo Augusto se enfrentaron a la disquisición entre continuar por la senda de la épica homérica o inaugurar la suya propia. Habrían sustituido el hexámetro saturniano con el latino, y asemejado a Júpiter con la descripción homérica de Zeus: «*patrem divomque hominumque*, ‘father of gods and men’» (Goldberg 2005, 20). No obstante, en la vida doméstica y cotidiana, hacia el periodo Augusto, Júpiter acabaría convirtiéndose en la *obra plena* del emperador. Si se parte de esa perspectiva, se trata de un Júpiter semejante al *Pater Noster* cristiano. En *La Divina Comedia* (1472), acompañado del poeta latino Virgilio y de su amada Beatriz, Dante recorre el infierno, el purgatorio y el cielo (o el paraíso). En ese viaje de su poema épico hace esta analogía: «Allí se me apareció Júpiter, atemperando a su padre y a su hijo, y vi con claridad sus cambios de lugar.» (Alighieri 1988, 396)²⁴¹, concitando así a la Santísima Trinidad. El dios Júpiter habría de formar dos triadas: la antigua de Júpiter, Marte y Quirino, y la que conformó con las diosas Juno y Minerva (Russell Coulter y Turner 2000). Graves diría sobre la trinidad griega entre Zeus, Hades y Poseidón que recuerda a la védica de Mitra, Varuna e Indra. (Graves 1996)

241. En el canto XXII, del *Paraíso*.

Sobre la trinidad, Baring y Cashford expresarían que el lamento de María por Cristo, su hijo sacrificado, es el lamento de las diosas previas por sus hijos inmolados, las tres Marías en torno a la Cruz recuerdan las tres fases de la luna, la primera trinidad de las diosas del destino: Artemisa, Hécate y Deméter. El arquetipo femenino de la trinidad, e inclusive el sumerio que involucraba a la Madre (Ki), el Padre (An) y el Hijo (Enlil) fue borrado de la imagería divina con la llegada de la trinidad cristiana, convirtiéndose en el arquetipo masculino que ha llegado hasta nuestros días. (Baring y Cashford 1993)

Fue así como Júpiter se convirtió en la contraparte celestial de los gobernantes terrenales, por lo general impíos. Por ese motivo, la poesía de ese periodo²⁴² llegó a desarrollar una fuerte carga político-militar. Dice Dyson Hejduk: «Jupiter attracts thoughts about politics, power, sex, fatherhood, religion, poetry—in short, pretty much everything that poets (and other human beings) care about.» (Dyson Hejduk 2020a, 2)

De este modo, puede verse que el mito principal sobre el que se basa el poema de Waldman se ha visto influenciado por ese antiguo pasado, pero también por los poetas que sucedieron a aquellos homéricos y latinos. De John Milton a Charles Olson, la épica moderna heteropatriarcal se construyó en torno al mito del dios-hombre-héroe errante (*wanderer hero*)²⁴³ —caracterizado por los mismos poetas—, la versión de Júpiter, aquel dios latino tan cercano al emperador que podría habersele confundido con él, como lo sugiere Marguerite Yourcenar en *Memorias de Adriano* (1951). Julia Dyson sugiere que todas las cualidades que los romanos le confirieron a Júpiter se debieron al sincretismo que experimentaban, queriendo asimilar a los dioses de los pueblos que iban conquistando y cuyas religiones asumían, como muy pronto ocurriría con el cristianismo. (Dyson Hejduk 2020a)

Al seguir con la idea del poeta durante el Romanticismo, en *Wandrer's Sturmlied*, de Johann Wolfgang von Goethe (vuelto obra coral por Richard Strauss en 1884 —Op. 14), el autor de *Fausto* colocó a Júpiter en el centro de sus preocupaciones poéticas, al menos en su definición de sí mismo como *wanderer*: «To judge by the outline of its structure “Wandrer's

242. Los poetas Augustos: Virgilio, Horacio, Tiberio, Propertio y Ovidio. (Brewer 2012, 22)

243. El poeta visto como un héroe errante (*wanderer hero*), cobró gran importancia durante el Romanticismo, como habrá de señalarlo Scutts: «However, the dramatic fragment entitled *Der Wand(er)er*, composed in 1772, reveals the strategy Goethe employed to release himself from the trauma of isolation and self-doubt.» (Scutts 2017, 8–9)

Sturmlied” constitutes an affirmation of the traditional Olympian order, with Jupiter station at its apex and Pindar occupying an analogous position among poets.» (Scutts 2017, 75)

Es así como entre John Milton y Charles Olson, la figura del héroe que lo domina todo, sin importar los medios, acaparó sus poemas épicos. No obstante, antes de tratar a algunos de los poetas que la autora de *Iovis* identifica como sus guías espirituales (male muses), y quienes marcaron una influencia en su trilogía épica, me detengo en *Memorias de Adriano* de Marguerite Yourcenar, para analizar la forma en que tanto ella como Anne Waldman se aproximan a Júpiter, ese dios guerrero, del rayo, a veces trinitario, a veces humanizado, justo como lo describe la voz poética *waldmaniana* en *X Revenge*:

Dear Jove:

Later you were talking. Later you were saving
it's a way back to be inextricably linked
like dead Pharaohs and Queens, something grand.
Something sweeping and fixed. The long desert
bleakness is your home and guarded now because
of terrorism, secret and bleak. None of the
hostages get enough to eat, and reporting back
on faint videos, background noise, I can't hear
you, look fatigued, worn down. Can I be surprised?
Are you still there? Earlier, you said the monuments
are misunderstood. Too much bloodshed. The weight
of centuries' pressure to leave something lasting.
To be a sneer or complacent stone mouth in jungle
air, or wasting away from the rub of sea and wind.
I was a monument ravaged by time in the temple
of your—could I say it—heart?
(Waldman 2011, 143)²⁴⁴

Denominado «compañía patriarcal masculina», el Jove de Waldman sigue a la voz poética en su viaje interior con el que cambia de identidad, aunque en la más reciente entrega de *The Iovis Project, Sanctuary (Addenda)*, la poeta transforma el ángulo en torno a ese patriarcado que tanto luchó por derrocar en los primeros tomos: «COULD NOT STOP AS DRIFT, mind's opalescent rhythm to land here, poetry, the war 'gainst patriarch's hold, and yet attend all men's mentor verse, IOVIS I-OWE-THIS in the trouble times, complicity and refusal, finds

244. En *X Revenge. Book I, All is Full of Jove*.

words to match so you won't go mad.» (Waldman 2020, 17)²⁴⁵. Por el contrario, como se verá a más adelante, el Júpiter de Yourcenar sigue siendo un dios, pero uno con el que un emperador se puede comparar, un dios fálico, el agresor por excelencia.

3.5.1. Agresión inexplicable²⁴⁶ o semilla de vida

Here, where human violence is not less extreme than *Beowulf*, than *Gilgamesh*, than Homer, than Dante, than a psyche-mottled Joyce. And its windows (the windows to that violence) are still on the stars. One works out of mythopoetics. As long as we are still killing each other like those mythic figures of old (part of the time). (Waldman 2001b, 312)

3.5.1.1. Semen

Anne Waldman inicia su poema sentenciando que Iovis lo llena todo con su esperma, ese avasallamiento es el que busca desmontar, pero ¿por qué usa la imagen del semen como elemento fundamental en su épica? Es importante señalar que la elección de Iovis en el título del libro de Waldman responde a una técnica que solía utilizar John Ashbery, la cual consistía en abrir un libro al azar y apuntar a una frase específica para nombrar a su propio libro. Adicionalmente al azar (una técnica común en varios/es/as artistas del siglo XX), Waldman ha jugado con la musicalidad *entre juice, Zeus, Jove*, es decir, es un título intencionalmente sarcástico y musical (Academy of American Poets 2014), el cual debió sustentar mediante su propia indagación en torno a la poesía patriarcal.

Pero vuelvo al tema del semen y su origen divino, el cual tiene una antigüedad neolítica como lo comentan Baring y Cashford al señalar que la leche, el agua, el semen, el rocío y la miel eran imágenes del poder nutriente y fertilizante de la luna, y que en el 2250 a. e. c. aparecía como parte de los desposorios de la diosa sumeria Inanna y su consorte, el rey

245. En *Sung Devotions*.

246. En las primeras páginas del poema, la voz poética *waldmaniana* lo definió así: «IOVIS, of the Roman *Jove*, of Zeus, of the Greek *father*, the possessive form whose deeds are legion and whose legend was the charge, was the initial mechanism in which to investigate unspeakable aggression». (Waldman 2011, XI)*

*En *Anew*.

Isin-Dagan (Baring y Cashford 1993). Cabe señalar que, en sumerio, semen significa agua. (Wolkstein y Kramer 1983)

Previamente mencioné que tanto la violación como el semen divino son temas en la mitología de diversas latitudes, en ocasiones como algopreciado, pero otras tantas como un elemento de castigo. A propósito de la cita de Waldman con que inicié la sección, como parte de la mitología, en el *Chilam Balam* el semen aparece en estos términos:

Y fueron cogidos los Trece dioses, y fue rota su cabeza y abofeteado su rostro, y fueron escupidos, y se los cargaron a las espaldas. Y fue robada su Serpiente de Vida, con los cascabeles de su cola, y con ella fueron cogidas sus plumas de quetzal. Y cogieron habas molidas junto con su semen y, junto con su corazón, semilla molida de calabaza, y semilla gruesa molida de calabaza, y frijoles molidos. Y El que es eterno lo envolvió y lo ató todo y se fue al decimotercer piso del cielo. (*Chilam Balam de Chumayel. Libro maya de los hechos y las profecías* 2017, 165)²⁴⁷

A diferencia de lo expresado en el anterior pasaje, en el que el semen parece un elemento punitivo, en la mitología hindú (inclusive en la védica,), el semen es una iniciación, como ejemplo se cuenta el mito de Skanda-Kārttikeya (o Skanda), el segundo hijo del dios Shiva y la Madre Pārvatī, el general de las milicias celestiales. Nació de la eyaculación del semen de Shiva, que cayó en la boca del dios Agni (como si fuera un rayo ardiente): «El Señor Shiva le dijo a Agni que depositara su semen en el río Ganges, donde su Guardiana Silenciosa, la Madre Ganga, lo fue nutriendo hasta hacerlo un bebé con forma humana; finalmente, Kārttikeya surgió del río.» (Cedeño 2020, 331–32)

Sin embargo, Kārttikeya no solo nació del semen del dios Sīva, sino que comparte características con el mismo Júpiter, aunque Charles Russell Coulter y Patricia Turner señalen que es el dios Dyaus quien en realidad estaría relacionado con él (2000). También hablan de un origen que involucra al dios Indra, quien habría de violar a Devasena preñándola de Kārttikeya, a semejanza de lo ocurrido con Inanna y con Hades y Perséfone (Russell Coulter y Turner 2000). La historia suena semejante a la que entraña la mitología egipcia, aunque el río en la mitología hindú está representado por una diosa, la Madre Ganga, en tanto que, entre los egipcios, se trata de una deidad masculina, llamada Nun.

247. En *Los nuevos y los viejos dioses*.

Narra el mito egipcio que un día, el temible dios Atum se levantó de las aguas en Heliópolis, en su advocación de Montículo Primigenio, creó a Shu y a Tefnut (mujer y hombre): «...either through masturbating or spitting them into being, complementary images of nature as a union of matter and spirit, terms whose differentiation was only now beginning: the spitting signified the entry of the breath of life into the substance of the sperm...» (Baring y Cashford 1993, 204)

En la época de Tomás de Aquino, el tema del semen seguía denotando superioridad masculina, a un nivel casi mitológico, más que místico. El religioso decía que la razón debilitada de la mujer con respecto a la del hombre se debía a una fragilidad del esperma (adscribiéndose a lo dicho por Aristóteles quien aseguraba que el esperma producía seres humanos completos). Es decir, si «el ser humano» nacía mujer, de suyo era ya una carencia de la potencia activa. (Patou-Mathis 2021)

Es así como tanto el semen, como la violación son temas frecuentes en las mitologías, desde las más antiguas de la cuenca del Tigris y el Éufrates, hasta la grecorromana. Luego de que Urano arrojara a sus hijos rebeldes, los Cíclopes al Tártaro, Gea, la Madre Tierra, hizo que los Titanes atacaran a su padre. Crono, el principal de los Titanes castró a Urano con una hoz y un pedernal y tomó con su mano izquierda los genitales cercenados, después, los arrojó al mar. De la herida de Urano cayeron unas gotas sobre Gea, engendrando a las Erinias (Graves 1996). Russell Coulter y Turner narran el mismo hecho añadiendo semen a la sangre: «Uranus, horrified with his offspring, shut them away deep in the earth. Angry with his actions, Gea induced her son Cronus to sever the genitals of his father, Uranus. From his blood and semen, Gea gave birth to the Erinyes.» (Russell Coulter y Turner 2000, 184)

A propósito de este hecho, también entre los griegos, cuando Naso intentó violar a Deyanira fue alcanzado por una flecha de Heracles, antes de morir le dijo a Deyanira que si quería que Heracles no volviera a serle infiel, mezclara el semen que había caído a la tierra al intentar violarla, con la sangre de su herida y aceite de oliva y bañara con ese ungüento su camisa (Graves 1996). Esa materia «divina» que lo impregna todo y que torna en un ser superior al patriarca es la que Waldman propone combatir con su poema épico en progreso.

3.5.1.2. Violación

Persephone is the name given to Kore after she has been taken away from her mother, the great goddess Demeter, by the god of the underworld. This sacrificial rape of his virgin daughter was accepted by Zeus himself in order to re-establish a possible cosmic order, notably thanks to a link with his brother Hades. (Irigaray 2013b, 120)

Pocos mitos de violación son tan conocidos como el de Perséfone (que se asocia con la diosa Ereshkigal²⁴⁸, aparecida en *El descenso de Inanna*²⁴⁹). Sin embargo, hay muchos más casos de violación que este, como puede verse en los distintos mitos mencionados previamente.

En los mitos antiguos, la mujer era preñada después del ultraje y casi invariablemente tornaba en madre sin que mediara el asombro por la «agresión sin palabras» ejercida por el hombre-dios-héroe, el patriarca que lo tiraniza todo, sin importar si es Sumeria, la antigua Grecia o pleno siglo XXI. Pero la violación como elemento mediante el cual el Dios Padre se superpuso a la Diosa Madre resulta común en diversas culturas, desde las antiguas del valle del Tigris y el Éufrates, hasta las griegas y las latinas. El estupro se caracterizó por su aspecto de poder y dominación. Robert Graves expresaría al respecto de Zeus (quien, como se recordará en páginas previas, violó a su madre, Gea): «Las violaciones de Zeus se refieren, por lo visto, a las conquistas helénicas de los antiguos templos de la diosa, como el del monte Cilene...» (Graves 1996, 1:68)

A continuación, reviso la violación divina a partir del dios Júpiter, que es la materia del poema de Waldman y de esta sección. En el libro XII de la *Eneida*, Virgilio narra cómo «el tálamo mezquino de Jove le robó la virginidad» a la ninfa Juturna, hermana de Turnus (Virgilio 1961a). Por el contrario, Horacio es mucho más benevolente que Virgilio y exime a Júpiter declarando que: «has no “rape victims,” but he can be used to represent the Violence of war, the vicissitudes of life and the fearfulness of kingship.» (Dyson Hejduk 2020b, 155). Propertio también lo exculpa, convirtiendo en vaca a Ío, rival de Juno. En *Las Metamorfosis*,

248. Wolkstein cuenta: «As God of the Waters, Enki sets sail into the underworld, penetrating Ereshkigal, the Queen of the Underworld, who reacts by storming, throwing up stones, devouring, and roaring.» (Wolkstein 1983, 140)

249. Inanna es nieta de una violación añeja: la diosa Ninlil fue violada por su esposo, Enlil. Del estupro nació Nanna, el dios de la luna, quien se casó con la diosa de la luna, Ningal, con quien tuvo a Inanna (la diosa de la luna) y a Utu (el dios del sol) (Baring y Cashford 1993)

Ovidio ofrece el panorama de la ira de Juno contra Calisto, a la que transforma en osa, a pesar de que fuera poseída por Júpiter (Dyson Hejduk 2020b). Finalmente, como Dyson Hejduk menciona: «If Virgil shows the suffering of a single rape victim in Juturna's lament, Ovid explodes this theme, making Jupiter's rapes and the suffering they cause a leitmotif in his epic *Metamorphoses*.» (Dyson Hejduk 2020b, 289)

Más allá de las culturas antiguas, a las que se les suele atribuir el politeísmo como causa de todas sus «desviaciones», vale la pena estudiar la idea de violación que aparece en la Biblia, por ejemplo, con el Yahvé tribal (el patriarca de poder ilimitado). Según dice el Deuteronomio, las mujeres comprometidas o casadas podían ser lapidadas hasta la muerte si eran violadas, y solo podían salvarse si la violación ocurría en un sitio remoto (Baring y Cashford 1993). Zoë Brigley Thompson y Sorchá Gunne señalan que la crítica feminista debe enfatizar la culpa en el perpetrador no en la sobreviviente de la violencia sexual, haciendo visibles sus historias. Dicen: «In thinking about rape, colonialism and the construction of community or national identity, it is useful to note that in patriarchal society racial purity and sexual purity are not mutually exclusive.» (Brigley Thompson y Gunne 2010, 8). Como ya lo había señalado, la poesía épica –receptáculo de los mitos que entrañan violencia sexual como elementos de dominación–, son odas a la identidad nacional. Este es el motivo por el que las autoras refuerzan la idea del cuerpo de la mujer como territorio cosificado de apropiación: «As a female body is a locus for reproduction it becomes a site of immense concern to the male patriarch.» (Brigley Thompson y Gunne 2010, 8)

Cuando Anne Waldman propone un poema que coloque a Júpiter como protagonista, lo hace pensando en la violencia sistemática que su presencia ha engendrado a lo largo de la historia, ¿lo elige para restituir aquello que se desvaneció entre Virgilio y Ovidio hasta casi desaparecer? En *II Some Kinda Animal* reflexiona sobre ese hecho en los siguientes términos:

IOVIS OMNIA PLENA The world is full of you my lingering one, lingam of any century of this old papa's realm of this sweet love & sweat. Dear Father who made me so to be a poet on the battlefield of Mars, whose seed got dipped, got used & cannibalized to be this witness such and eke out her income her life her light on a bed of love, earth is my is my number O earth is the number to be joined by you old grandfather sky and harking back to he is the genetics to any plump German girl, or any paranoid Huguenot daughter. I can take him or leave him, juiced out over many wars:

& all these messages
are the light of document
of me

the life
of me who receives them in the guise
(Waldman 2011, 30)²⁵⁰

La poeta que quiere conocer más allá de lo que dicen las palabras que le contaron, reconciliar a sus hermanas caídas, reconocer-se en ellas, aunque a dos décadas de iniciado el siglo XXI, descubra que las cosas apenas pueden cambiar:

If you could just see us now, in servitude. If you could just see how we are still jumping hoops. If it hadn't happened if it never and merely was to happen who report to here? What is time, and multi-thread gorgon. The beginning in the past identity in a feminist woe. In queer woe. In trans substantial woe. I wanted to go back & visit with my dining sisters and to storm out of the cloisters. Look at my confrères in the lineup Stonewall just down the road St. Christopher Street. How groans with sisters I could rally with. What it's like to be in the consummation of heat and love. It was freedom we would fight for. Love and spin and dance around freedom. We're performing in the Trans Squat in Grenada tonight, laughter and tears. (Waldman 2020, 34)²⁵¹

Pero antes de continuar con la relación que Waldman entabló con sus maestros poetas (principalmente en el campo de la épica), quiero revisar un aspecto más de Júpiter, a través de *Memorias de Adriano*, de Marguerite Yourcenar que, como había dicho, aborda a Júpiter, en su equiparación entre el emperador y el dios.

3.5.2. Marguerite Yourcenar – *Memorias de Adriano*

Encontrada de nuevo en un volumen de la correspondencia de Flaubert, releída y subrayada por mí hacia 1927, la frase inolvidable: “Cuando los dioses ya no existían y Cristo no había aparecido aún, hubo un momento único, desde Cicerón hasta Marco Aurelio, en que sólo estuvo el hombre²⁵²”. Gran parte de mi vida transcurriría en el intento de definir, después de retratar, a este hombre solo y al mismo tiempo vinculado con todo. (Yourcenar 2021, 267)

250. En *II Some Kinda Animal. Book I, All is Full of Jove*.

251. En *Hanna Takes Out Her Scissors*.

252. Podría sugerirse que ese hombre fue Júpiter, el dios de la guerra que decidió vivir entre toda la gente, como el gran patriarca que siempre fue.

Memorias de Adriano de Marguerite Yourcenar, narra el declive del emperador Adriano (76-138 e. c.), que gobernó del 117 al 138 e. c., y a quien ya no le tocó experimentar el esplendor que prevaleció al término de la era Augusta, pero que seguía viviendo en una sociedad que mantenía sus creencias en su religión –aunque los gobernantes no necesariamente compartieran esas creencias–. Creían en una religión en la que Júpiter continuaba siendo el centro de todas las cosas que acontecían en esa sociedad. Sobre este tema, Yourcenar escribiría:

Una parte de cada vida, y aun de cada vida insignificante, transcurre en buscar las razones de ser, los puntos de partida, las fuentes. Mi impotencia para descubrirlos me llevó a veces a las explicaciones mágicas, a buscar en los delirios de lo oculto lo que el sentido común no alcanzaba a darme. Cuando los cálculos complicados resultan falsos, cuando los mismos filósofos no tienen ya nada que decirnos, es excusable volverse hacia el parloteo fortuito de las aves, o hacia el lejano contrapeso de los astros. (Yourcenar 2021, 31)²⁵³

El anterior fragmento forma parte del capítulo inicial de la novela de Yourcenar, el capítulo hace alusión a la siguiente frase: «*animula vagula blandula hospes comesque corporis, quo nunca abibis? in loca pallidula rigida nubila nec ut soles dabis iocos.*»²⁵⁴ (Birley 2019, 483) Este poema breve ha sido atribuido al emperador Publio Elio Adriano, motivo de la inspiración de Marguerite Yourcenar. Suele decirse que el emperador compuso ese poema en su lecho de muerte. Adriano fue un hombre que marchó al frente de sus legiones y pasó la mitad de su reinado fuera de Roma, en embajadas en los extensos territorios conquistados por sus predecesores. Esa actitud lo escindió de la política de Trajano, su antecesor y lo hizo consolidar el imperio romano del Éufrates al Danubio y construir murallas diversas, entre ellas, la más conocida, el Muro de Britania.

Paradójicamente, no todo fueron luces en su nación, ya que fue acusado desde el inicio de mandar a ejecutar a cuatro consulares acusados de provocar la muerte de Trajano, y de recibir los favores de Plotina, la viuda de su predecesor. A partir de eso, la sombra lo perseguiría por lo que se volvió dadivoso en extremo con su gente. Se dice, además, que cuando se sintió lo suficientemente poderoso, quiso equipararse con el estadista griego

253. En *Animula vagula blandula*.

254. Almita inquieta y melosa, huésped y compañera del cuerpo, ¿a dónde vas? A un lugarcillo lívido, gélido, lóbrego, y ya no retozarás como acostumbras. (Birley 2019, 483)

Pericles, por lo que construyó templos magníficos a dioses tanto griegos como romanos, porque siempre admiró la cultura helena, al grado de adoptar muchas costumbres de ellos. A los veinticuatro años fue casado con Sabina, pero nunca procreó hijos porque siempre estuvo más interesado en los varones, su favorito fue un bitinio de nombre Antínoo.

Antínoo se suicidó, o murió en el 130, ahogado en el Nilo, a partir de entonces, Adriano no encontró consuelo. Se dice que fue cuando comenzó su decadencia, que solo culminaría con su muerte ocho años después, habiendo nombrado a un sucesor lo suficientemente ajeno como para que no pasara desapercibido, al grado de que el «heredero» murió de forma poco clara, por lo que se vio obligado a nombrar a Aurelio Antonio como heredero de su imperio, aunque finalmente fue Marco Aurelio el beneficiado. Sea como fuera, la crisis sucesoria le granjeó suficientes enemistades como para que nadie hubiera llorado su muerte. Se sabe que escribió sus memorias, aunque poco quede de ellas (Birley 2019). A pesar de eso, fueron motivo para que Yourcenar indagara en un personaje tan oscuro como brillante, un hombre que anheló la cultura helénica al grado de olvidar que vivía en la Roma que transitaba hacia la cristiandad.

Sobre el Adriano de Yourcenar, Anthony Birley advierte que es un personaje novelado, nada cercano al real, como si fuera posible capturar a la distancia la «realidad» de un ser tan complejo, llámese Adriano o Julio César. Yourcenar retrata a un protagonista derrotado, Birley insiste en que era un emperador imponente, jinete consumado, de altura considerable. Lo que queda es lo que importa: un emperador que queriendo asemejarse a Júpiter acabó rechazado por el pueblo que siempre ambicionó dominar. Conviene recordar que desde el periodo Augusto, el emperador era igualado a Júpiter por los poetas como Virgilio u Ovidio, y que Yourcenar recurre a la memoria de ese hecho con frecuencia en el transcurso de su novela.

Vale la pena analizar una última reflexión de Birley en torno a Adriano: «La promesa hecha por Júpiter a Eneas de dar a sus descendientes un «imperio sin fin» en el tiempo o el espacio, *imperium sine fine*²⁵⁵, según la versión de Virgilio, había experimentado una notable adaptación. El Imperio duraría, sin duda, para siempre, pero en ese momento tenía un límite espacial preciso y tangible.» (Birley 2019, 223). Adriano no titubeaba sobre la égida

255. «Yo ni límites pongo a sus dominios ni les señalo tiempos: un dominio sin fin.» Esta frase aparece en el primer canto de la *Eneida*. (Virgilio 1961a, 213)

«incuestionable» de Júpiter, a él se debía, porque el dirigió sus campañas, Júpiter, el dios romano de la guerra y el artífice divino de la futura estabilidad.

Pero es tiempo de volver a *Memorias de Adriano*, la supuesta epístola que el emperador escribiera a su sucesor Marco Aurelio cerca de su muerte es el centro de la historia de Yourcenar. Desde su villa en Tibur, reflexiona en torno a su vida, la política, el poder y la naturaleza humana. Los capítulos de la novela se agrupan en seis secciones, cada una de ellas con un título en latín: *Animula vagula blandula*; *Varius multiplex multiformis*; *Tellus stabilita*; *Sæculum avreum*; *Disciplina Avgusta*; *Patientia*.

Como tiende a ocurrir con las obras épicas (porque *Memorias...* es la épica del ascenso y el declive de un héroe), la escritura del libro le llevó a Marguerite Yourcenar un cuarto de siglo, desde su concepción entre 1924-1927, hasta 1951. En su cuaderno de notas, la autora narra sus cavilaciones, dudas y decisiones tomadas: «Lo que yo era capaz de decir ya está dicho; lo que hubiera podido aprender ya está aprendido. Ocupémonos ahora de otras cosas.» (Yourcenar 2021, 290). Tal vez pocas autoras como Yourcenar llegan a comprender el momento exacto en que lo que debía decirse había sido dicho, baste recordar que Waldman continúa añadiendo textos a *Iovis*. Quizá los ejemplos más acabados son tanto Louis Zukofsky, como Walt Whitman, quienes llevaron sus cavilaciones épicas al filo de sus respectivos lechos de muerte. En contraste, Anne Waldman aún tiene mucho que decir de Jove, el patriarca al que hay que destronar: «But the field-poet-mind ages more ethereal (“god heavenly guest ethereal messenger”—Milton), unable to bring the corporations down. The tick tick of perpetual war, the daily assaults are paralleled by the increments of poem time.» (Waldman 2011, 656)²⁵⁶. En este caso, las corporaciones fungen como una hechura patriarcal que es preciso erradicar. Es tanto lo que Waldman aún tiene que decir que, a pesar de lo prometido, sigue escribiendo *Iovis*, convirtiéndolo así en su más acabado proyecto de vida.

Pero ahora hablo del Adriano de Yourcenar. En medio de sus reflexiones, el emperador se vio tentado a visitar al exesclavo y sabio Epicteto antes de que Domiciano lo exiliara, Epicteto vivía una vida sin lujos, mesurada, de absoluta renunciación, algo que no podía serle común a Adriano, y aunque reconocía que había mucho que aprender de esa vida de moderación, él se relacionaba de distinta forma con lo divino:

256. En *Eternal War: An Introduction. Book III, Eternal War*.

Me imaginaba secundándolo en su esfuerzo por informar y ordenar el mundo, desarrollando y multiplicando sus circunvoluciones, sus ramificaciones y rodeos. Yo era uno de los rayos de la rueda, uno de los aspectos de esa fuerza única sumida en la multiplicidad de las cosas, águila y toro, hombre y cisne, falo y cerebro conjuntamente. Proteo que a la vez es Júpiter.» (Yourcenar 2021, 133)

Como sucede en el pasaje anterior y en la diégesis de *Memorias de Adriano*, el emperador se compara a sí mismo con Júpiter, el dios mundano (fálico), el talismán de las batallas, como lo identificara Julia Dyson y como, en gran medida, lo asocia Anne Waldman en su poema. Pero el Adriano de Yourcenar no solo destila decadencia imperial y física, sino que puede mostrar rasgos de contradicción, como aparece en las siguientes líneas:

La situación de las mujeres se ve determinada por extrañas condiciones: sometidas y protegidas a la vez, débiles y todopoderosas, son demasiado despreciadas y demasiado respetadas. En este caos de hábitos contradictorios, lo social se superpone a lo natural y no es fácil distinguirlos... La debilidad de las mujeres, como la de los esclavos, depende de su condición legal; su fuerza se desquita en las cosas menudas donde el poder que ejercen es casi ilimitado... Las leyes deberían diferir lo menos posible de los usos; he acordado a la mujer una creciente libertad para administrar su fortuna, testar y heredar. Insistí para que ninguna doncella sea casada sin consentimiento: la violación legal es tan repugnante como cualquier otra. El matrimonio es la cuestión más importante de su vida: justo es que la resuelvan según su voluntad. (Yourcenar 2021, 108–9)

Real, o ficticio, Adriano parece enarbolar batallas que las mujeres han esgrimido durante muchos siglos. Yourcenar presenta a un personaje lleno de brillantez, pero al mismo tiempo de obscuridad, bastante semejante al Iovis de Waldman, a quien la poeta se ve precisada a combatir y a amar con igual arrebato; el ser que se mimetiza con la autoridad, o a quien la voz poética le escribe cartas:

Dear Mr. & Mrs. B:

Thank you for contacting me about recent events at the Rocky Flats Plant.

I have enclosed a copy of the statement I made to the Rocky Flats Environmental Monitoring Council on October 25, 1988, about the closing of Building 771 and the storage of radioactive waste at the plant. It outlines the steps I recommend in response to these problems.

Thanks for letting me know your comments.

Sincerely yours,
J.O.V.E.
D.E.S.
Congress of the United States
House of Representatives

the book is Virgil
the reader is you
the street is
evasive, a kid in love
with war
(Waldman 2011, 41)²⁵⁷

Una de las luchas sociales más frecuentes en Waldman es la ambiental. El manejo del plutonio en específico ha ocupado con gran frecuencia sus intereses. La planta Rocky Flats en Denver, Colorado, había sido señalada por el manejo inadecuado de los materiales radioactivos. Una serie de eventos demostraron los problemas que enfrentaba la planta, y en 1987 se estableció el Rocky Flats Environmental Monitoring Council, con la intermediación del gobernador de Colorado Roy Romer y el congresista David E. Skaggs (D.E.S.*)²⁵⁸. (Buffer 2013)

En el poema *III Hem of the Meteor*, la autora ironiza sobre el congresista D.E.S, firmante de la hipotética carta que anuncia a los activistas que habían estado frecuentemente denunciando a la planta las medidas adoptadas por el gobierno. En esta parte del texto de Waldman queda de manifiesto que Iovis es la representación patriarcal del poder: en la guerra o en la destrucción del medio ambiente. En otras ocasiones, como en *I All is Full of Jove*, Júpiter puede representar luz y no ser el enemigo por vencer, como sí era el caso del congresista que firma con impudicia como J.O.V.E. Enseguida se puede ver ese contraste entre el aspecto sombrío y el luminoso del dios:

Dear Iovis:
Thinking about you: others in you & the way
You are sprawling male world today
You are also the crisp light in another day

257. En *III Hem of the Meteor. Book 1, All is Full of Jove*.

258. «I take Virgil's line "Iovis Omnia Plena" ("All is full of Jove") as a subtitle and the joke is that it's Jove's sperm full of. I tell the senators their salmon will dry up... I scream "Mega Mega Mega death bomb—enlighten" while demonstrating at Rocky Flats.» (Waldman 2001b, 137)*

*En *Sikelianos's Delphic Idea: Site & Poetic Legacy (In Memoriam of Mark Sikelianos 1930-2000)*.

You are the plan, which will become clearer with a
strong border as you are the guest, the student
You are the target You are the border you are sometimes the map
You are in a car of love of love
You are never the enemy, dull & flat, dissolving in the sea
Illusion lays it snare, you resort to bait, to tackle me
Our day is gone...
(Waldman 2011, 17)²⁵⁹

Por su parte, Yourcenar habría de decir algo semejante, al menos a los ojos de Adriano, el emperador decadente quien se equipara a ese dios magnánimo, que se ha ido nutriendo de todos los dioses de la antigüedad, uno que debe velar por su pueblo para protegerlos, aunque ante los ojos de la gente hubiera perdido toda validez:

Si Júpiter es el cerebro del mundo, el hombre encargado de organizar y moderar los negocios humanos puede razonablemente considerarse como parte de ese cerebro que todo lo preside. Con o sin razón, la humanidad ha concebido casi siempre a su Dios en términos de providencia; mis funciones me obligaban a ser esa providencia para una parte del género humano. (Yourcenar 2021)

Ese hombre proveedor, semidiós, lo cual en realidad parece una idea bastante cristiana, es Adriano, el mismo que escribe sus memorias para su sucesor. En otro pasaje acepta ser la imagen terrenal del dios del trueno, a quien llama *hombre*: «...sostén del mundo, justicia encarnada, orden de las cosas, amante de los Ganimedes y las Europas, esposo negligente de la acerba Juno...» (Yourcenar 2021, 154)

El emperador / hombre / semidiós negligente «falo y cerebro conjuntamente», parece llenarlo todo con su semen, justo como lo describe Anne Waldman: «All is full of Jove, he fucks everything.» (Waldman 2011, 18)²⁶⁰. Es así como, en gran medida ambas escritoras enfrentan una cultura falocéntrica a través del desmontaje del mito del dios sin imperfección.

259. En *I All is Full of Jove. Book I, All is Full of Jove*.

260. En *All is Full of Jove. Book I, All is Full of Jove*.

3.5.3. El patriarca

3.5.3.1. Ni el Padre, ni la madre, ni el Hijo: el rompimiento patrilineal

Patriarchal poetry might to-morrow.
Patriarchal poetry might be finished to-morrow.
(Stein 2017)²⁶¹

En *Sanctuary (Addenda)*, la autora de *Iovis* menciona: «(I sang this as an antidote to the fathers/warlike persistence / or tendency to ritual suicide...which is not out of the question / when the chips are down...)» (Waldman 2020, 24)²⁶². Durante el transcurso del capítulo previo, y en las anteriores secciones del presente, he abordado la elección de Waldman de un personaje masculino como centro de un poema épico que, por otra parte, es feminista y busca destronar al patriarca. Por lo tanto, con la intención de intentar descubrir cuáles fueron las motivaciones de la autora para elegir al dios romano como el centro de su poema, a continuación, indago en su relación tanto paterna, como materna, el vínculo que ha mantenido con su hijo y con los poetas que la han marcado de diversos modos. Me intereso principalmente en los poetas que han abordado el poema épico –toda vez que estos no son sus únicos «maestros», baste pensar en Allen Ginsberg, su «esposo espiritual».

En una entrevista con la autora a propósito de la publicación del segundo tomo de *The Iovis Project*, Eric Lorberer le preguntó sobre el hecho de que el libro II tratase el principio femenino, en tanto que el primer tomo abordaba el principio masculino. La poeta respondió que intentaba que Safo se fusionara con Dante, en una antífona en la cual, la antepasada femenina ingresara con una sexualidad ambigua. Después citó a algunas poetas, desde la bruja celta que necesitaba cantar sobre su pasado junto con otras trovadoras (*trobairitz*)²⁶³: la Spider Woman, la Condesa de Dia, H.D., Gertrude Stein, o Bernadette Mayer (su amiga personal, poeta y artista visual, con quien compartió en The Poetry Project de St. Marks

261. En *Patriarchal poetry*. En el poema *denouncement*, Anne Waldman escribe como epígrafe otras estrofas de este poema de Gertrude Stein, cuya influencia siempre ha reconocido: «Going down. Maybe one could still supplicate. Take back founding myth of Americas: evil of the Feminine.» (Waldman 2018, 19)*

* (En *denouncement, Feminism*. El poema no forma parte de *Iovis*).

262. En *Ceremonies In The Gong World*.

263. En el capítulo cuatro abordaré el tema de la *trobairitz*.

Church, y que durante la escritura de *Iovis* sufriera un derrame cerebral). Estas mujeres cantan sobre su amor-dolor, y sugiere que la aflicción y el dolor parecieran ser frecuentes en la obra poética de las autoras que suelen acogerse a este por medio de un tono elegíaco. (Waldman 2001b)²⁶⁴

Sobre la Condesa de Dia (la trovadora medieval Beatriz de Dia), Carruthers diría que la aproximación de Waldman es *contrapoundiana* (Ezra Pound), ya que el autor de *Cantos* se refiere a ella [en su estudio *Lark in the Morning: The Verses of the Troubadours*], en relación con el Conde Adhemar II, en tanto que por su parte, Waldman no se detiene en él, sino que explora el papel preponderante de ella como una importante *trobairitz* del siglo XI, practicante del *sprechstimme* (palabra alemana para nombrar la canción hablada) (Carruthers 2017a). En torno a esta figura, Sandra Ferrer cita un verso que llega hasta nuestros días, escrito por aquella mujer, a quien caracteriza como enigmática y fascinante: «Yo he escogido un hombre valioso y cortés / cuyo valor mejora y aumenta, / generoso, recto y prudente, que tiene juicio y sensatez.» (Ferrer Valero 2019, 96)

Lo más escandaloso de la condesa de Dia fue que, pese a ser esposa de Guillermo de Poitiers, se enamoró de Rimbaud de Orange, además menciona que su obra, más que hablar de su vida, lo hace de su carácter que se contrapuso a las normas de esa época oscura: «Una de sus obras más famosas, *A chantar m'er de so qu'eu no volria*, supone la única partitura de una canción escrita por una mujer de su tiempo que haya llegado hasta nuestros días. (Ferrer Valero 2019, 97)

Como lo había mencionado anteriormente, el padre de Waldman murió mientras el primer tomo de *Iovis* se encontraba en las etapas finales de producción. La autora solía sentarse al lado de su cama de hospital a corregir pruebas, revisaba detalles y así lograba clarificar sus ideas. Al respecto de aquellos días habría de recordar: «...he were like ancients over old family scroll. I don't know whether it was a kind motherly instinct or suddenly feeling the orphan, the emphasis on the male poet figures, the male weaponry, the attacks on these various emblematic males that suddenly shifted for me...» (Waldman 2001b, 290)²⁶⁵. Cuando la poeta señala que pasó de los cuchillos al control de armas entre el primero y

264. En *Grasping the Broom More Tightly Now. Interview with Erick Lorber*.

265. En *Grasping the Broom More Tightly Now. Interview with Erick Lorber*.

segundo tomos (es decir, entre las armas que refirió en sus libros), mientras que el tercero se volvió mucho más sensorial, contemplativo, pero a la vez, en él cuestionó con mayor crudeza la naturaleza humana compleja y cruel, se refiere a la transición entre la acritud del primer tomo y la mayor introyección del último. Para *Sanctuary (Addenda)*, la voz poética asume el papel de demandante: denuncia la violación de los derechos humanos, ambientales y de las minorías, pero también confiesa que recuperó para su nuevo libro lo que no le fue permitido incluir en su trilogía por parte de su editorial. En *Sanctuary...*, acepta abiertamente que *Iovis* es una obra en proceso.

El padre de Anne, John Marvin Waldman, fue a la guerra «justa» a luchar contra los nazis, pero tenía un espíritu bohemio, conoció a Frances LeFevre, la madre de Anne. De vuelta en la Gran Manzana, él se dedicó al jazz y acudió a la universidad de Nueva York. Fue el segundo esposo de Frances, quien se había casado primero con Glaukos Sikélianòs, hijo del poeta griego Anghelos Sikélianòs. Para la pequeña Anne, que de niña actuara como la Alice de Lewis Carroll en el teatro escolar, aquel esposo de su madre la dejaría fuertemente marcada, como lo demuestra en *IV Field of Mars* (líneas 416 a 433):

Dear Glaukos-What-A-Mystery. First husband to mothe/r, father of brother, the “saint” who lived apart from the world. Grecian & a kind of lambent stress to take cradle of civilization back, an older time, whose father was the Poet bringing nourishment to the stars, the planets, make them sing with the accompaniment of lyre & small drum

You stayed in me my mother’s “first,” shadow-marriage under spell of Olympus

1. What Myth & which male character-hero do you identify with most?
2. Which goddess do you most admire, fear, revere? Why?
3. What was your rite of passage to manhood? At what age? What were the circumstances?
4. When do you put your best foot forward?

Archilochus (7th century B.C.): I am both *therapon*
of Lord Enyalios

& acquainted (with
the lovely gift
of the muse)
(Waldman 2011, 75)²⁶⁶

La madre de Anne fue traductora un tanto autodidacta (llegó a traducir al poeta surrealista Cesar Moro y a Anghelos Sikélianòs, entre otros). Más de una vez, Anne ha reconocido en Frances a una de sus grandes mentoras (y fuentes de conflicto, como se verá

266. En *IV Field of Mars. Book I, All is Full of Jove*.

a continuación). En 1929 y siendo muy joven, la mujer abandonó el colegio en los Estados Unidos y viajó a Grecia, en donde se instaló y formó parte de la comunidad Delphic Idea²⁶⁷, aunque después volvió a los Estados Unidos. Cuando Anne, su única hija creció, la acercó a poetas como Robert Lowell. La autora de *Fast Speaking Woman* también ha señalado la forma en que su padre la introdujo a los músicos y escritores de su época (principalmente a los «clásicos» como Yeats o Eliot), gracias a quienes desarrolló la idea de fusionar poesía y música desde etapas muy tempranas de su carrera.

Ese mundo, rodeado de artistas y músicos fue con el que Anne creció (incluso actuó en piezas dramáticas en el papel de personajes de la mitología griega). Cuando era pequeña vivía con sus dos hermanos (el mayor fue hijo de Glaukos Sikélianòs), un perro, un gato y sus padres, en el último piso de un edificio en MacDougal Street de la ciudad de Nueva York, y a pesar de lo pequeño del lugar, habrá de recordar aquellos años como tiempos entrañables, porque sus vecinos conocían al músico de blues y folk Huddie Ledbetter (Leadbelly) y sus padres la llevaban a presentaciones de jazz o lecturas de poesía. Sin embargo, su madre siempre fue más estricta que su padre, posiblemente porque se culpaba por haber abandonado la escuela, por eso cuando su hija le avisó que dejaría la universidad, fue inflexible, a diferencia de su padre, quien se mostró más abierto a la idea de que la joven Anne viajara con los beat e hiciera un voto por la poesía (John Waldman fue amigo personal de Allen Ginsbergh). (Bamberger 1994; King 2010; LaCava 2018; Richard 2012; Sikelianos 2005)

Ese voto ocurrió en 1965, cuando se llevó a cabo la *Berkeley Poetic Conference*, un evento que definiría la vida como escritora no solo de Anne Waldman, sino de muchos jóvenes que conocieron por primera vez a autores entre los que destacaban Robert Duncan, quien leería el famoso texto *Psyche-Myth and the Moment of Truth* (Duncan 1965), Charles Olson, cuya conferencia, *Causal Mythology* (Olson 1965) sigue siendo recurrente en las mesas de poesía, Robert Creeley, Gary Snyder, Ted Berrigan, o Allen Ginsberg (quien cambiaría la forma en que la autora de *Iovis* vería el mundo a partir de entonces).

267. La vida de Frances LeFevre en Grecia ha sido estudiada por Waldman. Fue parte de una comunidad de artistas e intelectuales, entre quienes estaba la madre de Glaukos Sikélianòs, Eva Palmer, figura fundamental en los círculos intelectuales europeos de aquellos años. (Sikelianos 2005)

Como era común en aquellos años en los que las mujeres vestían de negro²⁶⁸ y parecían ser las «acompañantes de los escritores», tan solo cuatro poetas fueron incluidas en el programa: Lenore Kandel, Joanne Kyger²⁶⁹, Eileen Adams y Gail Dusenbery. Waldman había acudido a aquel evento acompañada por su hermano menor, Carl, luego de que emprendieran un viaje de exploración y descubrimiento (el primero de muchos que habrían de ocurrir a partir de entonces). Parte de lo que vivió en ese viaje y en el festival es narrado en la entrevista *Vow to Poetry*, cuyo título es un guiño a ese voto que habría de tomar en aquel momento trascendental en la historia de la poesía norteamericana de la segunda mitad del siglo pasado (Waldman 2001b). Sobre esos años, recordaría:

You have to imagine what it was like in the '60s at 20 in a female body, wanting to write memorable poetry. The battlefield of Mars²⁷⁰ is where the lunatic, the lover, and the poet meet. Maybe that battlefield was Berkeley or New York City, or in the pages of little magazines. If anything, the battle is ultimately with one's own demons and expectations and desires, of course. So the reference in *Vow to Poetry* is to an earlier ground where I probably needed to summon courage to be in the same arena with the poets I admired. I was moved by the work primarily, not the posturing. I also fought off male assumptions about sexual availability, straight and otherwise, and the goad of "Am I smart enough to enter the discourse?"²⁷¹ (Richard 2012)

Con veinte años, Waldman se enfrentaba por primera vez a un mundo abiertamente dominado por los hombres, desde el principio se preguntaría si era lo suficientemente inteligente para compartir el discurso hegemónico heteropatriarcal –aunque más que pregunta parece un reto–. En la anterior frase, la poeta sintetiza de muchos modos lo que podría considerarse el motor del desarrollo de *Iovis*. Para ella, la tutela de sus padres fue la puerta de entrada tanto a la poesía, como a la música (ambas acabaron fusionándose en su

268. En alusión al libro *Girls Who Wore Black*, que aborda a las mujeres beat. (Grace y Johnson 2002) que narra que las mujeres beat vestían de ese color.

269. Una dedicatoria de *Trickster Feminism* es para Joanne Kyger: «pushing against the darkness many decades with silence, poetry, sound, wit, radical exploratory consciousness». (Waldman 2018, VII)

270. *IV Field of Mars (Book 1, All is Full of Jove)* aborda la confrontación que vivió. (Waldman 2011)

271. La musa los griegos, de Dante, de Shakespeare y de los modernos ejerció un gran influjo en Waldman. Sobre sus maestros señala: «...they still held power for younger writers. And in the classical literature I read as a child, I was identifying with male protagonists. I am curious how you would see this yourself, today. Surely there is no longer any "anxiety of influence"? Perhaps a tinge of ironic nostalgia?» Waldman concluye su reflexión con una cita de un poema de Alice Notley: «"I love heroes/ the older artists of the messy lives."» (Richard 2012)

obra). Pero ese deseo de acceder a un discurso en el que se sentía ajena no solo se originó ahí, sino en la égida de sus padres. Para rendir homenaje a esa influencia, incluiría el poema *IX Ancestor, Ancestor*, en el segundo tomo de *Iovis*. En el interludio elegíaco del poema, la voz poética en primera persona habla de la muerte de John Marvin Waldman, y del reencuentro después de muerto con Frances LeFevre (quien había fallecido antes que él):

He was "elder" from an age of less commodification. And qualified by a "just" war fighting Nazis. She respects his aspiration and the knowledge that he would never willfully do anyone in. Atheist, shy, hidden, not always able to "deal," active thinker, consummate reader. Shortly after a bout in hospital, he went home to the little apartment in a barn in Cherry Valley, New York, to die. He said: "Don't wait around for me to die." Always encouraging travel & adventure. With friends she lights 108 candles in the niches of Bodhisattvas around the great stupa in Bodha ... The consciousness of John Marvin Waldman has the blessings of the local teachers, the precious ones who make offerings for the dead.

...
Dream outside Puri close to the night you died: You & Frances are precious stones now, large ones, idols for the rituals we desperately need ... He was being readied to "join his wife," who sat aloof on a high chariot, the "car" decorated like a big Mack truck. I was thinking that she's never been in a vehicle like this before in her old life. Frances was patient, but she had been waiting many years & the garments that wrapped her were worn and faded. You have to understand these were stones without appendages, no arms, no legs... And I, the dreamer, would go to "Muslim Bardo." And the stones could be thrown in the sea, not simply bathed. And this was another kind of vehicle, that war bare. It was time to lift my father-stone in all his splendor to the truck, and he was light as a feather, this father (I lifted him in the dream as I might my baby.) And there was a future for them together, as they would be wrapped and bathed & dressed & carried all over the city of New York. We are always in New York again. (Waldman 2011, 439)²⁷²

El anterior texto es parte de una elegía escrita por Anne Waldman sobre la muerte de su padre con quien logró reconciliarse emocionalmente a pesar de que él siguiera pensando que la guerra que había peleado por el bando estadounidense (la Segunda Guerra Mundial) tenía algo de justeza. Es importante recordar que *Iovis* es un poema antibélico –casi todos los textos de *Iovis* hacen referencia a cualquier conflicto armado con un dejo de disgusto o desesperanza. Para la autora, quien es practicante del budismo, no hay guerra posible ni justa, ni entendible, y ha debido lidiar con el entendimiento sobre la apología que su padre hizo del combate al que fue, pero también de la guerra como ideal en la poesía épica.

272. En *IX Ancestor, Ancestor. Book II, Guardian & Scribe*.

Una parte de esa «batalla justa» se asemeja a la librada entre aqueos y troyanos en *La Iliada* luego de que Menelao hubiera ganado a Paris en combate para que este le devolviera a la hermosa, y para efectos prácticos, objetual Helena. La batalla se inició ya que pese a las promesas hechas entre Agamenón y Príamo, el conflicto armado de aqueos y troyanos se desató por intercesión de Zeus, luego de que su gracia divina hiciera que el troyano Píndaro hiriese a Menelao, hermano del rey Agamenón (Homero 2013) (Canto IV). A Zeus parece entretenerle hacer pelear a los pueblos, a pesar de que hubieran convenido firmar una tregua. Vale la pena recalcar que, durante siglos, los botines de guerra han sido las mujeres –de Sumeria a Afganistán– (como fue el caso de Briseida y de Helena en *La Iliada*). Finalmente es muy poco lo que deja la guerra, una modesta habitación apenas, los botones del soldado enemigo caído en combate:

war trophy or medal, German buttons
off an enemy jacket, soporific pills
particulars, credentials
of put his body around
of putting on
feigned innocence?
no, it was real
dumb, native
sweet expectation
the soldier's reward
modest room, pension
generosity
devoted son
she bows to them
the woodsmen
what it means
to be teacher
not proud since
you had to give
in a job like that
for the commonwealth
or keep hanging on the wall
collage a wife decade dead made
to honor him
(Waldman 2011, 439)²⁷³

273. En *IX Ancestor, Ancestor. Book II, Guardian & Scribe*.

Pero vuelvo a la primera parte del texto de *IX Ancestor, Ancestor*, en esa sección del poema, Waldman coloca a su madre como una mujer que por primera vez estaría sentada en un carro grandioso, unida a su padre para siempre, pero a pesar de encontrarse en un sitio lejano, volverían a Nueva York, terreno que representaba para la autora de *Iovis* el lugar de los recuerdos infantiles, de las influencias, a ese al que sigue volviendo cada vez, desde la fundación de la primera revista que editara (*Angel Hair*, en 1965), hasta su trabajo en The Poetry Project at St. Marks Church y sus colaboraciones con poetas y activistas. Un sitio análogo al Paterson de William Carlos Williams y al Gloucester de Charles Olson, que trataré más adelante, pero que en esencia habla de la necesidad de llamar a alguna ciudad hogar, a pesar de que el espíritu de viaje la lleve a retornar a la ruta cada que le es posible.

No obstante, si por lo dicho hasta ahora, no era su padre el patriarca al que quería destronar —aunque el padre terrenal sea un tema recurrente en la épica, desde que Príamo vio morir a sus hijos a manos de los aqueos—²⁷⁴, ¿quién era entonces el objeto del derrocamiento para Waldman? ¿Por qué tenía que ser Júpiter el protagonista de su poema épico? ¿Anne quería estar a la altura de su madre?, ¿enfrentarse a los «grandes poetas», como lo dijo al referirse a su estancia en la *Berkeley Poetic Conference* de 1965?, ¿subsana el repentino sentimiento de orfandad que sobrevino a la muerte de John Waldman durante el proceso de edición del primer tomo de *Iovis*? En *XIII Aeitiological Ones*, la escritora deja una pista:

Dear John Waldman,

You have very sane handwriting; did you ever notice? I think I've inherited my sanity from you. Our Frances was intense, she treated me as a lover. Jealous, why? Do you have any ideas? Am I off the wall? Was I fulfilled artist she/you wanted to be? Heroic ideal of some kind maybe. It's complex when you gaze deep into the eyes of this thing. Thank you for your sanity, albeit it's neurotic edge.

...

I suppose I've been in the "armored Amazon" as pop psychology describes, taking on your male attributes because you were detached, sometimes passive. You suffered, survived the war, and shouldered the responsibility of supporting us as a family. This was exhausting... Did you ever feel that you couldn't speak but you feel that your throat was literally blocked? This is why I write.

...

I'm glad to meet at the intersection of light & sorrow, and you my father be... Your daughter-at-arms. A.W.

(Waldman 2011, 188–89)²⁷⁵

274. (Homero 2013)

275. En *XIII Aeitiological Ones. Book I, All is Full of Jove*.

La revelación parece lo bastante potente, aun así, no podría darse por sentado que la obra de varias décadas de una autora del tipo de Waldman sea solo un modo de expiar las culpas del padre que tuvo que ir a la guerra y que después vivió la desilusión del héroe ignorado, ni tampoco podría considerársele un reclamo a la madre sobreprotectora, en caso de que lo hubiera sido. *Iovis* no es solo un trabajo en honor a John y a Frances quienes reflejaron en ella el sueño del arte. Por el momento hay dos relaciones más que analizar antes de explicar la presencia de Júpiter en un poema que intenta desmontar al patriarca; estas son la relación que entabla con su hijo y la que ocurre al proponer una poesía bigénero.

El hijo de Anne Waldman representa un papel fundamental en el transcurso de *The Iovis Project*. Ya había mencionado que en ocasiones puede parecerse a Telémaco y otras tantas a Virgilio. No solo en el papel, Ambrose Bye es tema recurrente, y también personifica un eslabón en la musicalidad que acompaña a *Iovis* y que revisaré en el capítulo cuatro. Sobre su relación con su hijo y su intervención en el libro habrá de decir:

Ambrose the son becoming youth in the process was the guide, then young man who put some of these texts to music, folding his ear to the poem. He had said midway, you are making *another* book called *Iovis*? That's pathetic Mom can't you think of another title? How about "Son of Iovis," how about "Daughter of Iovis? She thought of his need to deterritorialize the sounds of the mother. (Waldman 2011, XI)²⁷⁶

Pero el poema épico sobre Júpiter y la relación de Anne Waldman con Ambrose Bye da luz a una posibilidad final acerca de la elección del personaje central. Al respecto, la autora explicó que comenzó a escribirlo cuando su hijo tenía cinco años, buscando un poema de este género (pero subvirtiendo las características principales como la patrilinealidad y la guerra) como una lección de historia para su hijo, quería invocar al andrógino y a la madre como posiciones de cordura y de redención del campo de batalla (Richard 2012; Academy of American Poets 2014). ¿Cómo romper con el patriarca? ¿Cómo redimir a su padre de la guerra? ¿Cómo honrar a su madre que le mostró el camino hacia la poesía clásica y la moderna? ¿Cómo hacer un poema que fuera una lección para su hijo y que al mismo tiempo estuviera más allá del género literario?

276. En *Anew*.

Waldman encontró una posible respuesta en la escritura de un poema épico que colocara al patriarca como protagonista, un patriarca al que inquiere, condena, pero también reconoce su influencia: sea su familia o sus maestros. En una primera lectura no habría mayores indicios de esta última opción, no obstante, la frase inaugural del poema (a la que regreso y regresaré más veces en esta tesis) desmiente muy temprano esta opción: «Will you help me build my Ardhanarisvara²⁷⁷, the androgynous city? I'm at it a long time. A new beyond-gender *fecund horizon*? Will you help me rebuild a psyche—or world in a poem?» (Waldman 2011, XI)²⁷⁸. Si se ve con otros ojos, se puede percibir que a lo largo del texto (y no solamente del verso anterior) hay multitud de referencias a la presencia femenina y masculina interconectadas. Waldman ha expresado que su interés es colocar en igual medida ambas energías en su poema.

Sobre este tema, en el texto que escribe a propósito de *Iovis*, Heather Thomas sugiere que hay un conflicto que tradicionalmente enfrentan las mujeres poetas entre su género y el «genio universal» del poeta en masculino; sugiere que Waldman lo subsana integrando la energía tanto masculina como femenina en su esencia, aunque sigue identificando la agresión como parte inherente de la energía masculina, pero aceptando las diversas fuerzas que la rodean: «The quest is performed as the central yet recurrent action of the text. It is the ritual enactment at the heart of the poem through which the “bard” sacrifices herself and resurrects as sacramental yet self-depreciating figure, the Buddha within.» (H. Thomas 2002, 209)

En *III Hem of the Meteor*, la poeta dice unas palabras que son un indicio sobre su postura en cuanto al patriarca: «Iovis is not bisexual but is a / *hermatia*²⁷⁹, missing the mark / I turn my essence into a myth of origin / & prepare chicken propellers at the stove» (Waldman 2011, 60)²⁸⁰. De lo anterior, puede suponerse que se relacione con la adscripción de Waldman a la teoría de la performatividad del género de Judith Butler:

277. Ardhanarisvara / Ardhanarishvara. Es la presencia femenina y masculina del dios Śiva (Shiva), el término se traduce como: «El caballero (*isvara*) que es mitad (*ardha*) mujer (*nari*)». (Seid 2004, 48)

278 En *Anew*.

279. Se escribe como *harmatia* y proviene del griego «error». En la *Poética*, Aristóteles explica que el infortunio llega al héroe trágico, por medio de un error. Forma parte de la catarsis. (Cuddon 2013)

280 En *III Hem of the Meteor. Book I, All is Full of Jove*.

El género es una complejidad cuya totalidad se posterga de manera permanente, nunca aparece completa en una determinada coyuntura en el tiempo. Así, una coalición abierta creará identidades que alternadamente se instauren y se abandonen en función de los objetivos del momento; se tratará de un conjunto abierto que permita múltiples coincidencias y discrepancias sin obediencia a un *telos* normativo de definición cerrada. (Butler 2007, 70)

Es momento de volver a Antígona, en *Antigonick (Sophokles)* (2015), la traducción actualizada de la tragedia griega escrita por Sófocles, y que llevara a cabo Anne Carson. En este sentido, la autora deja indicios para entender, al menos en parte, la relación que Waldman propone con el género y con el cuerpo, lo que puede perfilar, en algún grado, su propuesta de despatriarcalización. La traducción hecha por Carson ha sido celebrada y representada por diversas colectivas de artistas. Una de esas representaciones es la que más me interesa traer a colación, fue la lectura que se llevó a cabo en 2013 (Horton 2013), y en la que Anne Carson fungió como el coro y Judith Butler hizo el papel del rey Creonte²⁸¹.

A propósito de *Antigonick*, Butler diría: «It is a cry of grief posed in question form, emphatic, handwritten, excessive and abbreviated and, in this sense, a measured scream that gives us some sense of who or what lives on when it is all too late.» (Butler 2012). En la misma representación, Anne Waldman se personificó como el ciego Tiresias, el adivino más famoso de la mitología griega, quien viera una vez a dos serpientes apareándose. Tras golpearlas con su báculo, mató a la serpiente hembra, convirtiéndose en ramera por siete años. Pasados esos años, volvió a transformarse en hombre cuando vio un espectáculo semejante, pero esa vez decidió matar a la serpiente macho (Graves 1996). Al igual que el destino de Antígona, quien subvirtió el orden cósmico contraviniendo a Zeus, Waldman apuesta por cuestionar el género para confrontar al patriarca, nombrando con frecuencia al andrógino.

Para esta ocasión sí es oportuno hablar de la protagonista de Sófocles, quien transgredió todos los designios de los dioses, porque ella no es la Diosa Madre, sino la mujer que se revela a las voluntades masculinas. En la tragedia de Antígona, Irigaray identifica que el respeto de nuestra pertenencia sexual conlleva parcialmente un grado trágico: «Fortunately, Antigone resists the decay of our human identity which is then beginning.»

281. Judith Butler actuaría más de una vez en esa tragedia.

(Irigaray 2013a, 136). Sobre este tema, Judith Butler, Luce Irigaray y el género en disputa Waldman escribiría:

Pleasures do not emanate from the biological body Crush on you at present time That which the thing is in fact fitting to liken to the father's ambivalence XX chromosomes perform this accomplishment Stylized repetition are you genitally organized? Is no thing here variety of form? Reproducing? And is ontology? Is <i>Timaeus</i> ? And haunting? Let's return to the ancients Is routed Where is race Where is class? Woman, a trap A fool's coat (Waldman 2018, 85–87) ²⁸²	A beau's voyeur Seize you No Christ saver But No one butts her Not irrigating the system A witty wigged one Hermaphrodite combine Not a mother but like a mother Not a <i>chora</i> but like a <i>chora</i> Semiotic Persistence like Irigaray not Irigaray but Irigaray Not Kristeva but like Kristeva Rival feminist sees you ontology That mater has a feminine gender to be exploded isn't easy it can't wait	isn't cause it can't can't wait a nucleocentric assumption lips speak together Isn't, isn't it not but a system which body is assumed to require maternity & law of itself hetero norma tivity Mimicry no way... I was born but... nothing perfect sexed body not a given And then just sayin'

El patriarca al que desea desterrar es Iovis, o es su padre, o al menos la versión bélica de su padre, o quizá sea su madre, o tan solo la actitud inflexible de Frances hacia ella; ¿podría tratarse de su hijo? Quizá sean sus maestros, el sistema, la guerra, la heteronormatividad. Tal vez sean todas esas causas, o una combinación de ellas, lo que es muy posible que lo que busque derrocar sea una figura socialmente aceptada del patriarcado con todas esas aristas. ¿Podría acaso ser el azar? Baste recordar aquella anécdota que contaba un poco más arriba, en torno a la técnica de Ted Berrigan para titular sus obras: ¿Y si el azar la hubiera hecho que colocara su dedo sobre una estrofa con Juno como su protagonista? Estas preguntas no se contestan de forma textual en *Iovis*, Waldman deja indicios en algunos poemas como los que

282. En *mash butler* (el poema no forma parte de *Iovis*).

he analizado y en sus declaraciones al hablar de su poesía épica. Con frecuencia ha dicho que quiso escribir una lección de historia para su hijo, en esa historia eligió cambiar las características de quienes la han protagonizado, por lo general hombres: los héroes, los dioses o los mismos autores; a ellos es a los que ha querido confrontar y, en cierta medida, destronar. Sobre esto habría de decir:

Iovis—in total—delights in many voices as the wayang kulit does: “high” and “low” voices, ecclesiastical and vernacular voices, the mother’s voice, the child’s voice, the other ones mentioned... I am writing this poem as survival mechanism, I see it as a life’s work for it continues on and survives itself. It survives the century. It performs itself in me as I read it aloud and it establishes the relationship in the constant challenge of masculine will as a kind of syllabic, musical balance. (Waldman 2001b, 273)²⁸³

En esta etapa únicamente faltaría analizar a sus maestros. Entre los poetas que se adhieren a la épica, Júpiter no siempre ha sido un dios tirano y destructor. Los escritores que fungieron como guías de la autora de *Iovis* en su camino épico, son inspiración, fantasmas que buscan redimirse (como en *Prometeo liberado* escrito por Percy Bysshe Shelley en 1820). De esos escritores y de su influencia sobre Waldman, hablo enseguida.

3.5.4. Ella simplemente quiere ser ella misma, pero lo estudia²⁸⁴

The poet addresses a master poet, a youthful “elder” whose own work has radicalized poetic thought & possibility. The scientific scrutiny he brings to line, syllable, provokes her own attention, which takes another direction. The emotional leverage still there. He’s too established to be “counterpart,” but he moves through phenomena with apparent ease although he clearly suffers. And they are both born East Coast protestants. His own work is taut, broke thru with pain. What is the attraction? He’s had a wide, various life, difficult. He perhaps epitomizes the dangers of the sensuous poet-life. Like her, he wants it all, and is frequently travelling. There is a period where they intersect frequently at odd literary events. Her husband had invoked his name at her—you want to be (like the males, just like Robert Creeley—which rings in her ear. Is that the case? She simply wants to be herself. But she studies him. Other informations weave in her. The conflict with spiritual traditions, their patriarchal dogma. The Dalai Lama is an exception and she is struck by a letter from another poet who shares her vision. (Waldman 2011, 100)²⁸⁵

283. En *Go Between-Between*.

284. Tomo el título de: «She simply wants to be herself. But she studies him.» (Waldman 2011, 100)*

*En *VII Dear Creeley...Book I, All is Full of Jove*.

285. En *VII Dear Creeley... Book I, All is Full of Jove*.

En este poema, dedicado al escritor Robert Creeley, Anne Waldman desliza un sentimiento en ciertos momentos inconsciente en *The Iovis Project*, pero en otros tantos, como expliqué con anterioridad, bastante más visible: el deseo de sobresalir de entre las poetisas influenciadas por aquellos a quienes identifican como los grandes maestros (en masculino), aunque esos maestros atropellen desde su posición de poder a partir del influjo que ejercen sobre sus seguidoras/es.

En los primeros tres libros de *The Iovis Project* el conflicto entre Waldman y sus maestros es menos evidente, aunque reitere que trata de escribir en su misma arena, con sus mismas herramientas. El desmontaje se inserta en la comprensión de los andamiajes formales y temáticos. Sin embargo, en *Sanctuary (Addenda)* (2020), el conflicto se evidencia, como lo señalaré más adelante. La agenda feminista a nivel global ha cambiado aceleradamente en los últimos años (después de la publicación de *The Iovis Trilogy* en 2011), y Waldman ha sido parte de ese cambio, eso queda de manifiesto en la más reciente entrega de *Iovis*. Antes de ese texto, sus reflexiones se asemejaban más a indicios depositados para ser hallados, como aparece en el siguiente fragmento del mismo poema:

Jove mounts anything
The dissipated god whose action is
woman fluid and to get his cock in
to come all over her
not you I rail against

It was a love in poetry
& how to be a young woman in poetry
You can't be sappy
You never touched me
but took love with all the syllables
& were a kind of tough place
for me to get to
A woman all over the place with her words
What I learn
it is a thought word to be all over in
you love you lose
(Waldman 2011, 100–101)²⁸⁶

286. En *VIII Dear Creeley... Book I, All is Full of Jove*.

El autor Robert Creeley es más que una presencia recurrente en *Iovis*. Waldman acude a él en diversas ocasiones, como en otro poema titulado *XII Robert Creeley turning to Che in a Dream*, en el que la poeta se sueña como la amante del Che Guevara. En el texto, reflexiona sobre varios hombres que la han impactado: «Her son is writing a paper on Hugo Chavez. “Is he a good guy or a bad guy, Mom?” She brings home a statue of María Lionza and will pray to her for nuclear disarmament and the “reembodiment” of Che.» En su reflexión, piensa que solo la presencia de Creeley –y de Burroughs– la ayudarían a explicarle a su hijo esta situación: «She thought We need a Robert Creeley to reclaim his daughters. That would be most wise. We need a William Burroughs to describe the addiction to power, to oil, to ideology in this increasingly bifurcated world of euphemism...» Continúa preguntándose sobre la vacuidad de lo que se llama hogar y la necesidad de hablar con su hijo derivado de esos complejos eventos de la vida: «She interviews Ernesto Cardenal, who speaks of the Kingdom of Heaven. As for Chavez: he will wear out his sound.» (Waldman 2011, 796)²⁸⁷. En el fragmento previo, la autora alude a María Lionza, una suerte de deidad femenina venezolana, semejante al Santo Malverde mexicano. Más adelante, Waldman escribe:

The cult of Maria Lionza
symbol
of harmonious *mestizaje*, her name at
every door, the mythic
soft lettered identity
although she is from the mountain of Yaracuy
& is the highest deity in an altar of three, which includes
Guaicaipuro (Native chief murdered by the Spanish
& el Negro Felipe (slave murdered by white masters)
she is alive amongst the large influxes of amongst the large influxes of
Cuban and Haitian immigrants as
well as arriving with the migrations of Venezuelan farmers
to the
oil industries in the cities...
(Waldman 2011, 805)²⁸⁸

La situación a la que se enfrenta de manera cotidiana la autora de *Iovis* transita entre la admiración, el deseo y la duda sobre esos personajes a quienes leyó de niña, desde Homero

287. En *XII Robert Creeley turning to Che in a Dream. Book III, Eternal War*.

288. En *XII Robert Creeley turning to Che in a Dream. Book III, Eternal War*.

hasta Whitman (por intermediación materna y paterna, como manifesté anteriormente). Más allá del añejo origen de la épica en Inanna, o la intención de despatriarcalizar el género por medio del género mismo, Waldman apuesta por comprenderlo y utilizar todas sus posibilidades, por eso elige acercarse a la épica desde su germen, inclusive reconoce en Gilgamesh una fuente de inspiración: «...not a demigod, not a mythic figure, Gilgamesh remains a secular as Stephen Daedalus. The writing as it comes to us off of cuneiform tablets, carries the sense of some solemn ritual. “The melancholy of missed perfection”...» (Waldman 2001b, 316)²⁸⁹. Pero además de Gilgamesh están Homero y, por supuesto, Virgilio, cuya frase es el cimiento a partir del cual construye un proyecto de vida que desarticula no exclusivamente a las estructuras heteropatriarcales de orden literario, sino en general, a aquellas que representan las construcciones mentales que nos determinan: ya sea en lo político, en lo ecológico, o en lo religioso.

Anne Waldman nunca ha negado su deuda inspiracional con sus maestros (sus «male muses»), entre ellos destacan por supuesto Virgilio, y Dante, y posteriormente John Milton, Walt Whitman, T. S. Eliot, Ezra Pound, Louis Zukofsky, William Carlos Williams y Charles Olson, todos ellos con una robusta obra épica a cuestas. También reconoce la presencia de Jack Kerouac, de William Burroughs y de Allen Ginsberg, así como la de Frank O'Hara, Robert Duncan y de Robert Creeley. El comparatismo entre estos autores y la obra de Waldman permite comprender el modo en que la poeta derriba las fronteras socialmente construidas al momento de nombrar la épica como el gran género literario, al tiempo que despatriarcaliza las genealogías poéticas y desacraliza al patriarca:

...this was the part where Zeus is angry
 Zeus is a gun, Zeus is a joke
 & you may be dreaming of religious cults
 but this is another century, babe
 got sent but wanted to go to war
 exiled like Dante, got sent
 mind in a bardo of Florentine intrigue
 & if you could have a conversation with anyone in time
 who would she be?
 (Waldman 2011, 351–52)²⁹⁰

289. En *Epic & Performance (An Oral Instruction Manual)*.

290. En *I So, help me Sappho. Book II, Guardian & Scribe*.

En la anterior cita, la voz poética sugiere otra ella en la historia con quien tener una interlocución posible, porque este es otro siglo. A partir de las anteriores reflexiones, el comparatismo que propongo es con algunos de esos maestros presentes en *Iovis*, parto de John Milton y concluyo con Charles Olson, aunque sus influencias se encuentren en un lejano Gilgamesh (en realidad en Inanna), en Homero, los latinos como Virgilio y en Dante. Finalmente, Waldman tiene muy claro por qué son justamente ellos sus maestros:

Aeneas crosses the Styx and approaches Tartarus to witness the souls of Elysium, then Dante and Virgil head down. Milton recreates the damnation and fall of *Lucifer in Paradise Lost*. Pound begins *The Cantos* with the translation of Book XI of *Odyssey*. Origin of epic: dirge, threnos.... So if you are they appoint epic poet and you happen to be a woman, what do you need? A planet. A narrator. Hearty lungs. A movable desk. *I sing of warfare and a man at war* (Virgil). *Sing in me* Muse (Homer). (Waldman 2001b, 313)²⁹¹

A continuación, presento una línea de tiempo con algunos de estos autores / textos:

- a) *Gilgamesh* 1750 a. e. c.
- b) Homero, *La Iliada* y *La Odisea*, s. III, a. e. c.
- c) Virgilio, *Églogas (Bucólicas)*, 41-37 a. e. c.
- d) Dante Alighieri, *Divina comedia*, 1472
- e) John Milton, *Paradise Lost*, 1667
- f) Walt Whitman, *Leaves of Grass*, 1855-1892
- g) Ezra Pound, *The Cantos*, 1915-1962
- h) T.S. Eliot, *The Waste Land*, 1922
- i) Louis Zukofsky, “A”, 1927-1978
- j) William Carlos Williams, *Paterson*, 1946-1958
- k) Charles Olson *The Maximus Poems*, 1960-1975

291. En *Epic & Performance (An Oral Instruction Manual)*.

3.5.4.1. John Milton — *Paradise Lost*

More lovely then PANDORA, whom the Gods
Endowd with all thir gifts, and O too like
In sad event, when to the unwiser Son
Of JAPHET brought by HERMES, she ensnar'd
Mankind with her faire looks, to be aveng'd
On him who had stole JOVES authentic fire²⁹².
(Milton 1667, 78)²⁹³

El poeta británico John Milton (1608-1674) fue conocido por su actividad política en el apoyo a la Mancomunidad de Inglaterra y sus funciones como ministro de lenguas extranjeras durante el gobierno de Oliver Cromwell. Su influencia en la poesía se debe a su celebrado poema épico *Paradise Lost* (1667), también se le reconocen *Paradise Regained* y *Samson Agonistes*, aunque en menor medida. El verso blanco, introducido en el siglo XVI por Earl of Surrey en su traducción de la *Eneida* (Cuddon 2013), aunque tiene un origen mucho más antiguo, con Milton alcanzó su clímax y, paradójicamente, su declive.

Su conversión al protestantismo viniendo de una familia católica le valió ser desheredado e impactó en su obra. Fue un ferviente estudioso de los poetas latinos y un viajante perpetuo, aunque su ceguera a los cuarenta y ocho años detuvo sus viajes. La pérdida de la vista y su activa vida política influyeron en su vida personal. *Paradise Lost* es un testimonio de lo que ocurría por las noches en su cabeza, pero que debía esperar al siguiente día para ser transcrito al papel por sus asistentes (como si se tratara de una premonición del destino de William Carlos Williams). Escribió ese poema en 1665, en Chalfont St. Giles, cuando dejó Londres por la peste, aunque la obra de diez tomos fue publicada dos años después con una gran recepción. Se trata de una poesía de temática religiosa cristiana, que habla de la caída de Lucifer y del castigo del hombre (utiliza esa palabra) por desobedecer a Dios, y que consistió en que los dos debieron abandonar su existencia cómoda: Lucifer dejó el Cielo y el hombre el Paraíso. Milton reconoció haber sido influenciado por Homero y por Virgilio, pero reinterpretó la versificación, cambió al protagonista (el hombre *miltoniano* no

292. Transcribo los poemas de John Milton como aparecen en la edición que conserva el inglés antiguo.

293. En *Book IV*.

es heroico) y modificó la temática: el Dios de Milton castiga el pecado, en tanto que los dioses de Homero y Virgilio interactúan y manipulan a los héroes. (Potter 1986; Johnson s/f)

El crítico y poeta inglés Samuel Johnson (1709-1784), escribiría que, aunque Milton no inventó el poema épico, fue el único que no quedaba en deuda con Homero, quien reconoció a sus predecesores, aunque sin buscar imitarlos (Johnson s/f). Milton fue una piedra angular aún en vida, y siguió siéndolo en el Romanticismo, e inclusive en el siglo XX, baste recordar la relación que hace Harold Bloom entre el Satanás *miltoniano* y el poeta moderno; sí, en Bloom todo siempre es en masculino (Bloom 1997). Contrariamente a su influencia, Pound y Eliot fueron quizás sus críticos más severos, al buscar un cambio en el verso de raigambre *miltoniana* (Potter 1986). Pero ¿cuál fue el motivo para que en medio de un poema de contenido eminentemente bíblico aparecieran pasajes referidos a Júpiter / Jove, el dios del fuego? A continuación, reproduzco un fragmento del poema:

Thus Satan talking to his nearest Mate
With Head up-lift above the wave, and Eyes
That sparkling blaz'd, his other Parts besides
Prone on the Flood, extended long and large
Lay floating many a rood, in bulk as huge
As whom the Fables name of monstrous size,
TITANIAN, or EARTH-BORN, that warr'd on JOVE,
BRIARIOS or TYPHON, whom the Den
By ancient TARSUS held, or that Sea-beast
LEVIATHAN, which God of all his works
Created hugest that swim th' Ocean stream:
Him haply slumbring on the NORWAY foam
The Pilot of some small night-founder'd Skiff,
Deeming some Island, oft, as Sea-men tell,
With fixed Anchor in his skaly rind
Moors by his side under the Lee, while Night
Invests the Sea, and wished Morn delays:
So stretcht out huge in length the Arch-fiend lay
Chain'd on the burning Lake, nor ever thence
Had ris'n or heav'd his head, but that the will
And high permission of all-ruling Heaven
Left him at large to his own dark designs,
That with reiterated crimes he might
Heap on himself damnation, while he sought
Evil to others, and enrag'd might see
(Milton 1667, 5-6)²⁹⁴

How all his malice serv'd but to bring forth
Infinite goodness, grace and mercy shewn
On Man by him seduc't, but on himself
Treble confusion, wrath and vengeance pour'd.
Forthwith upright he rears from off the Pool
His mighty Stature; on each hand the flames
Drivn backward slope their pointing spires, & rowld
In billows, leave i'th' midst a horrid Vale.
Then with expanded wings he steers his flight
Aloft, incumbent on the dusky Air
That felt unusual weight, till on dry Land
He lights, if it were Land that ever burn'd
With solid, as the Lake with liquid fire;
And such appear'd in hue, as when the force
Of subterranean wind transports a Hill
Torn from PELORUS, or the shatter'd side
Of thundring AETNA, whose combustible
And fel'd entrals thence conceiving Fire,
Sublim'd with Mineral fury, aid the Winds,
And leave a singed bottom all involv'd
With stench and smoak: Such resting found the sole
Of unblest feet. Him followed his next Mate,
Both glorying to have scap't the STYGIAN flood
As Gods, and by their own recover'd strength,
Not by the sufferance of supernal Power.

294. En *Book I*.

Waldman reconoce en Milton al iniciador de una etapa distinta en la épica, pero también, y al igual que Pound y Eliot, le reclama temáticas y tratamientos que de muchos modos afectaron a sus sucesores, aunque ella lo hace por una razón distinta: el avasallamiento de «el hombre». Baste recordar la crítica de Gibert y Gubar en *The Madwoman in the Attic* a Bloom y a la tradición en torno a la ansiedad de la influencia que deliberadamente excluye a las mujeres. Sobre Milton, la autora de *Iovis* diría que escribió su épica para justificar la manera en que dios (el dios judeocristiano) trataba a «los hombres» (Academy of American Poets 2014). En contraste, y como una clara crítica al Milton que asume como maestro, ella escribe su poema épico en proceso para retar y cuestionar a ese dios judeocristiano y patriarcal, precisamente:

The poet invokes the familiar Judeo-Christian patriarch who is seductive in his humility. Her own magisterial power competes with his. He comes as sorrowful one, infects humanity with his lowness & passion. She has often felt this as “trick”, as ruse designed to inspire pity, which turns to subjugation, because it is harder for they-who-think-themselves-guilty to rise again. But she remembers the Gnostic dream within the dream and the human potential for resurrection. Moment to moment the mind turns. She gets out of bed each day to greet & study the phenomenal world. And her investigation is the highest art she imagines. Moses staked a claim and held up one of the first books as emblem of rule. She will imitate, play prophet & tell allegories on judgement day as only a woman might. These are the words of a mediator, a lover. She declares her poem the “book”²⁹⁵ —by implication holy—as a new doctrine. The world’s resources depleted, too many people on the planet, how to respond? Keep writing & hope to alleviate some of the suffering. (Waldman 2011, 4)²⁹⁶

Una actitud frecuente en el transcurso de *Iovis* es la confrontación con las estructuras heteronormadas, como se puede ver en el anterior pasaje en el que la voz poética *waldmaniana* dice que el dios judeocristiano es seductor en su humildad. Sobre este tema, se asemeja a lo dicho por Ally Moder, quien señala que las teólogas feministas ofrecen críticas al androcentrismo de los Padres de la Iglesia y sus teorías del tormento: «...that have a strong history of being utilized by the church to oppress and violate women.» (Moder 2019, 103). La voz poética en *Mangala*, identifica esa actitud de humildad como una artimaña, por eso

295. La idea de dividir en libros/cantos tiene un origen latino, retomado por John Milton y por la mayoría de las y los escritores que abordan la épica.

296. En *Mangala. Book I, All is Full of Jove*.

decide imitar a Moisés, quien levantara un libro como símbolo de dominación, y hacer lo mismo para sojuzgar al patriarca.

3.5.4.2. Walt Whitman — *Leaves of Grass*

Up through the darkness, While ravening clouds, the burial clouds, in black masses spreading,
Lower sullen and fast athwart and down the sky, Amid a transparent clear belt of ether yet
left in the east, Ascends large and calm the lord-star Jupiter, And nigh at hand, only a very
little above, Swim the delicate sisters the Pleiades. (Whitman 1892)²⁹⁷

En *Leaves of Grass* (1855-1892), el libro que es considerado por muchos estudiosos como la *Iliada* estadounidense, el poeta Walt Whitman habla de Júpiter como un astro más, no es un dios todopoderoso. El largo trayecto entre Virgilio y Whitman cambió para siempre la posición del héroe trágico en la épica (se convirtió en un personaje solitario que no siempre salía victorioso de sus campañas militares), y su relación con los dioses en plural cedió paso al diálogo con un solo dios: omnipotente, omnipresente e inflexible, sobre todo a raíz de *Paradise Lost* de John Milton, como lo señalaba con anterioridad.

En el estudio introductorio de la edición conmemorativa del ciento cincuenta aniversario de *Leaves of Grass*, Harold Bloom escribiría: «If you are American, then Walt Whitman is your imaginative father and mother, even if, like myself, you have never composed a line of verse.... Whitman, the American bard, our Homer and our Milton, broke the new road for the New World.» (Bloom 2005, i). Pero no solo Bloom lo considera como el parteaguas de la poesía de los Estados Unidos, Paul Merchant afirma que la tradición épica de aquel país inició con *Leaves of Grass* de Whitman y un pronunciamiento de Emerson de 1844: «‘America is a poem in our eyes’ by establishing the leisurely form of a long line and irregular stanza lengths, capacious enough to ‘contain multitudes’.» (Merchant 2010, 258). Con ellos se emprende un largo periodo de la experiencia individual, dice Merchant que, a partir de Whitman, la Guerra Civil se transforma en la épica del trauma nacional. Ezra Pound y William Carlos Williams, entre otros, habrían de abreviar de esa épica grandilocuente de la soledad, del héroe transformado (Merchant 2010), siendo depositarios de una práctica que

297. En *Sea-Drift. Book XIX*.

transmitieron a sus sucesores, como Allen Ginsberg, pero que, paradójicamente, en sus sucesoras encontró un eco transformacional y despatriarcalizante.

Whitman se vio inmerso en la guerra civil estadounidense, de ella es que escribió en su épica de más de cuarenta años de manufactura —redactaría las líneas finales del poema en su lecho de muerte. Desde 1855 el texto se editó en diversas ocasiones, en las cuales el autor añadió nuevos versos, siendo cada vez más consciente de que su obra habría de trascender su existencia terrenal. Toda nación que emerge necesita una historia gloriosa en la cual poder narrar-se, construida a partir de un poema memorable, desde Homero, hasta Whitman (en los Estados Unidos, porque poetas memorables hay en muchas latitudes), esa parecía ser una constante. Inclusive, baste recordar la toma de protesta presidencial de Joe Biden en 2021, en que la poeta Amanda Gorman declamó un texto escrito expresamente para la ocasión:

Every breath from my bronze-pounded chest,
we will raise this wounded world into a wondrous one
We will rise from the gold-limbed hills of the west,
we will rise from the windswept northeast
where our forefathers first realized revolution
We will rise from the lake-rimmed cities of the midwestern states,
we will rise from the sunbaked south
We will rebuild, reconcile and recover
and every known nook of our nation and
every corner called our country (Gorman 2021)²⁹⁸

Anne Waldman se reconoce depositaria de la tradición moderna, aunque le genere conflicto la temática bélica presente en Whitman, más allá del tratamiento que este pueda darle al tema. En un texto que Waldman escribiera, titulado *The “I” is Another*, a partir de la obra del autor de *Leaves of Grass*, brinda algunas reflexiones en torno a la autoría y a la influencia del poeta en su propia obra. Sugiere leer el poema *The Sleepers* que se encuentra en el *Book XXXVIII* de Whitman, justo en la forma en que fue escrito, con la intención de pulsar el lenguaje *whitmaniano*, de entender que casi todos sus verbos están en tiempo presente. Propone hacer consciencia del uso del pronombre *yo* en contraste con *los otros*. Reflexionar sobre el deseo del escritor de remodelar el mundo por medio del acto de escribir y la creencia de una humanidad unida.

298. En *The Hill We Climb: An Inaugural Poem for the Country*.

Se pregunta dónde nos situamos como audiencia ante Whitman, luego invita a hacer un ejercicio análogo, enfocando un solo objeto o acto. Plantea: «Start each line with a simple “I see” or “I watch.” ... Let your mind free-associate (or, as Whitman called it, “wander”²⁹⁹) ... Jump into the maelstrom of humanity, as Whitman does.» (Waldman 1991, 74–75). Ella misma experimenta con el ejercicio que propone, en *XII Pure Speaks*, se aventura a una escritura semejante:

Indonesia has softened her competitiveness. The poet can finally resemble the boy in herself, having had extensive “Puer” dreams. This possible, too, as she ages, having shed seductive submissive ingenue. She doesn’t want to always be irritant. Thus poet becomes name of a boy for the time being. And takes on implications of Muse (“mouth-forming words”) & then puts those new mixes into boxes, assured now of a place on the page. Windows are two-ways and may be locked.

I am buoyant t won’t fight with my fists. My muscles grow. I study the forms of other men and their words. Soon I can swear with the best of them. I write for my comrades as Dante did. I show them how the quest in me is to reach them through words, to make words dance out a body without breaks and womb, or to take that body and establish the will of a man coming to life, just coming to life. Male poet on the brink of his/her fortune, no one can lean on me. A solo act. A first change to fail to not ask the right questions as I enter the castle. To forfeit knighthood awhile. To come before all the goddesses of thunder and song as a novice, stealing their power. They don’t recognize me I’ve grown. No one lean on me yet. (Waldman 2011, 177–78)³⁰⁰

La autora toma dos decisiones a partir de Whitman, una escritura de *la yo*³⁰¹ en presente, pero también desliza la advertencia de que estudia a sus predecesores con el fin de alcanzarlos, luego de milenios de exclusión de la voz poética femenina. Además de lo antes mencionado, Waldman se nutre del lenguaje de el/le/la yo de Whitman. Vale la pena reflexionar sobre lo dicho por Mark Bauerlein: «... Whitman diffuses his identity into various poses or characters, creating both distancing perspectives on himself...» (Bauerlein 1987, 130). Por contraste, *la yo* en Waldman no tiene obscuridad, sino que ilumina el discurso entre personas poéticas, con la rúbrica *Anne-who-Grasp-the-Broom*. (Waldman 2001b)³⁰²

299. Al principio de la sección expliqué la palabra.

300. En *XII Pure Speaks. Book I, All is Full of Jove*.

301. Como lo apunté en la introducción, utilizo intencionalmente la preposición *la*. En el siguiente capítulo abundaré en esta decisión.

302. En *Grasping the Broom More Tightly Now. Interview with Eric Lorber*.

3.5.4.3. Ezra Pound — *The Cantos*

Ezra Pound fue una de las piedras angulares de la poesía moderna. Escribió diversos géneros, pero en esta tesis me interesa hablar de su épica, en la que sobresale *The Cantos*, un poema que trabajó durante casi medio siglo (entre 1915 y 1962), se compone de ciento dieciséis cantos. La profunda influencia de la literatura medieval en Pound quedó impresa en su poema que está entramado en el canto medieval, en los bardos, los trovadores y los juglares, pero también en la cultura china y la antigua europea, suele decirse que la interpretación de *The Cantos* requiere el acompañamiento de textos adicionales. Junto con T. S. Eliot, formó una era distinta de aproximarse al género, a decir de Laurence Rainey (2007), y fue quien apoyó la vida poética de H.D., al incluirla en el grupo de imaginistas. Christopher Beach lo define de la siguiente manera: «In many ways, Ezra Pound epitomizes the avant-garde modernist poet: outspoken, experimental, and fiercely iconoclastic... and his overall place in American literature is more controversial than that of any other modern.» (Beach 2003a, 24)

En efecto, la carrera de Pound fue controversial, principalmente en su acercamiento al fascismo que lo alejó de la lucidez que había logrado en su primera época. Pero vuelvo a *The Cantos*, específicamente al LXXV sobre el que se ha escrito bibliografía diversa, una de ellas es *Notational Experiments in North American Long Poems, 1961-2011. Stave Sightings*, de Carruthers, quien habrá de definirlo de la siguiente manera:

There are two twentieth-century long poem scores that are better known to criticism than the examples so far cited. Both of these appear at, or inaugurate crises of reference. They are *Canto 75* of Ezra Pound's *Cantos* and Celia Thaew Zukofsky's 1968 *L.Z. Masque* to end Louis Zukofsky's lifelong long poem "A" (1927–1978). Both of these scores, in different ways, respond to respective theories and assumptions around the place of music: as analogy, as allegory, in relation to the structure of the long poem, and in relation to the origins of the epic. *Canto 75* is a facsimile of a transcription (of a transcription) of Clément Janequin's *Le Chant des Oiseaux* (1537). Pound includes the score as part of the citational work of the *Cantos*, prefacing it with several lines, one mentioning the transcriber Gerhart (Münch). (Carruthers 2017b, XXIII)

Carruthers inicia su libro preguntándose sobre el impacto que produce en quien lee poesía el hallar una partitura en medio del texto. No es una cuestión meramente visual la que impacta en la lectura, las partituras no son ilustraciones, son parte de los poemas, o son los poemas mismos como es el caso del *Canto LXXV*. El otro poema que alude Carruthers fue escrito por Celia Zukofsky, pareja de Louis Zukofsky, como colofón de más de doscientas páginas al poema “A”, que también forma parte de la poesía épica que influyó a Waldman.

El *Canto LXXV* es un poema en sí mismo con un pequeño epígrafe. Pound trabajó siempre de la mano de músicos y su fascinación personal por el periodo medieval lo llevó a experimentar musicalmente con su obra poética. La muerte de su amigo personal y músico Gerhart Münch, durante la guerra, antes de que Pound publicara el *Canto LXXV*, le imprimió un dramatismo adicional a su obra. Al término de la Segunda Guerra Mundial, el poeta permaneció en la Italia ocupada por el ejército estadounidense, a los *Cantos* escritos durante ese periodo se les conoce como *The Pisan Cantos*. (Ackerman 2011)

Mucho se ha discutido si el *Canto LXXV* pertenece o no a ese periodo, aunque esa adscripción parece ser aceptado por la inmensa mayoría de los estudiosos del tema. El poema consiste en una pequeña estrofa en verso libre, seguida de la partitura con anotaciones que se presume pueden ser de Gerhart Münch. (Preda 2015)

No intento escudriñar a profundidad en uno de los poemas más complejos del siglo pasado, si no aterrizarlo como influencia de la poeta Anne Waldman, quizá a la par de Charles Olson (ella se ha definido como *olsoniana*). Elegí el *Canto LXXV* porque ella misma lo seleccionó como fuente de inspiración para XVII *There was a time an eclipse*, un poema con una partitura de Steven Taylor, que la autora de *Iovis* escribió como una elegía para su amigo Joe Brainard en 1994, luego de que muriera a causa del VIH (Carruthers 2017b). Lo hizo con una intención semejante a la de Pound, que decidió no dejar inconclusa la obra de Münch. Pero antes de continuar, es conveniente presentar una sección de *Paris. A Poem*, de Hope Mirrlees:

Husssh



In the parish of Saint Thomas d'Aquin there is an ally called l'impasse des Deux Anges.

Houses with rows of impassive windows;
They are like blinds blind dogs
The only thing that they can see are ghosts.
Hark the small dry voice
As of an old nun chanting Masses

For the soul of a brother killed at Sebastopol...
(*Mirrlees* 1920, 18)

Al inicio de este fragmento está la onomatopeya “Hus s s h” que refiere a una suerte de llamada de atención. Carruthers apunta al respecto: «This is to suggest that the poetics of notation begins before the score in writing. The spacing between the letters of “Hus s s h” as well as the distension of *dim - - in - - y - en - do*” do the work of *gapping* words, as if the state itself is responsible for the segmenting of the words that frame it.» (Carruthers 2017b, xxxii–xxxiii)

La elegía de Pound a su amigo muerto lo urge a escapar del Hades con todo su conocimiento auestas. En tanto que el fragmento que a continuación presento es el interludio del poema de Waldman (hay que recordar que también es una elegía.

LXXV

out of Phlegethon!
out of Phlegethon,
Gerhart

art thou come forth out of Phlegethon?
with Buxtehude and Klages in your satchel, with the
Ständebuch of Sachs in yr/ luggage
—not of one bird but of many

(Poderoso furo italiano) - La canzone de la morte -
 Lied del Volk. Trascritto da Ruffini (5 note) - Sabia Ruffini (3 note) [per matras-fisi] -
 2a parte

(Poderoso furo italiano) *mf* *dim* *f* *ff* *(pizzicato molto)* *p* *mf* *f* *dim* *p* *I.° Part.* *(Capitolo nuovo)* *fine*



(Pound 1962, 450–51)³⁰³

XVII *There was a time an eclipse* de Anne Waldman es un agenciamiento más al *Canto* LXXV de Ezra Pound, principalmente por el tono elegiaco de ambos, pero cabría la aclaración que la obra de Hope Mirrelees podría, a su vez, convertirse en una suerte de agenciamiento del trabajo de Pound.

303. En *Canto* LXXV.

El *Canto* LXXV inicia con el siguiente interludio: «Out of Phlegethon³⁰⁴! / out of Phlegethon, / Gerhart / art thou come forth out of Phlegethon? / with Buxtehude³⁰⁵ and Klages in your satchel. with the / *Ständebuch* of Sachs³⁰⁶ in y/r luggage / —not of one bird but many» (Pound 1962, 450)³⁰⁷.

XVII

THERE WAS A TIME AN ECLIPSE

Words & music for dear friend Joe Brainard, perished of AIDS in New York City. Minstrel Steven Taylor first improvises then composes & notes this music in accompaniment for performance. The words are spoken on top of the music, as the spirit is moved. Con vivace. Later, an aftermath of visitation & description.

304. Uno de los cinco ríos del Hades.(Russell Coulter y Turner 2000, 475)

305. Dietrich Buxtehude (1637-1707) y Ludwig Klages (1872-1956).

306. Se refiere al *Book of trades* o (*Ständebuch*) de Hans Sachs (libro de oficios del siglo XVI escrito en coplas).

307. En *Canto* LXXV.



(Waldman 2011, 549–50)³⁰⁸

En la partitura, hay una inscripción en donde comienza el poema. Como Carruthers observa, su elegía aborda lo eclipsado, las palabras a la sombra de las notas: «Like Pound's Canto 75, Part XVII of *Iovis* is a score that is surrounded by enough textual apparatus to render interpretation a significant aspect of its appearance.» (Carruthers 2017a, 157)

En efecto, la apariencia no puede sustraerse de la presencia de la partitura. La misma poeta lo reconoce en los siguientes términos: «The music is notated first, the text follows. I

308. En XVII *There was a time an eclipse*. Book II, *Guardian & Scribe*.

might have to wait until the right kind of text or form arises. I often see the poems as “scores.”» (Waldman 2001b, 283)³⁰⁹. En algunas otras secciones del poema (la parte textual), hay anotaciones, al ser un guion al que se le añaden las entradas de música: «(*music pauses here*) (*music resumes*) (*note of violins is held here a long time*) (*music ends*)», y, finalmente, el poema concluye con una *Coda*.

Cabe señalar que no solo Ezra Pound o Celia Zukofsky influyeron en esa forma de aproximarse a la poesía por parte de Waldman, ella ha reconocido el aporte determinante de la obra de John Cage en sus textos, así como el aprendizaje musical que recibió en su propio hogar, pero me detengo en ellos dos porque realizaron poesía épica.

3.5.4.4. T. S. Eliot — *The Waste Land*

“You who were with me in the ships at Mylae!
 “That corpse you planted last year in your garden,
 “Has it begun to sprout? Will it bloom this year?
 “Or has the sudden frost disturbed its bed?
 “Oh keep the Dog far hence, that’s friend to men,
 “Or with his nails he’ll dig it up again!²⁷
 “You! Hypocrite lecteur!—mon semblable-mon frère!”

²⁷ Cf. “the Dirge in Webster’s White Devil.”³¹⁰
 (Eliot 2007, 125–26)³¹¹

La relación entre Ezra Pound y T. S. Eliot (1888-1965) fue por demás fructífera e influyó de muchos modos en ambos poetas. Puede considerársele a Eliot, quien ganara el Premio Nobel en Literatura en 1948, un escritor del desencanto, como muchos de los autores de su generación que vivieron la guerra y que escribieron durante su desarrollo. Aunque nació en los Estados Unidos, su temprana migración al Reino Unido y su establecimiento en aquel país lo hicieron abrazar la nacionalidad británica.

309. En *Grasping the Broom More Tightly Now. Interview with Erick Lorber*.

310. Esta cita es de Eliot (forma parte de sus notas al poema).

311. En *The Burial of the Dead*. El poema está dedicado a Ezra Pound, quien aportó la siguiente frase en la edición final: *il miglior fabbro*. En la cita al pie, Madsen explica la frase como sigue: «Italian: the better craftsman. In *Purgatorio XXVI*, the Italian poet Guido Guinicelli (? 1230 –? 76) directs Dante to the spirit of the late Twelfth Century provençal poet, and in line 117 Dante offers Daniel the compliment “*fu migliore fabbro del parlar materno*”, “you were the better craftsman of the mother tongue.» (Eliot 2007, 120)

The Waste Land de 1922 es una visión fragmentaria de la épica grandilocuente que se había hecho hasta ese momento, es decir, posee elementos pertenecientes al género, pero en un acomodo sin pretensiones de abarcarlo todo. Se vale de una cierta ironía y el propósito de cuestionar los géneros antiguos. Estructuralmente, el poema de cuatrocientos treinta y cuatro versos se divide en cinco partes, esta es una de las más importantes distinciones de sus contemporáneos, ya que no los identifica ni como libros ni como cantos (Whittier-Ferguson 2010). Entonces, si subvierte la extensión y la narratividad del poema épico, ¿por qué se le considera en esa categoría? Pound mismo expresó su inquietud por la extensión de unas diecinueve hojas, al reflexionar en torno a *Paradise Lost*, la referencia necesaria (para bien y para mal) de los poetas modernos. John Whittier-Ferguson explica:

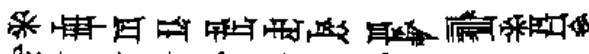
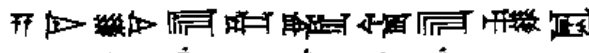
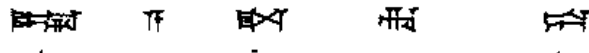
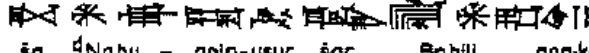
For the purposes of a discussion of modern epic, one way to read the distilled poem that Eliot achieves with Pound's editorial assistance (which consisted largely of excision, particularly of narrative sections) is as an extended lyric that also comprises a gathering of epic parts, a concentrated though selective anatomy, with little of the connective tissue provided by narrative, of a genre that is not practicable in this era after the great songs have all been sung. (Whittier-Ferguson 2010, 216)

Pero las mayores aportaciones al género en el temprano siglo XX son quizá la brevedad, la temática discontinua y el reflejo del momento en que vivió Eliot, pero también aportó a los arquetipos masculinos y femeninos. Al fin de cuentas, en su extensión podría asemejarse mucho más a *Hope Mirrlees*. Los personajes de Eliot son seres con una melancolía derivada de la incertidumbre que les deja la guerra. Ese hecho hermana a *The Waste Land* con otros poemas épicos, incluso con Whitman. Al igual que ocurre con Pound y *The Cantos*, el poema de Eliot demanda un conocimiento excepcional de quien lo lee (ya que introduce lenguas, historias antiguas y mitos). Sin embargo, hay una característica que lo distingue de otros: las notas que acompañan el texto y que sirven como referencia de lectura. Sus notas proporcionan una estructura sobre la que se sostiene el poema. En suma, abren el texto para ofrecer una nueva manera de aproximarse al género en una técnica que parece más cercana a la de James Joyce en el *Ulises*:

In his notes Eliot shows us a way to move from 'I' to 'we', to push lyric towards epic, to read the poem, for all its brevity and in all its fragmentation, as 'epic' in at least one crucial sense of the term: like these other texts, it becomes a work addressing the

originary myths of a people and a culture... Sorting through these pebbles on the strand, we discover that they are thousands of years old, and that they were once part of much greater geological formations. (Whittier-Ferguson 2010, 217)

El padre de Anne Waldman la introdujo a la lectura de Eliot, poniéndolo a la par de Yeats en sus afectos. La poeta habría de recordarlo de la siguiente manera: «Maybe it all started when I was about ten, and my dad offered to pay me ten dollars for every poem I memorized. I started with Eliot’s “The Naming of Cats.” He never paid up! But I still love getting things by heart.» (Richard 2012). A diferencia de su padre, Waldman no hizo que su hijo memorizara poemas con un premio como promesa. Ella escribió, y sigue escribiendo un poema épico lleno de agenciamientos a otras culturas –incluye intertextos y citas directas a obras antiguas–, como las amerindias, las antiguas del subcontinente asiático, o las de origen grecorromano, por solo nombrar algunas en un franco ejercicio archivístico y de memoria (*eterno rizomático* como lo explicaré en el último capítulo de esta tesis). De este modo, sustituye el colocar citas al pie, internalizándolas y conectándolas en cada poema (inclusive con poemas de otros libros o textos suyos que actualiza). Una de estas prácticas puede verse en *XIII Aetiological Ones*:


 ḏNabu - ku - du - ūr - ri - ušur šar Babilī

 za - ni - in É - sag - ū ū É - zi - da

 aplu a - ša - re - du

 ša ḏNabu - apla-ušur šar Babilī ana-ku
 “NEBUCHADNEZZAR, KING OF BABYLON,
 WHO PROVIDES FOR ESAGILA AND EZIDA,
 THE ELDEST SON OF NABOPOLASSAR,
 KING OF BABYLON, AM I”
 (The last phrase, “am I,” is omitted from many bricks.)³¹²
 (Waldman 2011, 188)³¹³

312. La pieza se encuentra en el British Museum: registro: 1825,0503.37. (The British Museum 2009)

313. En *XIII Aetiological Ones. Book I, All is Full of Jove*.

En esta tablilla, aparece un texto atribuido a Nabucodonosor, quien se muestra como rey de Babilonia. Al presentarla, Waldman se vale de las citas (aunque no tan explícitamente como Eliot), para contextualizar una escritura cuneiforme tan antigua como esta que Robert Francis Harper transcribiera al inglés en 1899:

Nabû-kudurri-usur (Nebuchadnezzar), king of Babylon, the exalted prince, the favorite of Marduk (Merodach), the lofty patesi, the beloved of Nabû (Nebo), the judge, the possessor of wisdom, who searches out the way(s) of their divinity, who fears their lordship, the untiring officer who thinks daily of the adornment (restoration) of Esagila and Ezida, and who concerns himself continually with pious works for Bâbilu (Babylon) and Barzipa (Borsippa), the wise, the pious, the restorer of Esagila and Ezida, the first-born son of Nabû-abla-usur (Nabopolassar), king of Babylon, am I. (Francis Harper 1899, 3)

La intención de la autora de *Iovis* de rendir homenaje a sus maestros utilizando herramientas análogamente eruditas, queda de manifiesto en los agenciamientos que aparecen en sus poemas. Cabe recordar que uno de sus principales intereses es el archivístico, es algo que ha venido haciendo desde la fundación de la Jack Kerouac School of Disembodied Poetics, en la Naropa University y, al igual que Pound y Eliot, trata de llevar toda esa investigación a su obra poética, lo cual hace que para leer *Iovis*, se requiera un buen andamiaje, no solo poético, sino cultural.

3.5.4.5. Louis Zukofsky — “A”

See *here* splendent stellar candid
sign forever timely the season's
earth sky name's Arcturus: me.
Nightly clear sky with Gods
with strollers amble secretly days.
Falling stars are no accident:
Gods' umpire and men's, Jupiter
He knows gents' starry paths
factoring human mores piety faith
making us judges of opulence.
Who's false in's little testimonials
petty kickback inured abjured impecunious
our scrip refers to Jove
quotidian Seer wary of malice. (Zukofsky 1978, 439)³¹⁴

314. En “A”-21 “RUDENS”.

El autor estadounidense Louis Zukofsky (1904-1978) escribió uno de los poemas épicos más complejos del modernismo, “A”, en él mezcla la musicalidad como Ezra Pound y la objetualidad. Zukofsky fue el representante más sobresaliente del Objetivismo. Beach señala que el Objetivismo tuvo como fin el redefinir en cierto grado las metas originales del Imaginismo, que se habían desdibujado para la década de 1930. Por el contrario, los objetivistas se empeñaban en devolverle una estructura más rigurosa y compleja al poema. Sugerían esto por medio de una técnica a la que llamaron *sinceridad*, la cual procuraba cubrir dimensiones éticas, estéticas y políticas: «In aesthetic terms, the poem’s sincerity was manifested in the extent to which objects or details in the world were expressed through a particular “sound or structure, melody or form.”» (Beach 2003c, 108). En suma, se interesaban tanto por el sonido, como por la estructura aural y la imagen. Zukofsky se aventuró más que Pound y se alejó no solo del «metrónomo» de pentámetro yámbico³¹⁵, sino que sugirió que «el» poeta debía hablar a su oído al mismo tiempo que a su corazón e intelecto: «...in order to convey “the range of [sonic] differences and the subtleties of duration.”» (Beach 2003c, 109).

La musicalidad está presente en “A”, el poema épico que le llevara a Zukofsky gran parte de su vida artística y que solo sería reivindicado por los poetas del Black Mountain College varias décadas después de sus inicios. Junto con Celia, su esposa, trabajó en la sonoridad poética. Pero hay algo más que lo define, y que Scroggins apunta al decir que, en el despertar de William Carlos Williams, Louis Zukofsky y Charles Olson suceden experimentos de modernismo «local», haciendo que la poesía norteamericana entre en un modo llamado por el mismo Olson como posmoderno (Scroggins 2007). Tanto Zukofsky, como Williams y Olson formaron parte de los maestros de Waldman y que analizo en esta sección del capítulo. Con Williams trabó una amistad semejante a la de Pound y Eliot (mezcla de admiración y colaboración). En “A” está presente la influencia de Pound, no es casual que haya una constante comparación entre “A”-24 y *Canto LXXV*, aunque la primera, *L. Z. Masque*, sea obra de Celia Zukofsky y que escribiera en 1968, uniéndose al poema cuando Zukofsky hubo terminado su épica (cuatro años antes de morir). Carruthers lo explica:

315. Es un pie métrico que consiste en una sílaba átona seguida de una sílaba tónica, es un parámetro común en la poesía en inglés porque se asemeja a la lengua anglosajona. (Cuddon 2013)

To construct “A”-24, Celia placed quotations from major texts in Louis’ oeuvre as each of the five distinct scored parts. These five parts are centrally motivated by the dramatic voice of *Arise, Arise* (1973). One of these “voices” is not comprised of quotations from Louis but is, rather, the keyboard score of Handel’s “Pièces pour Clavecin.” ... Celia rewrites Louis, alongside Handel. The redacted “registers” of the citational montage that is “A”-24 functions as both a critique of masque form (it is not, strictly speaking, a masque), and a triumphal celebration of polyphony. (Carruthers 2017b, XXIII–XXIV)

En *XIII Eleven Faces one Thousand Arms*, Waldman rinde homenaje al «Zukofsky the most complete in “A”-12»³¹⁶. Anne no solo habla de su influencia, sino que dialoga con el poema en comento, por medio de un agenciamiento al que podría considerársele de pregunta y respuesta. Carruthers sugiere que es una especie de llamada-respuesta litúrgica y que, el texto en su conjunto es un comentario a “A”-12. (Carruthers 2017a). Sin embargo, el poema de Waldman pretende ser algo más que un diálogo o una liturgia con Zukofsky, es la propuesta de la autora por hablar con Iovis (el poeta) en sus propios términos y utilizando sus mismas herramientas, porque este no es el único ejercicio en el que Waldman propone agenciamientos a textos que le significan de algún modo, desde el *ego paupercula feminea forma* de Hildegarda von Bingen, hasta los/les/las *faceless ones* del EZLN, o *The Golden Ass*, por solo nombrar algunos de los textos que he analizado, ni tampoco es poco común el comentario a textos, como lo mencionaba en el caso de la presencia de una práctica habitual en Eliot (y en otros escritores modernos). A continuación, transcribo la sección en que Waldman dialoga con Zukofsky, y que se ubica entre las líneas 10 y 31 – la autora colocó su interlocución entre paréntesis y dejó el texto de Zukofsky fuera de estos–:

So goes: first, shape (we mark this always)
The creation—(this is it, poem came to be as came to language)
A mist from the earth, (Sybil’s care)

316. La cita completa del interludio del poema es:

*Meld those lines. The East Coast train down from Buffalo, the bullet train with Ambrose, Tokyo to Kyoto, passing Mt. Fuji now converging in the memorials of 9/11 in Italy and meditations on the polis and groves of Arkady. Superpositions of all the passages. The notion of motion in Noh theater, the countless activities for the 1,001 wooden bodhisattvas, an army of them—as in the tracks of our tears—give solace here. How many tracks do you travel? Dogtown to Fox Shrine to Dondona. Mount the stage as we cede to all to all the branches of our assimilated poetics. Zukofsky the most complete in “A”-12. (2011, 809)**

*En *XIII Eleven Faces one Thousand Arms. Book III, Eternal War*.

The whole face of the ground; (*all cracks & fissures*)
 The *rhythm*—(*I had it in womb*)
 And breathed breath of life; (*born before language*)
 Then *style*—(*function of synchronicity*)
 That from the eye its function takes—
 “Taste” we say—a living soul. (*rasa of many flavors*)
 First glyph; then syllabary, (*the first dot in space & more to say of gestures, the first syllables*)
 Then letters. Ratio after
 Eyes, tale in sound. First, dance. Then
 Voice. First, body—to be seen and to pulse
 Happening together. (*we will happen our whole long lives in poetry together*)
 Before the void there was
Neither being nor non-being;
 Desire, came warmth,
 Or which, first? (*something noticed itself moving*)
 Until the sages looked in their hearts
 For the kinship of what is in what is not.
 Or in the heart or in the head?
 Quire after over three millennia. (*inquire, start now*)
 (Waldman 2011, 809)³¹⁷

Waldman no comenta todas las estrofas. Enseguida, analizo algunas de las que sí tienen comentarios suyos. **So goes: first, shape (*we mark this always*)**, nota que la forma va primero; posteriormente continúa, **The creation—(*this is it, poem came to be as came to language*)** explica es cómo el poema se puede volver lenguaje; cuando se refiere a las secciones del texto asegura **The *rhythm*—(*I had it in womb*)**; **And breathed breath of life; (*born before language*)**, asume la complejidad del nacimiento del lenguaje; conforme avanza en el diálogo, el texto se asemeja más a una reflexión personal sobre cómo construyó Zukofsky su propio poema, inclusive parece un cuaderno de instrucciones, algo como el texto que escribió en torno a Walt Whitman, en el libro *The Teachers & writers guide to Walt Whitman*. Menciono una acotación más: **First glyph; then syllabary, (*the first dot in space & more to say of gestures, the first syllables*)**, en el poema *XII Glyphs*, la poeta comienza diciendo algo bastante semejante: «Any poet is enamored of syllabaries, alphabets, the phonemes of old tongue & groove». (Waldman 2011, 480)³¹⁸

Las influencias que los maestros han dejado en la autora de *Iovis* se depositan en el aspecto formal del poema. Ella encuentra útil experimentar las formas que los escritores

317. En *XIII Eleven Faces one Thousand Arms, Book III, Eternal War*.

318. En *XII Glyphs. Book II, Eternal War*.

inauguraron con la intención de despatriarcalizar a las formas mismas desde su interior al reinterpretarlas y reapropiarse de ellas.

3.5.4.6. William Carlos Williams — *Paterson*

The measure intervenes, to measure is all we know,
a choice among the measures . . .
the measured dance
“unless the scent of a rose
startle us anew”
(Williams, 1995, 240)³¹⁹

William Carlos Williams (1883-1963) nació en Rutherford, Nueva Jersey, de padre inglés y madre portorriqueña, vivió con la necesidad de pertenecer en un momento de la poesía moderna que delineaba la única nación a la que hubiera podido llamar hogar (Scroggins 2007). Conoció a Ezra Pound en la universidad, Pound era un estudiante sobresaliente a quien Williams seguía con asiduidad mientras él estudiaba medicina – Williams nunca abandonó la carrera de medicina que ejerció a la par de su pasión autodidacta por la poesía. Durante largo tiempo quiso encontrar su propia voz, cuando nombres como Pound, Eliot, Stein, H.D. o Zukofsky, llenaban los estantes de las librerías. T. S. Eliot y Ezra Pound trabajaban la poesía con un grado de erudición clásica, semejante a la que hoy en día comparten Chantal Maillard, Anne Carson y la propia Anne Waldman, sin embargo, Williams hubo de trabajar de manera un tanto autoeducada, y en ese camino fue que encontró su propia forma de narrar a su país. (Beach 2003c)

Transitó entre el imaginismo *poundiano* y el objetivismo *zukofovskiano*, hasta que logró encontrarse en su poema épico *Paterson*, publicado en cinco tomos entre 1946 y 1958. (Beach 2003c) Williams explicó sobre qué trataba *Paterson* y cuáles fueron sus motivaciones: «I have no recollection when it was that I first began thinking of writing a long poem upon the resemblance between the mind of modern man and a city.» (Williams, 1995, 8)³²⁰. Y sí, su poema podría cristalizar una búsqueda iniciada antes por Whitman, aunque en

319. En *Book V*.

320. En *A Statement by William Carlos Williams about the Poem Paterson*.

la épica de Williams no haya una guerra de por medio, y pareciera mucho más *bucólica* que la de sus predecesores.

A decir de su autor, *Paterson* tiene una historia bien definida que se asocia a los orígenes de la nación americana. No obstante, sí hay un Odiseo que nada sin ahogarse acompañado por su perro. En esta épica la ciudad es la protagonista (Paterson, ubicada en Nueva Jersey, en donde Williams pasó la mayor parte de su vida): «...beginning, seeking, achieving and concluding his life in ways which the various aspects of a city may embody—if imaginatively conceived—any city, all the details of which may be made to voice his most intimate convictions.» (Williams, 1995)³²¹. Por primera vez no hay un «hombre heroico» a la cabeza del poema, ni una guerra, ni una lucha con o contra los dioses, sino el curso de un río, sus afluentes y el discurrir del agua. Desde un principio el poema causó interés por el cambio de voz poética, aunque no se le ha asociado con *Kew Gardens* que Virginia Woolf publicara en 1919 en Hogarth Press, un año antes de que James Joyce presentara el *Ulises*, por lo que poco se ha hablado del texto de Virginia Woolf como inaugural del modernismo inglés. Tampoco se le ha asociado con *Paris. A Poem* de Hope Mirrlees, tal vez porque ambos poemas fueron escritos por mujeres. En *Kew Gardens*, son los jardines los protagonistas, en *Paris. A Poem*, es la Ciudad Luz la que toma el lugar central, al igual que Paterson de W. C. Williams.

Williams concibió originalmente el poema para constar de cuatro libros, diez años después de la publicación del primero y tras sufrir algunos derrames cerebrales, lo que hizo que esa última entrega se llenara de misterio. En el apéndice de la edición revisada del libro, Christopher McGowan explica el periplo de los años que sucedieron a la decisión de Williams por añadir ese quinto libro. Tras su enfermedad, el poeta solía dictar sus ideas a su asistente. McGowan encuentra un estilo distinto al que acompañaba el resto del libro y cuenta una anécdota muy significativa, ya que por correspondencia se reveló que entre las personas que lo ayudaron a trabajar en ese tomo estuvo Zukofsky, uno de sus amigos más constantes y cuyo estilo puede verse en algunas líneas. Otros colegas que lo apoyaron fueron Allen Ginsbergh, Josephine Herbst y Ezra Pound. (McGowan 1995)

321. En *Author's Note*.

Más allá de lo anecdótico en torno a ese último libro, Beach señala sobre *Paterson*, a propósito de una carta enviada por Charles Olson a Robert Creeley en 1951, que le proporcionó la ventaja de lo local y lo hizo entrar al poema mucho más que lo que ocurría con *The Cantos* de Pound. Beach concluye diciendo que el poema abrió el camino a la épica posmoderna, justo como *The Maximus Poems*, de Olson (Beach 2003c), y que es el último peldaño en el análisis de los maestros de Anne Waldman en la épica.

La poesía como un experimento del lenguaje (Whitman), cedió paso a un interés en la poesía como medio de exploración del lenguaje mismo. Los autores estadounidenses se interesaron en usar la poesía para analizar los modos en que el lenguaje operaba en otros discursos literarios y políticos. Beach considera que la principal diferencia entre los «New American Writers» y los «Language Writers» es generacional. Entre los primeros se encuentra a los beat quienes vivieron el boom de la posguerra, los segundos aparecieron cuando ese boom había desaparecido: «Where a poet like Allen Ginsberg had used his poems to comment on the distorted values of the dominant American culture (“America”) or to chronicle the anti-establishment gestures of his generation (“Howl”), the Language Poets tended to avoid direct pronouncements, preferring to critique society through reference to the underlying structures of language and ideology.» (Beach 2003b, 204)

En *x Furor Bellicus*, Waldman se embarca en una tarea semejante al poetizar el entorno que le es tan familiar, aunque no de modo idealizado, necesariamente. Lo que la voz poética transmite es la desesperanza ante un mundo en el que la violencia, racismo, la homofobia, la transfobia, la guerra, la catástrofe ecológica y el desplazamiento no dan tregua, así lo dice:

Pull of tide ever back to home & scatter a dead man’s ashes. Stark contradictions glare off America’s post-Cold War rage to kill. Instigators of crime, tentacles everywhere. Rank anger. It uncoils from base of spine. Five million prisoners in this land. Forty percent of children in New York State malnourished. You want some stats? She goes out with some dedicated folks to live like a homeless person on the Bowery. Letter from Prague. A solution perhaps lies in alchemical alembic.

Who could sleep on Hester Street? We gathered cardboard boxes from Chinatown, some with plastic peanut pellets, others with rice paper stuffing. Again we had the advice of savvy homeless, people who’d been out there years. Get the boxes in Chinatown. And we fashioned our cardboard condo. The street was cold. (Waldman 2011, 449,453)³²²

322. En *x Furor Bellicus*. Book II, Guardian & Scribe.

El *Paterson* idílico de Williams ha dejado de existir. Ahora, la autora de *Iovis* escribe una épica sobre una ciudad violenta, o acerca de un país hostil (casi cualquier país lo es, desde los Estados Unidos hasta Irak), un mundo contaminado y subsumido por el calentamiento global y los desplazamientos humanos. Diásporas contemporáneas, genocidios consensuados, la ciudad de Williams meditaba, la de Waldman acaso llora. Pero a pesar de eso, la forma de contemplar el entorno en la poeta tiene mucho de las observaciones que se encuentran en *Paterson* y quizá y más importante aún, podría trazarse inclusive un carácter rizomático en los libros de Williams —sin intención en su caso—, pero asumido conscientemente en el caso de ella.

3.5.4.7. Charles Olson — *The Maximus Poems*

I, Maximus of Gloucester, to you
 Off-Shore, by islands hidden in the blood
 jewels & miracles, I, Maximus
 a metal hot from boiling water, tell you
 what is a lance, who obeys the figures of
 the present dance
 (Olson 1960, 12)³²³

The Maximus Poems de Charles Olson (1910-1970) ejerció una influencia monumental en *Iovis*. A partir de *Paradise Lost*, la épica fue transformándose, los mitos grecorromanos cedieron paso a una nueva mitología moderna, el héroe ya no tenía que luchar contra la naturaleza ni contra los dioses, sino contra un solo dios, castigador, luego abarcó un perfil más nacionalista con *Leaves of Grass*, para, finalmente, convertirse en un asunto lleno de referencias históricas y filosóficas con *The Cantos* y “A”; en tanto que *Paterson* desplazó al héroe, la guerra y a dios a un segundo término, para colocar a la ciudad como la protagonista (¿acaso Troya no lo había sido antes?) y fue de esta última épica que se nutrió Charles Olson.

A Olson se le cataloga como un autor posmoderno y *The Maximus Poems* es el primer poema épico de ese periodo. Como profesor y rector de The Black Mountain College (1951-

323. En *Book 1*.

56), influenció a autores como Robert Creeley y Robert Duncan. Su épica es el resultado de su trabajo como investigador y académico (Beach 2003b; Butterick 1980; Scroggins 2007), algo que resultó enormemente atractivo para Anne Waldman, quien siempre ha reconocido en él a uno de sus principales maestros. También se interesó por la visión de Olson de las culturas sojuzgadas por los conquistadores y su pasión por las civilizaciones prehispánicas, como la maya. Olson consideró que su trabajo como académico e investigador estaban antes que su obra, en su poema *The Kingfishers*, reflexiona en torno al colonialismo, mostrando una sociedad en ruinas al no responder a los cambios históricos, entiende que el ser humano se ha alejado del orden natural: «To re-establish this connection, to recover the ‘human universe’ (as Olson calls it), the poet-pedagogue must look for its traces before and beyond the cultural record of the West.» (Scroggins 2007, 190)

Desde esa perspectiva hay mucho de poscolonialismo, el que, al fin de cuentas, sigue siendo bastante colonialista y característico hoy en día en los feminismos, y socorrido por la propia Anne Waldman, principalmente en sus libros más recientes producto de su activismo en la frontera entre México y los Estados Unidos y en sus viajes a nuestro país, lo cual queda de manifiesto en *Sanctuary (Addenda)*. Como Ritu Tyagi apunta, la teoría feminista poscolonial entra en conflicto en la relación entre las «feministas blancas» y sus contrapartes. Critica que, en su afán por visibilizar a las mujeres colonizadas, las primeras han sobreinterpretado sus especificidades culturales e históricas, imponiendo sus propios modelos coloniales y opresores (aunque feministas). (Tyagi 2014). Algo que puede observarse en la idealización de ciertas mujeres hecha por Waldman, desde María Sabina, hasta Rigoberta Menchú.

Pero vuelvo a Olson, a quien ya he caracterizado en sus inflexiones colonialistas. La admiración del escritor por *Paterson* quedó de manifiesto en su propia obra épica, en la que también colocó a una comunidad estadounidense como el centro: Gloucester, Massachusetts, aunque él se valió del filósofo griego Máximo de Tiro que vivió en el siglo II de nuestra era y fue contemporáneo de Lucius Apuleius (de quien también hablé en este capítulo). Al igual que Williams, Gloucester le significaba algo, en este caso su infancia. En el poema de Olson, Máximo de Tiro le escribe cartas a los ciudadanos de ese puerto estadounidense, así, la voz poética personificada por el filósofo griego habla en una primera persona: Olson mismo como un *homo maximus* epistolar (Scroggins 2007), como ocurre en muchos poemas de *Iovis*, por

lo que propongo llamar a Waldman *femina maximus*. La feminización del término no existe, por lo que podría proponerse *femina maximus*, a partir del estudio de Francesca Santoro L'Hoir quien explica que *femina* (o *feminae*, si se retoma a Hildegarda von Bingen) es a *vir* como *mulier* es a *homo*, pero que, para la época de Cicerón, los dos últimos términos eran usados de modo peyorativo. (Santoro L'Hoir 1992). Al respecto, Scroggins explica:

Maximus is gadfly to Gloucester, railing against the 'pejorocracy' rife in the community, the inane 'mu-sick' that clouds the minds of his fellow citizens. He is above all a pedagogue, one who seeks to establish a renewed sense of polis among the Gloucesterians (and by implication all Americans), who would teach his listeners that their political and spiritual renewal depends upon their ability rightly to see... (Scroggins 2007, 191)

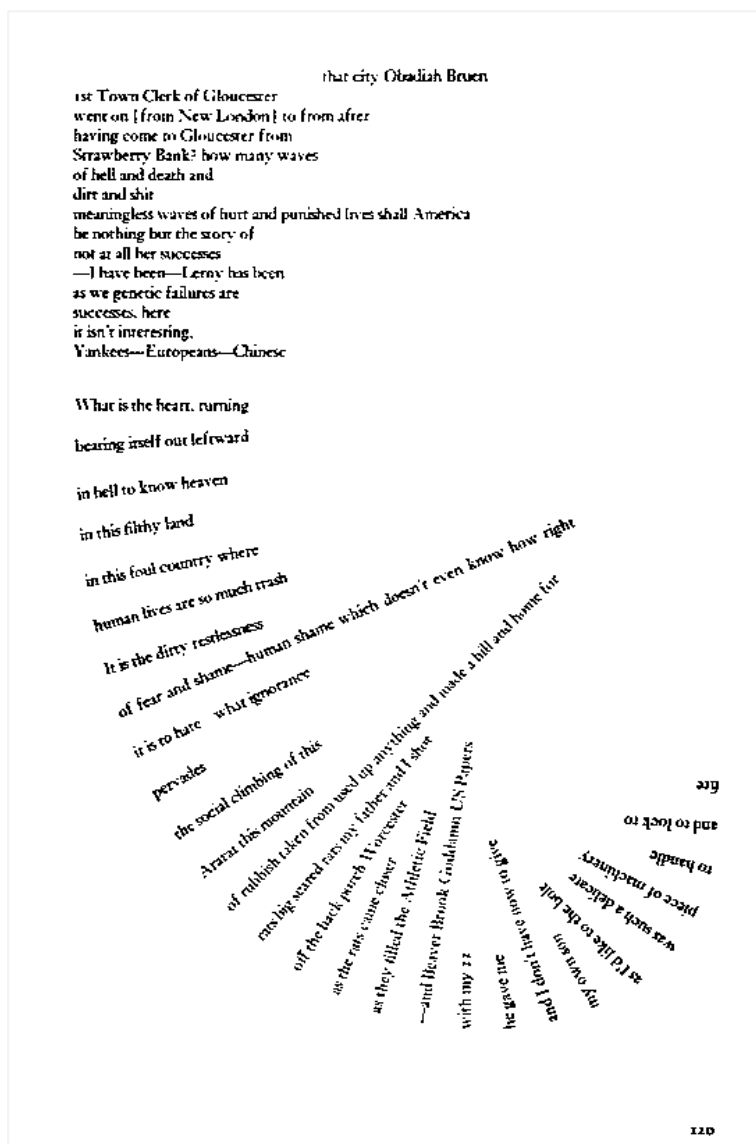
En la mitopoética *olsoniana*, ocurren nuevas formas de aproximarse a los mitos griegos, los amerindios (principalmente los mayas), o los sumerios, siendo Gilgamesh «de Ur» una fuente fundamental. *The Maximus Poems* se acompaña por un mapa de la corriente continental de la Tierra y el Océano, de hace «125 millones de años». Olson supo de su muerte en 1970 y aún pudo dejar instrucciones para la edición final que ocurriría en 1975. El personaje principal de su épica recibió diversos nombres antes de ser llamado Maximus, inclusive pudo llamarse Quetzalcóatl en la búsqueda del poeta por desarrollar una mitología «americana» (Butterick 1980). Al igual que Eliot, Pound y Williams, Olson hizo anotaciones a su poema. El libro *A Guide to the Maximus Poems of Charles Olson*, surgió a raíz de ellas, con la intención de ser una referencia obligada para los estudiosos del tema (Butterick 1980). El libro está dedicado a Robert Creeley con la siguiente leyenda: «For Robert Creeley / — the Figure of Outward» (Olson 1960, 10), autor de quien tomaría el verso proyectivo³²⁴.

Enumerar los agenciamientos entre *The Iovis Project* y *The Maximus Poems* sería altamente complejo, tampoco sería posible hablar de los agenciamientos de Waldman con

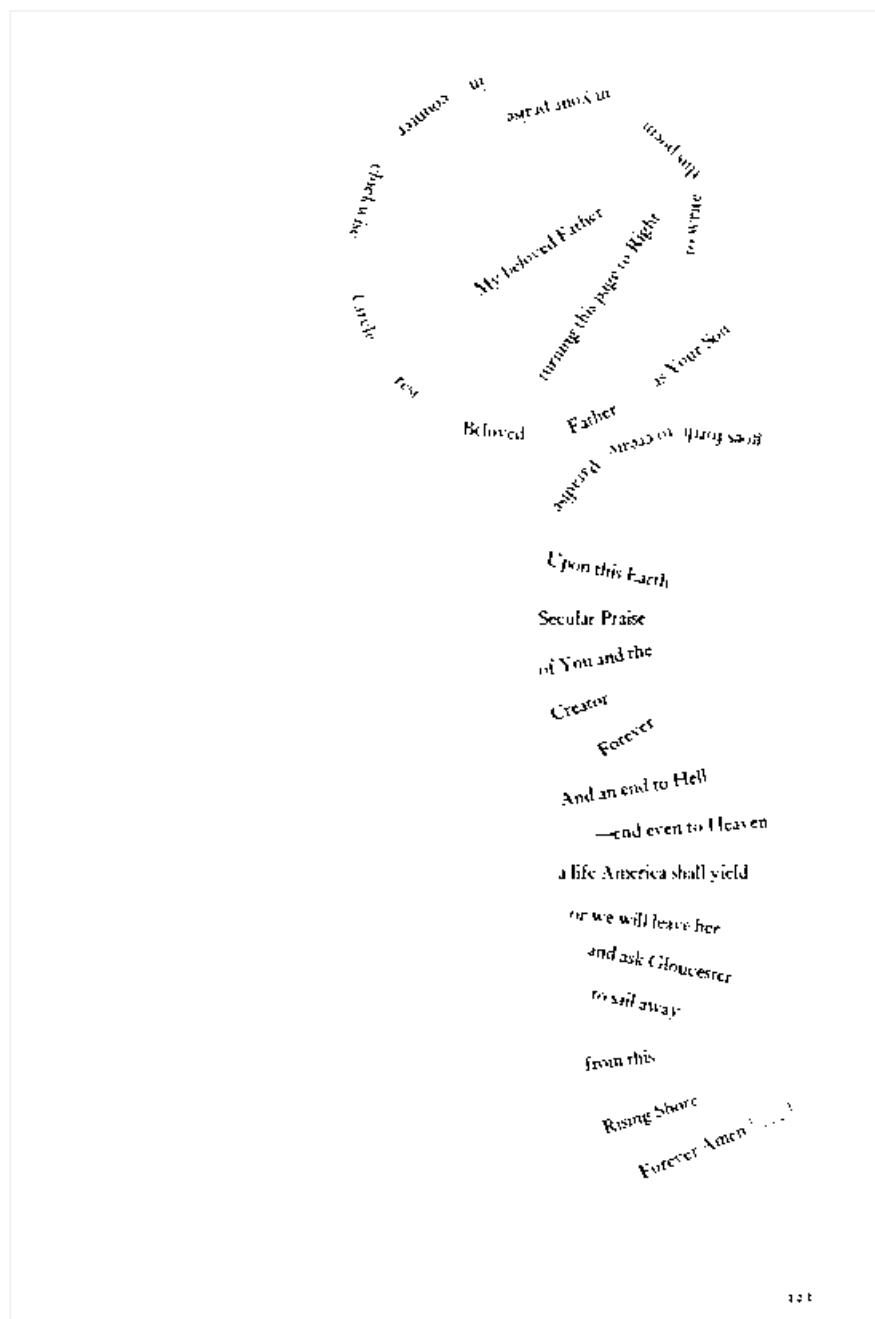
324. A partir de Olson, Scroggins lo define de la siguiente manera:

'Projective Verse' is an energetic, untidy polemic, an attack on 'inherited line, stanza, over-all form' on behalf of what Olson names 'COMPOSITION BY FIELD'. The essay revolves around a number of poetic principles, prominent among them that 'FORM IS NEVER MORE THAN AN EXTENSION OF CONTENT' (a restatement of the romantic doctrine of 'organic form') and 'ONE PERCEPTION MUST IMMEDIATELY AND DIRECTLY LEAD TO A FURTHER PERCEPTION' ... dismisses traditional rhyme and metre; it insists that the poetic line must stem from a somatic base, 'the breath, from the breathing of the man who writes, at the moment that he writes'. (Scroggins 2007, 190)

Pound o Zukofsky (además de las seleccionadas para el capítulo)³²⁵. La inclusión de cartas, las líneas de fuga, el acomodo del texto, muy semejante entre las páginas 120-121 del libro III de *Maximus*, y las páginas 521-522 de xv *Devil's Working Overtime*, en *Iovis* (la cual, sin embargo, responde a un carácter de tipo formal), la referencia a culturas antiguas como la sumeria o a las amerindias, principalmente la maya (basta recordar el recurso de la lengua maya o la presencia de partes del *Chilam Balam*), pueblan gran parte de *Iovis*.



325. Entre ellas resaltan el uso de recuadros, la inclusión de signos lingüísticos de diversos orígenes.



(Olson 1975, III:120–21)

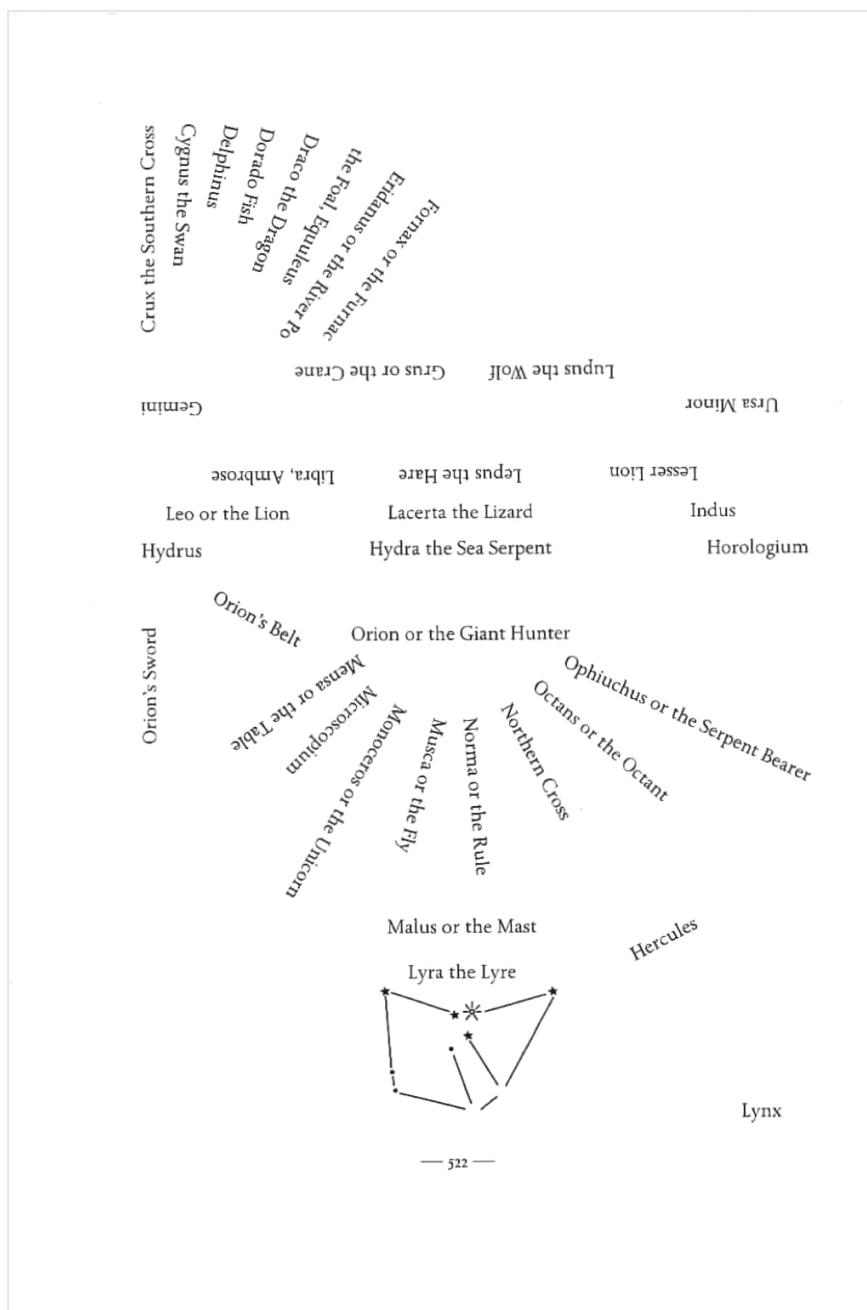
other tinny orchestras whirr
beat & throb
pulse in time with our
season

Andromeda or the Chained Lady was out we saw
Antlia or the Air Pump too I see

I see Apus the Bird of Paradise
Aquarius I'll mention
Mention Aquila the Eagle
Ara or the Altar is sounding her name
Argo or Argo Navis or the Ship Argo moves
I witness Aries
Auriga the Charioteer I saw
Big Dipper I view a lot
Bootes the Herdman, naked to eye
Caelum or Caela Sculptoris or Thy Sculptor's Tool
& I'll just list more here
Camelopardus or the Giraffe
The Hunting Dogs, Canes Venatici

Canis Major
Capricorn the Horned Goat, star of my lover
Carina or the Keel
Cassiopeia or the Lady in the Chair, we see you
Centaurus
Monarch
Cetus the Whale
Chameleon
the Compasses
Noah's Dove
Coma Berenices
Corona Australis
Corona Borealis
Corvus or the Crow
Crater or the Cup

— 321 —



(Waldman 2011, 521–22)³²⁶

Por otra parte, hay dos correlaciones relevantes en torno al papel protagonista que desempeñó *Maximus* en *Iovis*. La primera tiene que ver con la frase inaugural citada varias veces en la tesis, porque tiene diversas interpretaciones: «Will you help me build my

326. En *XV Devil's Work Overtime. Book II, Guardian & Scribe*.

Ardhanarisvara, the androgynous city?» (Waldman 2011, XI)³²⁷. A semejanza de Paterson y de Gloucester, Waldman propone una ciudad, solo que la suya es imaginaria. Una segunda referencia ocurre con una fotografía que se incluye en dos partes del libro *The Iovis Trilogy*: el anverso del primer folio con el título y un interior (como parte del poema que se incluye en *VI War Crime*), mientras que en el libro III de *Maximus*, aparece una foto semejante, solo que el padre de Olson viste traje de cartero, no militar, como John Waldman, a partir de este hecho, puede lanzarse la hipótesis sobre la importancia de las cartas en Olson y del agenciamiento que Waldman hace de ese recurso:

The Return to the Mail-Bag, or
The Postal Union
Of the Son with the Father



A View, in the Mirror, of Myself
Age 52 (Olson 1975, III:21)

© Charles Olson as an infant in his father's mail sack. See *Maximus III*, 21. Photo courtesy Mrs. Mary Sullivan of Worcester Mass. (Butterick 1980)



Labor Movement held one in thrall
& he, the veteran, mutters

327. En *Anew*.

“I am pro Cong, back off
 & sleeps in the gutter that night
 doing a job, unconquered
what are we dying for?
 58,000 of “our own”
 did die, then died on them
 did die them, then
 & now?
 we die others, many thousands
 they die on us
 die on me
 we did die ourselves & them—millions
 (Waldman 2011, 725)³²⁸
 © FRONTISPIECE. Washington Square Park, New York City, 1945
 (Waldman 2011)

En ambas imágenes hay una constante: una / un bebé en los brazos de un padre que orgulloso porta un traje de que alude a labor, la voz poética *waldmaniana* apunta al trabajo, al igual que lo hace Olson, solo que el trabajo de John Waldman es ingrato, la voz poética se pregunta si contabiliza muertos, ¿acaso el cartero *olsoniano* contabiliza misivas entregadas a buen resguardo? Waldman reproduce las formas, recrea los escenarios, quiere escribir a la par del patriarca. Sobre esta imagen (que también se ubica al inicio de *The Iovis Trilogy*), diría:

I cite my birth as a poet to the obligatory dog tags soldiers wore and we had to wear as children in the fifties and to my first encounter with my father as he returned from WWII—and I use as frontispiece in *Iovis* a first photo of us in Washington Square Park, where I am fingering one of the buttons of his military uniform. Taking shelter from the atom bomb under my desk at P.S. 8 was enough cognitive dissonance to turn one to poetry. (Waldman 2023a, 148–49)³²⁹

El suyo no es un libro monotemático (no es Helena, ni Medea, la Medusa o Alette), utiliza las herramientas de Jove, habla su lenguaje, crea su mitopoética personal, su Ardhanarisvara, la ciudad andrógina, en la que no solo pretende desarticular al patriarca, expiar las culpas de guerra de su padre, sino que denuncia la presencia patrilineal en la guerra, en el ecocidio, en los desplazamientos, en el monopolio de los modos de escritura, de Homero a Charles Olson, sus maestros de la épica.

328. En *VI War Crime, Book III, All is Full of Jove*.

329. En *Often Outdoors with Fires and Lanterns to See By*.

3.6. La mitopoética *waldmaniana*

Dear Ammiel –

Beloved students —during manifestation of an ongoing performance class I teach at Naropa University entitled “Liberation Now!” fretted over the cultural imperialism and colonialism of Antonin Artaud and Ezra Pound. Their respective white privilege “gaze” ... I gave some historical context which while not trying to beg the issues particularly, insight into these writers’ important acts of exploration. William Carlos Williams “Beautiful Thing” had also recently been called into question in its objectification of women. Ted Berrigan’s use of the word “legs” and so on. Could Gertrude Stein’s own anti-Semitism be seen perhaps as “internalized oppression”? The privilege (of “not having to work a day job”) of H.D. Incipient racist of many of the modernists. Charles Olson’s use of the word “chink”. The class and privilege and “academizing” of Language Poetry and so on... (Waldman 2020, 19)³³⁰

En este capítulo analicé el papel que ha desempeñado la re-visión de los mitos antiguos entre las escritoras del último siglo y medio, y el espacio que ocupa este fenómeno en *The Iovis Project*. También planteé la diversidad de orígenes de los mitos a los que ha acudido Waldman, desde los amerindios, hasta los grecorromanos y los del subcontinente asiático.

Del mismo modo, al principio del capítulo, esboqué la necesidad de explicar el porqué de la elección de un protagonista masculino en la conformación del *ethos* mitológico en *Iovis*, ¿por qué un dios heroico, si por lo general los héroes no suelen tener una carga divina, más allá de Aquiles en *la Iliada* (derivada de la de Gilgamesh), y los dioses suelen acompañar al héroe en su viaje o inclusive ponerle obstáculos en la obtención de sus metas? Sugerí la influencia paterna, la materna, la de su hijo y la de sus «maestros» (poetas hombres que abordaron y redefinieron la épica durante la modernidad y la posmodernidad). Mi elección de textos estuvo basada precisamente en los creadores identificados por la misma Waldman y en las obras que han marcado un hito en cuanto a este género literario.

En esta sección hice énfasis en apuntar a que la influencia de las obras de ciertos autores en la poesía de Waldman incide más en un aspecto formal y que *Iovis* es todos ellos y la mutación que hacen del héroe a lo largo de sus poemas. Quizá resultaría mayor influencia

330. En *Ceremonies In The Gong World*.

Autobiography of Red de Anne Carson, de quien inclusive revisa la manera de crear una mitopoética personal. En *Purple passages; Pound, Eliot, Zukofsky, Olson, Creeley, and the ends of patriarchal poetry*, Rachel Blau DuPlessis dice que la masculinidad poética se origina en un círculo vicioso y «viscoso» de autoperpetuación. Lo hacen al declararse en contra del sistema binario de sexo-género: hetero/homo; masculino/femenino. Y «cargar» toda la fuerza hacia un lado de los binarismos:

Because it is impossible and implausible (both theoretically and in historical and practical terms as well as in artistic representations) that any rigid binary should be sustainable or even plausible, various systems and symbolic gestures supporting and framing masculine sometimes go into overdrive. (Blau DuPlessis 2012, 31)

Entonces, lo que plantea Waldman es implosionar ese binarismo cargado, por medio de la desarticulación de sus formas y de sus mitos. Se sirve de Júpiter para explicar lo bueno y lo malo, las luces y las sombras del patriarca, tan longevo como la violación de Zeus a su madre, o el juicio sumario de la historia emitido contra Ereshkigal, Perséfone y la gorgona Medusa. Sobre la violación y la violencia como mito, Bourke dirá: «Rape myths take numerous forms, but the most common ones are ‘it is impossible to rape a resisting woman’, ‘men risk being falsely accused of rape’ and ‘some categories of for sex are not really rape’.» (J. Bourke 2007, 23)

Re-visar esos mitos pareciera tarea fundamental de las mujeres, Waldman propone hacerlo por medio del desmontaje de las formas patriarcales, paradójicamente acude a ellas de forma casi intocada, las entreteje con el binarismo del que huyen los poetas y, en cierta forma, muchas de las poetas. Lo hace para marcar una diferencia entre lo que ha sido y lo que podría llegar a ser su neoépica que se propone diseminar.

Al fin de cuentas, en la ciudad andrógina de la autora de *Iovis*, aquellas sombras de sus «maestros» —y llamaré maestro al mismo Júpiter, protagonista por azar o por decisión—, tal vez podrán quedar diluidas. Al menos, es lo que ella espera. Se vale de mitos de diversas latitudes, de construcciones épicas complejas y heteronormadas, de manera rizomática ofrece una mitopoética personal del viaje y de lo heroico cotidiano.

Si recordamos lo dicho por Maillard (1997, 39), los mitos en *Iovis* son formas simbólicas que unen lo evidente con lo velado, como lo apuntó Waldman en el epígrafe de esta sección. En ese mismo poema dirá una frase definitoria de su postura sobre el patriarca:

«What is being a poet *now* about? We *will* be happily under-the-radar, a temporary autonomous zone where we will be gazing at the whole picture...» (Waldman 2020, 19)³³¹. En conclusión, propone esperar la imagen completa de la historia para lanzar un juicio o construir en torno a ella, aunque en realidad sí construye por medio del rizoma, de la ironía y de una multiplicidad de voces poéticas, como se verá en el siguiente capítulo.

331. En *Ceremonies In The Gong World*.

Capítulo 4: Anne Waldman: entre la oralidad, la performance chamánica y *la yo poética* en *The Iovis Project*

Orality goes with the description of poet in the primary sense when poetry was composed by people who didn't read or write. It was generated for ritual purposes and for cosmological and mythical and chronological purposes: telling the story of a particular tribe, a particular battle and defeat or victory... (Waldman 2001b, 281)³³²

En los capítulos previos me enfoqué en dos aspectos formales del poema épico que analizo en esta tesis: las características de dicho género literario, es decir, su longitud, sus temáticas, las especificidades surgidas en su tránsito desde los albores de las civilizaciones y hasta el siglo XXI, y el modo en que las mujeres han desarticulado la concepción de que este género tiene un origen heteropatriarcal; el segundo aspecto consistió en el estudio de la mitopoética feminista. Analicé cómo es que ambos elementos son visibles en *The Iovis Project* y la forma en que Anne Waldman se ha ajustado a ellos; para este fin he utilizado la literatura comparada como herramienta metodológica. Hasta el momento, la construcción rizomática de *Iovis* —y que plantearé en el capítulo final de esta tesis— parece estar más enfocada en los diversos orígenes narrativos de la épica que confluyen en sus páginas, la cual es construida por Waldman dentro de los parámetros de lo “esperable” para el género.

Derivado de este desarrollo, el presente capítulo se aproxima a los aspectos necesarios para comprender el origen de la voz poética *waldmaniana*: la oralidad del poema épico escrito por mujeres (aunque toque elementos de la épica que se ha considerado como heteropatriarcal para llegar a ello), su cualidad performativa, las distintas actoras que lo han interpretado: chamanas / mujeres sabias, *trobairitz*³³³, bardas y cantoras. Karl Reichl habría de explicar la importancia de la voz (oralidad) en el poema épico en los siguientes términos:

The [Indian] singer's native word for 'voice' is *svar*. This word goes back to Sanskrit, where, apart from 'voice', it also means 'sound', 'noise', 'tone', 'accent', 'musical note', and 'vowel'. This array of meanings embraces the whole gamut of the human voice, from the discordant sound of noise to the concordant sound of music. The word carries a rich semantic legacy; it is already found in the Vedas and plays an important role in Indian music theory.

332. En *Grasping the Broom More Tightly Now. Interview with Eric Lorber*.

333. Trovadoras provenzales. (Tomaryn Bruckner 1992)

Of an equally venerable ancestry is also the English word *voice*. It is a medieval borrowing from French and ultimately goes back to Latin *vox*. Latin *vox* is etymologically related to Sanskrit *vākas* ‘speech’, ‘word’, and also to Greek *épos*, ‘word’. Here the range of meanings is closer to narrating than to singing. This is highlighted by the Greek word *épos*, which not only means ‘word’, but also ‘speech’, ‘tale’, and ‘epic’.(Reichl 2022, 67)

La longevidad del término tiene un origen que linda con la antigüedad misma de la épica, por lo que en este capítulo también abordaré la apropiación de la voz poética y su tránsito desde la tercera y hacia la primera persona, ocurrido a partir del Renacimiento, aunque en el caso de las mujeres esta apropiación habría de suceder algún tiempo después, lo cual fue particularmente visible con la *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* (1791), esgrimida por Olympe de Gouges. (G. S. Brown 2001, 383)

En *Renaissance self-fashioning: from More to Shakespeare*, Stephen Greenblatt plantea que en torno al siglo XVI surgió la consciencia individual de la formación de la identidad humana como un proceso manipulable. Aunque el mundo clásico pareció aceptar esa consciencia, la cristiandad todavía mostraba sus reservas al dotar al *hombre* (en aquel momento se trataba de un asunto destinado exclusivamente al género masculino), de ese poder identitario. Al respecto, Greenblatt diría: «This view was not the only one available in succeeding centuries, but it was influential, and a powerful alternative began to be fully articulated only in the early modern period.» (Greenblatt 2012, 2)

Tanto el yo lírico, como el yo poético han sido ampliamente investigados en los poemas posteriores al Renacimiento, deteniéndose principalmente en el Romanticismo, en que tuvo su mayor punto de inflexión. Por mi parte, y con la intención de explicar sus peculiaridades en la poesía escrita por mujeres es que propongo el término *yo poética*, ya que esta apropiación en la voz femenina va de la mano de la conciencia de su *yoidad*, y no como parte de la conciencia patriarcal conquistada por los hombres desde el Renacimiento. En *Fundamento de toda la doctrina de la ciencia* (1794), Fichte explica sobre la *yoidad* del yo en los términos en que Gaudio describe a continuación:

(b) *Lo uno y lo múltiple*. El contenido de la Doctrina de la Ciencia se sintetiza brevemente – según Fichte– en que la razón (lo que más abajo denominará “*Yoidad*”) es absolutamente autónoma y para-sí, mientras que todo lo demás se funda y explica a partir de ella y sin otra instancia ulterior. La razón lo subsume todo. (Gaudio 2015, 6)

Ahora bien, la *yoidad* a la que me refiero es la que ha sido conquistada por las mujeres a lo largo de la historia. Sobre la *yoidad* femenina Carmen Senabre apunta a propósito del poder de la mirada, pero que igualmente aplica a la palabra:

En este sentido, «el asalto al poder» requiere de una acción crítica –un análisis deconstructivo– que permita a las mujeres acceder a su *yoidad*, inventarse a sí mismas sin intermediarios y oponer a ese cruce de miradas cómplices entre *el* que produce las imágenes y *el* que las recibe –reduciendo lo femenino a simple mercancía– otras formas de ver/mirar en absoluto convencionales ni acomodaticias. (Senabre Llabata 1995, 154)

Anne Waldman ve esta apropiación a través de la voz de su interlocutor epistolar en los siguientes términos que abordan aspectos adicionales:

Anne: Virgil refers of the nether regions as Erebus. The term is Greek (Erebus, the god of Darkness, son of the Chaos, brother of Night).

For the hot and cold hells I shifted to *ífera [loca]* = [the] lower [places], to mark the transition from the general hell of Erebus in the singular to the specific plural hells of the second line.

I have not found any satisfactory way to avoid the hiatus in the second line (... *cano et* ...). Making *cano* the final word of the line yields ... *fervida et*... which is worse. You might prefer:

ífera fervid' et ífera gelida cano

The syntax of the Third line (*quo forma*...) roused memories of Dr. Alan Gillingham, my Latin master at Andover. He would have cherished the problem, found it toothsome. *Cano* ("I sing of") here requires the indirect discourse construction, which uses infinitive-plus-subject-accusative for the main statement and puts subordinate clauses in the subjunctive. I took "where you reincarnate..." as a subordinate clause it being so relative in form, and hence the subjunctive mood for *renasceris*.

Finally I somehow imagined that you, in the first person, indubitably feminine, were the subject of the inflection play of the last two lines. So *ita* is past participle feminine in agreement with the assumed first-person singular, *iens* the present participle, *ivi* first-person singular present perfect, and *iero* same for the future perfect. (Waldman 2011, 545)³³⁴

Cuando el interlocutor le escribe a Waldman: «...I somehow imagined that you, in the first person, indubitably feminine, were the subject of the inflection play of the last two

334. En *XVI Lacrimare, Lacrimatus. Book II, Guardian & Scribe*.

lines.», se refiere a que la voz poética *waldmaniana* en primera persona es fácilmente identificable como una voz femenina, aunque en sus palabras se oiga un cierto grado de condescendencia. Liz Yorke apunta a que una de las tareas de las poetisas es llevar al discurso todo aquello que ha sido silenciado, y señala que es más crucial aún la transformación del lenguaje poético que el mero análisis de la existencia de ese acto condescendiente (Yorke 1991a). Parte fundamental de esa transformación se basa, pues, en entender que la *yo poética* es la que se apropia y resignifica ese lenguaje que del fue excluida a lo largo de la historia: «The poet, here, assumes a communal responsibility³³⁵ to find words for less articulate women, whose words may not be heard or listened to...To articulate such *difference*... is to speak out of the ‘silences’ of culture.» (Yorke 1991a, 17)

4.1. El poema épico se origina en la oralidad

My epic *Iovis* which continues beyond twenty years now, has its own performance and demands which engage ritual strategies. One labors under grand illusions that your words will be heard, sung repeated, not to change the world but to record its history / your history. Like Gilgamesh, you want to be immortal ... Those floods you see on TV aren't real. It is one great palinode; it never happened. Helen was never in Troy. H.D. whispered this news in my ear once, deconstructing the popular myth.(Waldman 2001b, 315)³³⁶

Comienzo esta sección del capítulo con la oralidad debido a que es en ella en la que se fundó el poema épico que es el que le da forma a *The Iovis Project*. A propósito de este género, Richard Martin apunta: «To hear the voice which tells the *Iliad*—that was my simple and impractical aim as I began this book. The urge to do so came from my sense that the archaic Greek epic poem is inevitably polyphonic...» (Martin 1989, xiii). La voz, la polifonía y la oralidad son, pues, inherentes a este género poético³³⁷. De la génesis del poema épico se deriva que surgió en la oralidad, sobre la cual se ha escrito abundante bibliografía a partir del siglo XVI, al menos. Sin embargo, no fue sino hasta la obra de corte clasicista iniciada por

335. Consciente, o inconscientemente.

336. En *Epic & Performance (An Oral Instruction Manual)*.

337. Derek Attridge recuerda que la conceptualización de la poesía como literatura es bastante reciente, hace poco más de dos siglos. (Attridge 2004)

Milman Parry, y cuya temprana muerte fue legada a sus seguidores, que las investigaciones se enfocaron más hacia el asunto etnográfico y de folclor, al ser considerado precursor en los estudios homéricos y la disciplina de la tradición oral. Fue el primero en hablar de las secuencias formulaicas, o como la llama Foley, *teoría oral-formulaica* (1996, 22). Albert B. Lord, quien siguió la línea de Parry explicó este concepto al mencionar que la épica es poesía narrativa oral, compuesta a lo largo de generaciones de contadoras/es de historias que, sin saber escribir, fueron capaces de transmitirla con la ayuda de fórmulas, es decir, grupos de palabras que se emplean regularmente bajo condiciones métricas semejantes y expresan ideas esenciales; pero también a partir de expresiones formulaicas, lo que significan líneas o medias líneas construidas sobre los patrones de las fórmulas antes explicadas (Lord 2000). Fue John Miles Foley quien identificó las falencias de esa teoría en los siguientes términos:

It is also fair to observe that the comparative growth of Oral-Formulaic Theory exposed to glaring conceptual weaknesses. For one thing, Parry and Lord had insisted on an archetypical model for all oral traditions, a model based on the convergence between Homeric epic and a single subgenre of South Slavic oral poetry—the Moslem epic. Reports from the field and from the study soon made it evident that the mono-model would not work: all the world's variety of oral traditions and oral-derived texts were in effect balanced on the head of a pin. (Foley 1996, 23)

Parry abordó este concepto en la obra homérica al tocar su carácter memorioso, aunque su temprana muerte no le permitió ahondar más en su materia de análisis, la cual fue continuada por otros investigadores, el principal de ellos fue Albert B. Lord. Aunque sus estudios estuvieron más enfocados hacia la épica centroeuropea, sus aportes a la oralidad épica balcánica siguen siendo piedra angular en los estudios en este campo del conocimiento. (Peabody 1975; Havelock 1979; Ong 2006, 16; Elmer 2013)

Por su parte, Berkeley Peabody, e inclusive Erick A. Havelock intentaron explicar que Homero no perteneció a la tradición oral, por lo que trataron de colocarlo como parte de una literalidad temprana. Peabody habría de insistir que la obra homérica (y su métrica ampliamente estudiada) dista mucho de una oralidad gestacional (Peabody 1975). Por su parte, Havelock fue mucho más proclive a considerar el carácter formulaico de la obra homérica, aunque sustentando este carácter en un origen también en la literalidad. (Havelock 1979)

Al igual que lo hiciera el hijo de Parry, Lord continuó con sus investigaciones en *The Singer of Tales*. En este libro, referente en el estudio de la oralidad y la performance del poema épico, Lord explicó las dificultades derivadas de los términos utilizados para referirse a la poesía narrativa oral, que para él es la diferencia básica con la épica —mientras que la poesía narrativa oral puede tocar temas diversos, como el romance, el drama o, inclusive, la sátira; en tanto que la poesía épica antigua se refiere a la guerra, el héroe o los dioses—. Tanto Lord como Parry se enfocaron principalmente en el «cantor» o interpretante de la poesía oral e indagando en torno a la oralidad y la transmisión del poema intergeneracionalmente. (Lord 1991; 1995; 2000)³³⁸

La palabra *performance* fue utilizada en inglés hacia el siglo XV con el sentido de realización o terminación de algo. A decir de Anne Waldman:

This word comes from the Middle English “performen,” from Norman French “parformer” variant of Old French “parfornir.” “Par” is the intensifier from Latin “per” + “fornir,” furnish. The word “perform” stresses skill or care. It is the third dictionary meaning after things such as “to begin and carry through to completion” as in “perform an appendectomy.” “To take action in accordance with the requirements” is next, and finally we get to “enact a feat or role before an audience”—“to give a public presentation of.” There is utilitarian sense here. Synonyms are “execute,” “accomplish,” “achieve.” “Furnish” suggest a kind of perfunctory duty to provide something beyond entertainment or implies a mastery or attainment of particular kind of wisdom. The word “rite” or “ritual” emphasizes the sacred aspect and is associated too heavily with religion. “Oral poetry” is appropriate but neglects the possibility of gesture or dance. Ed Sanders has come up with the term “perf-po.” (Waldman 1996c, 137–38)

Como verbo, su origen se remonta al 1300 como llevar a efecto y proviene del anglofrancés *performer* / *performir*, alterar. Fue influenciado por la palabra francesa *forme* o forma y *parfornir*, llevar a cabo, y esta del latín religioso *performo*, con el mismo significado. En su sentido musical y teatral se remonta al 1600. El sufijo *ance*, dota a la palabra de la cualidad de proceso, proviene del latín *antia* / *entia*, por eso se sugiere la castellanización *performancia*, toda vez que la palabra no migró al castellano. El término *Performance Art* se acuñó hacia 1971 (Online Etymology Dictionary 2017a). En esta sección del texto utilizo el término (palabra o verbo) como realización o terminación de algo.

338 Hay que hacer notar que he hablado en masculino, ya que estos autores consideran que quien transmite la poesía oral es un hombre.

Heredero de la tradición *milmaniana*, Casey Dué sugirió cinco aspectos de la oralidad que podrían ayudarnos a dilucidar las diferencias entre el poema exclusivamente oral y el que adicionalmente sería catalogado como épico: 1) la práctica tradicional de contar historias (en prosa, verso, cantadas coloquial o ritualmente); el arte de componer historias pasa de generación en generación (las historias se componen de fórmulas y de temas); los contenidos tradicionales de historias tradicionales; historias específicas ampliamente conocidas; y, finalmente, la poética tradicional oral. (Dué s/f)

A partir de Parry, la mayoría de los estudiosos que han tratado de explicar el papel de Homero como un poeta épico o como un poeta oral, han debatido la manera en que se transmitió el conocimiento: a través de actos memoriosos o de estructuras formulaicas, es decir, mediante repeticiones –considerando la vastedad de sinónimos para cada epíteto utilizado en la *Iliada* y en la *Odisea*³³⁹. En *The Singer of Tales*, Lord exploró lo que diversos teóricos sugirieron en torno a la existencia de distintos lenguajes y la oralidad poética, es decir, los diferentes niveles de habla, y profundizó en la teoría del lenguaje poético como un lenguaje especial, aunque no coincidió con que esto fuera determinante al momento de considerar el origen oral de la poesía épica y en general de la literatura oral.

Cabe señalar que no toda la literatura oral fue poesía épica en sus orígenes y que en la actualidad casi ningún poema épico se gesta en la oralidad, a excepción de aquellos que se siguen transmitiendo entre los/les/las poetas tradicionales, como aquellos que estudiara Lord y que más recientemente han analizado Richard Martin en *The Language of Heroes* (1989) y Reichl en *The Oral Epic* (2022), ambos profusamente enfocados en la poesía épica eslava y balcánica, aunque con referencias a la épica presente en África, en algunas poblaciones de América del Norte e, inclusive, con guiños hacia el *Popol Vuh*.

Por otra parte, en *Verbal art as Performance*, Richard Bauman hizo la siguiente acotación en torno al arte verbal, que es el término que utilizó para referirse a la narración mítica y al discurso que se espera de ciertas personas en la sociedad (chamanes, bardos...,

339. En este texto no ahondo en los debates en torno a si la autoría de la *Iliada* y la *Odisea* le corresponde a una persona o si son producto colectivo, tampoco analizo el modo en que estos poemas fueron transmitidos, aunque sí asumo su origen oral, ya que la materia de mi tesis es la poesía de Anne Waldman. Son múltiples las ocasiones en que se ha atribuido la escritura de obras que suelen ser producidas por una mujer, a la suplantación mediante un nombre masculino, como dijera Virginia Woolf en *Una habitación propia*: «Carrer Bell, George Eliot, George Sand, víctimas todas ellas de una lucha interior como revelan sus escritos, trataron sin éxito de velar su identidad tras un nombre masculino.» (Woolf 1929, 38)

cantores —en masculino—): «...whenever they open their mouths, and it is performance³⁴⁰ that brings them together in culture-specific and variable ways, ways that are to be discovered ethnographically within each culture and community.» (R. Bauman 1975, 291). Para los fines de esta tesis, este término parece ajustarse más a la obra de Anne Waldman, como se verá más adelante. Adicionalmente, es oportuno señalar la definición y uso de la palabra *performance* como realización por parte de Bauman, quien lo precisa del siguiente modo: «The term performance was employed there ... because it conveyed a dual sense of artistic *action*—the doing of folklore—and artistic *event*³⁴¹—the performance situation, involving performer, art form, audience, and setting...» (R. Bauman 1975, 290)

Por su parte, Derek Attridge apunta sobre el término *performance* al distinguir el evento lingüístico en dos sentidos, tanto en la obra no literaria, como la literaria, en la que el *acontecimiento* de un evento es lo que importa, en la que la experiencia de la lectura (o la escucha en el caso de la oralidad), ocurre también en su sentido de *acontecimiento*, a su parecer, la obra literaria entonces solo existe en su *performancia*: «I choose the term “performance” to designate creative literary reading partly because it usefully points to a feature which we have not yet considered and which is always overlooked: an element of self-distance present in the event of the literary, the linguistic event comprehended in its eventness...» (Attridge 2004, 95). A propósito de un verso de George Herbert enfatizaría que oír o leerlo como literatura significa experimentar un evento particular, porque en última instancia, la lectura de un poema que activa las cualidades literarias de la obra implica su *performancia*: «Every performance is different from all others, sometimes in imperceptible ways... but always in marked ways...» (Attridge 2004, 99)

Por otro lado, Richard Martin ofrece una taxonomía en torno a la *performancia* y a la oralidad, esta clasificación resultará útil en el tránsito hacia la siguiente sección. Su primer paso es hacer una distinción entre discurso y voz, el primero se mueve en el ámbito de la poesía oral (ya sea épica o no), la segunda abarca diferentes manifestaciones:

340. El sentido de la palabra no alude al Performance Art.

341. Sobre el acontecimiento poético, Jorge Dubatti diría: «Ya señalamos que el acontecimiento poético se caracteriza por su dimensión ontológica compleja y por convertirse en una vía de percepción ontológica en tanto en él se muestran a la expectación diversos niveles del ser.» (Dubatti 2011, 88), es decir, que el cuerpo acciona mientras es observado, y es un cuerpo que danza, actúa o interpreta un poema épico.

If we start with the idea that Homer was an oral poet, it seems to me essential that we should delve more deeply and concentrate not on poets in the texts but on orality itself, to look at the very notion of speech within the poems to discover the parameters of this very basic sort of performance. Then we can extend the notion of performance, or rather, recapture what Greeks considered to be a “performance,” and compare it with our own notions. The task is ethnographic; the society to be observed happens to be extant only in the remnants of its poetic production. Yet some reconstruction can be attempted. (Martin 1989, 11)

Sin embargo, aludir a Homero como un performer en el sentido en que se entiende la palabra en la actualidad, más allá de las consideraciones que he intentado delimitar previamente, genera ambigüedades conceptuales, así, mientras que realización de un acto puede ser asumida como performance, performer no puede arrogarse como ejecutante; de este modo, al considerar a al/le/la poeta (barda, *trobairitz*, o chamana) oral utilizaré el término ejecutante).

La obra poética, o el arte verbal *baumaniano*, de Anne Waldman se ha influenciado justamente de esa poesía épica antigua, e inclusive de una mucho más arcaica. Ya en los capítulos previos mencioné su aproximación al primer poema épico de la humanidad en el que la diosa sumeria Inanna aún no había sido sustituida por Gilgamesh.

No obstante, la obra poética de Waldman no solo reconoce ese linaje, sino que se ha nutrido también de la épica medieval, la *postmiltoniana* y la que inaugurara Walt Whitman y sus sucesores, de T.S. Eliot y Ezra Pound a Charles Olson, su mayor influencia.

Ahora bien, como lo he dicho en los capítulos anteriores la autora de *Trickster Feminism* también reconoce en su poesía a *Helen in Egypt* de H.D., así como a Anne Carson y Alice Notley. Es así como la épica de Waldman se aproxima a la oralidad antigua tan estudiada a partir de Homero, pero desde una visión feminista, en su lucha por salir del círculo del silencio al que las poetisas han sido confinadas por la cultura patriarcal. Sobre el tema del silenciamiento de la voz femenina, Angela Bourke habría de apuntar que siempre que las composiciones hechas por mujeres han sufrido su adaptación al canon patriarcal, se ha generado una inmensa cantidad de malas interpretaciones:

Whole areas of poetic discourse in Irish, notably lament and lullaby, are identified with women's voices; yet so rare are women author in the canon of writing in Irish that either all poetic utterance is assumed to have male authors, or a woman poet is understood—even by some modern feminists—as engaged in a lonely struggle to be heard by her male peers. The conventions of a kind of poetry (lament), produced in response to a particular social crisis

and performance occasion (death), may be interpreted as a purely literary conformation to requirements of genre. (A. Bourke 1997, 133–34)

Para Bourke, la ansiedad de la influencia en la oralidad poética no se basa en la mera imitación, o en el ocultamiento al asemejar la poesía a la masculina, sino que, adicionalmente, se requiere de un «calidad identificable» (A. Bourke 1997). Su idea parece estar más próxima a una ansiedad de los/les/las críticas literarias por hallarles un espacio que por la necesidad de las escritoras en buscar ese sitio.

Entonces, el arte verbal que Waldman comenzó a gestar en 1975, con *Fast Speaking Woman* (1975) a partir de los cantos / veladas de María Sabina, encontró su mejor expresión en *The Iovis Project*, un poema épico pensado para ser cantado, representado y dicho. Sobre esa oralidad, Ruth Salvaggio se pregunta lo que habría pasado si el lenguaje no hubiera sido secuestrado en su transición entre la oralidad y la literalidad: «...if oral, poetic rhythms infused and informed the most valued intellectual discourses with literate tradition?» (Salvaggio 1999, 101). Si eso hubiera ocurrido, posiblemente Waldman no se habría cuestionado la transición entre la oralidad y la literalidad, sin embargo, sucedió y se convirtió en la base sobre la que creó a su Iovis particular, un Júpiter que lo llena todo con su semen, pero también un dios despatriarcalizado y con una voz femenina surgida de una mujer. En *Guardian & Scribe: Prolegomena to Exile* Waldman busca aliadas femeninas para lidiar con esa realidad:

All is full of the sap of Jove, Virgil's quip. but ... indeed a challenge fraught with feminist irony. Now she'd call as well on female allies to join the throng of male voices inside her own. And it would be elegiac tone. Several people dead. One sick. A sharp turn. (Waldman 2011, 341)³⁴²

La poeta llama a sus aliadas a que la ayuden a sacar la multitud de voces masculinas de su interior, sabe que aquello devendrá en elegía, porque habrá mucha gente muerta en la recuperación de ese lugar.

342. *Guardian & Scribe: Prolegomena to Exile. Book II, Guardian & Scribe.*

4.1.1. El poema épico es performativo: el *perf-po*

My central conclusion is that the *Iliad* takes shape as a poetic composition in precisely the same “speaking culture” that we see foregrounded in the stylized words of the poem’s heroic speakers, especially those speeches designated as *muthos*, a word I redefine as “authoritative speech-act.” The poet and the hero are both “performers” in a traditional medium. The genre of *muthos* composing requires that its practitioners improve on previous performances and surpass them, by artfully manipulating traditional material in new combinations. In other words, within the speeches of the poem, we see that it is traditional to be spontaneous: no hero ever merely repeats; each recomposes the traditional text he performs, be it a boast, threat, command, or story, in order to project his individual personality in the most convincing manner. I suggest that the “voice” of the poet is the product of the same traditional performance technique. (Martin 1989, xiv)

Es relevante la forma en que Martin identifica que «el» poeta y «el» héroe³⁴³, son ejecutantes; una parte de su texto está dedicada a probar que Homero asumió la voz de Aquiles (este elemento será relevante en la sección dedicada a la *yoidad* poética). Mientras que desde la propuesta de Reichl, el performance que significa la poesía oral involucra la puesta en escena, el mensaje, el evento (en el que se congregan el/le/la cantora, barda, *trobairitz* o chamana y la audiencia que puede participar en distintos grados), así como la textualización. Pero, al mismo tiempo, el mensaje conlleva la presencia de la voz, ya sea hablada, cantada, o ritual, y la gestualización (convencional o estilizada). Pueden añadirse otros elementos como instrumentos musicales o características rituales específicas (Reichl 2022). En tanto que, en lo que respecta a la recepción, Casey Dué prefiere utilizar el término oyente que audiencia, ya que considera que el segundo concepto atañe una formalidad que el investigador no logra identificar en el tipo de evento que solía conllevar –y sigue conllevando–, la performance de la poesía épica. (Dué s/f)

Este es el modo en que la oralidad, o el arte verbal ha transitado a su performance, ya no es una mera “declamación” de un poema oral o uno épico, sino que se trata de una representación que implica a un/una intérprete y una audiencia que puede fusionarse, o no, con la persona que interpreta el poema. Sobre este tema, Richard Bauman sugiere los siguientes elementos básicos que observa este tipo de performance:

343. Cabe recordar que a la poesía épica se le considera heteronormada y durante mucho tiempo fue (y sigue siendo) protagonizada por héroes, dioses y guerreros, sin la presencia protagonista femenina, aunque, como ya he mencionado previamente, los primeros vestigios de poesía épica se hallen a partir de la diosa Inanna.

- códigos especiales (como puede serlo un lenguaje determinado);
- ciertas fórmulas (sobre lo que Lord ya había ahondado a partir de Parry);
- lenguaje figurativo; elementos estilísticos formales (retóricos);
- patrones prosódicos especiales;
- patrones paralingüísticos concretos;
- apelar a la tradición;
- requerimiento performativo. (R. Bauman 1975, 295)

La performance poética no es ajena a Waldman. Ella ha reconocido su presencia en su obra, no solamente en *Iovis*, aunque en este poema épico la lleva a cabo a partir de los parámetros sobre el género, casi a manera de validación propia. Adicionalmente, el haber crecido al lado de un padre músico la llevó a incorporar casi de manera natural un acto musical a su obra poética. No solo eso, sino que su cercanía con The New York School of Poetry la hizo adicionar el Performance Art a su oralidad, o como ella misma lo dijera, la *perf-po* a partir del poeta Ed Sanders.

Waldman narra que acudió a los *happenings* nacientes en la Judson Church y otros sitios neoyorquinos durante la década de 1960, que vio de primera mano la exploración estética en la mezcla de medios como la música, la danza, el texto oral espontáneo. Conoció al grupo de danza The Grand Union, participó y asistió a eventos poéticos de Gregory Corso: «A definite exchange of energy between poet/performer and his or her “muse” as well as an exchange between poet and audience was taking place in all these instances.» (Waldman 1996c, 141). A partir de entonces, la autora de *Iovis* asumió a la poeta/*performer*, como un “sistema abierto” en el sentido de Ilya Prigogine, o como una “chiva expiatoria” en el sentido del ritual griego (Waldman 1996c). Así, pues, la concepción específica de *perf-po* para Waldman, conllevaría una dosis de ambas concepciones: la *baumaninana* de arte verbal y la derivada del Performance Art, porque para ella, *oral poetry* negaba la posibilidad gestual o la danza. Waldman citaría un texto de Sanders, a partir del que asumió el término: «the time of perf-po is now / the time of perf-po is now / How beautiful is the / unification / of word & melody / throb & vision / sky & thrill / perf & joy / in the 4-dimensional poem zone...» (Waldman 1996c, 138)³⁴⁴

344. En “*I is Another*”: *Dissipative Structures*.

En torno a la performance y la oralidad la autora de *Iovis* llamaría a este fenómeno *poética de la representación ritual*. (Waldman 2023a)³⁴⁵. Al respecto de Ed Sanders, Waldman comenta:

I like Sanders' acoustical awareness, his classical homages and recognition that the words must shine, that the poet is brought to performance through the words. The "dithyrambs" he conjures here are irregular poetics expressions suggestive of the ancient Greek "dithyramb," the frenzied and impassionate choral hymn and dance of ancient Greece in honor of Dionysius. I would agree that the poem is in fact four-dimensional in its performance. (Waldman 1975, 140)³⁴⁶

Es relevante hacer notar que Waldman subvierte aquellos elementos identificados desde Parry y hasta Reichl relacionados con la transmisión del poema épico, *The Iovis Project* se apropia de las características formales y las adapta a una pieza que construye sobre ese andamiaje, justo como ha ocurrido desde que comenzaron a escribirse los primeros poemas épicos durante la época Augusta, en que las piezas bucólicas y las églogas, más cercanas a panegíricos al emperador adquirieron nuevos mecanismos, inclusive en la performance y en la intervención musical. Este desarrollo alcanzó su clímax con John Milton, quien transformó los paradigmas sobre el género que sufrió un nuevo giro con la presencia de los poetas modernos, inclusive a partir de *Leaves of Grass* de Walt Whitman. Heredera de esa tradición originada con Inanna, en *XXII Pieces of an Hour*, poema dedicado a John Cage, Waldman experimentó la *perf-po* en los siguientes términos:

She is roused to write on call for a performance. The poet needs summoning from mental torpor and welcomes a structure, which she creates with natural aplomb. She has also given her students the same assignment: to write everyday with the same hour in the same spot. One woman never strays from the laundry closet. John Cage is quintessential artist of this century, likely the most Innovative. His "passivity" if you could call it that, both gentle & active. His work is fierce. She pays homage in a kind of twilight meditation, whatever sounds come out of her composed into's "chance" procedure to accompany an evening of his piano music, which also allows for improvisation. His work gives permission to Speak of the animals inside her. She is also at a juncture with the sounds of Gertrude Stein ringing in her ear. Stein is such a man. Cage seems the androgynous alchemist. She will perform with 2 men.

345. En *Performing Poetics: The Oral Vortex*.

346. En *"I is Another": Dissipative Structures*.

preparation: on 6 different days write within the increments of one hour (Waldman 2011, 307)³⁴⁷

Desde el verso inicial, la voz poética en primera persona, *she / ella*, anuncia que el texto se contiene a sí mismo –en su plano poético se localiza la solución por y para sí–. Se trata de una suerte de instructivo dirigido a John Cage. *Ella* transcribe el ejercicio de escritura mecánica, realizado siempre a la misma hora, durante seis días consecutivos. En este primer verso la voz poética, cuyas características he descrito, recurre tanto a John Cage como a Gertrude Stein³⁴⁸.

En la morfología del poema la escritora da pistas del papel que desempeñan los signos ortográficos tales como los que delimitan los versos (=), así como los puntos suspensivos continuos que separan cada una de las seis jornadas (.....), la enunciación de mantras señalados en mayúsculas para resaltar del resto del texto, tales como «TIME E E E E E E E E E E E E E E E E / CAW CAW CAW CAW CAW CAW / REVVVVVVVVVVVVVVVVVVVVVVVVVVVVVVVVVVELATION / OM AING GRING CLING CHAMUNDA YEU VIJAY», para terminar con «KNOCK KNOCK KNOCK». Los espacios son los silencios a los que hace mención cuando ha descrito la intencionalidad del poema *XXII Pieces of an Hour*, trasladando al papel de este modo una especie de guion sobre el performance en que se vuelve cada interpretación del texto.

Para la voz poética en *XXII Pieces of an Hour*, la respuesta no es tan importante como la guía espiritual que representa el enunciar el nombre del que llama su alquimista andrógino, quien en un acto de benevolencia deja que *ella* hable en este texto. Así mismo, la voz concita a sus estudiantes a ser parte del ejercicio que propone. Con este poema Anne Waldman proyecta una zona temporal autónoma transdisciplinar / transversal (en la que los/les/las alumnas son pieza clave). A pesar de que *Pieces of an Hour* es una carta dirigida a John Cage, el cuerpo del texto no tiene mayores referencias de tipo histórico, o a otras formas o ejercicios

347. En *XXII Pieces of an Hour. Book I, All is Full of Jove*.

348. La grabación del poema en voz de la autora puede escucharse en: <https://www.lyrikline.org/en/player/playautor/1846>. (Waldman s/f)

poéticos, ejemplo de ello son los seis días señalados, en la mayoría de ellos recurre a la escritura automática:

In part XXII (“Pieces of an Hour”), which is intended to last exactly an hour in performance, with a lot of gaps in between certain lines, the work and practice of John Cage is summoned up. The lines are sung in *sprechstimme* (spoke-sung)³⁴⁹ style. I have performed this work in the allotted time frame, accompanied by John Cage’s music and a t’ai chi “dancer” as well as in more collaborative format, which involved a musical ensemble, improvisations, added Cage texts, bit of newspaper, the Buddhist Heart Sutra. Often I Would find myself under the piano, as indicated in the text, accompanying the “text” or “score with knocks on the underbelly the instrument, animal noises, and the like. It is a galvanizing piece to perform extraordinary liberating, yet constantly within a fixed time frame, although I could move the words around. A clock was one of the ubiquitousity players. (Waldman 2001b, 273)³⁵⁰

Sobre la indeterminación y el azar en la obra de Cage, Pritchett diría que en su conocida pieza *Music of Changes* (1951), el compositor seleccionó la duración y el tempo mediante el azar o procedimientos aleatorios en el acto de composición y a través del *I Ching*. A propósito de la indeterminación, Pritchett explica que se trata de la «habilidad» de una pieza para ser interpretada en modos sustancialmente diferentes (Pritchett 1999), justo como la propia Waldman lo hace en XXII *Pieces of an Hour*.

Es así como, el papel de lo performativo en esta pieza es inherente a su escritura e, inclusive, a su lectura, lo que hace recordar las palabras de Anne Waldman al referirse a que la poesía solía leerse en voz alta (la oralidad de la intención), en que ella señalaba que esto había ocurrido desde hace algunos siglos (Waldman 2001b)³⁵¹, pero fue desde el principio de los tiempos cuando la poesía épica ya era expresada en voz alta en las sociedades antiguas, tal como lo expliqué anteriormente.

4.1.2. Trobairitz, bardas y Anne Waldman

In Waldman’s mythopoetic epic *IOVIS I* recasts the hero as a feminist, shamanist bard who performs epics historical and cultural inquire through a “body poetics” of bigendered imagination. (H. Thomas 2002, 203)

349. En el capítulo anterior expliqué que se trata de un tipo de canto alemán.

350. En *Seeing What Happens*.

351. En *Go-Between Between*.

Heather Thomas sugiere que *Iovis* es un poema necesariamente performativo que se mueve en el bigénero, como lo dijera Waldman en las palabras inaugurales de su épica.

En las secciones previas mencioné los elementos que Anne Waldman introdujo en su poema, entre ellos la oralidad y la performance, ambas presentes en su obra antes del surgimiento de *The Iovis Project*. Hay un tercer elemento y tiene que ver con la personaja que asume la voz poética. En esta obra, indaga la voz de la barda y de la *trobairitz*. Sobre esta última escribiría uno de los poemas de su trilogía, titulado *Countess of Dia*, a partir de un Canto *poundiano*. Sobre la Condesa de Dia (la trovadora medieval Beatriz de Dia, o Comtessa de Dia), Carruthers apuntó que la aproximación de Waldman había sido *contrapoundiana*, ya que en su estudio *Lark in the Morning: The Verses of the Troubadours* el autor de *Cantos* se refiere a la Condesa en relación con el Conde Adhemar II y no como una personaja protagonista:

Waldman's interest in reclaiming the "trobairitz" tradition for the poem is again Counter-Poundian. Pound mentions the Countess of Dia in relation to the Count Adémar II de Poitiers who "had his way with women" and with whom he may have been married (if the Countess was in fact Philippa of Fay), in "Troubadours—Their Sorts and Conditions" in *Literary Essays* (London: Faber, 1954), 94. For Waldman the trobairitz not only has a voice, but a voice that is oppositional and political. (Carruthers 2017a, 183)

Waldman no se detiene en el conde, sino que explora el papel preponderante de ella como una importante *trobairitz* del siglo XI, practicante del *sprechstimme* (palabra alemana para nombrar la canción hablada) (Carruthers 2017a). Sobre estas personajas, Matilda Tomary Bruckner diría:

When we ask who are the women poets we can identify as *trobairitz* the question is not as simple one. Boeing's table of contents names eighteen women whose poems she includes in her edition ... To this we can add three more names ... That brings the total of twenty-one, but that number is by no means conclusive, since some *trobairitz* have remained anonymous and some of the names we have maybe inventions that do not correspond the actual women poets. (Tomaryn Bruckner 1992, 870)

Anne Waldman presenta a la *trobairitz* Beatriz de Dia en el siguiente fragmento del poema que utilizara partes de su libro previo *Trobairitz* (1993), el cual retoma el formato de los libros de horas medievales:

A sprechblues. Deep register crystalline vocalizations resound in down-at-heart lady singers. Mabel Mercer, Lady Day, Sarah Vaughn, Nina Simone, Ella Fitzgerald, I'm thinking of you. He—the Other—becomes Master of Deception through the words of trobairitz Countess of Dia. The poet visits Vancouver's Museum of Anthropology's Great Hall to stand among the Haida, Nishga, Gitksan totem poles. They reenact a present in her past. The lover is no longer a god, but friend & fellow traveler. This section concludes at 2 a.m. in Frankfurt am Main in the Restaurant Elba, spanning two continents. Is she closer to being the "exile" she creates in her poem? May it be her ultimate sirventes, that old troubadour refrain of outrage toward a botched civilization.

mouth down at sides
waxing moon
tipped over out
of which
these sounds emit

Did we not say it would be difficult?

Vida:

Born 1140, the Countess of Dia was the wife of En Guillem de Poitiers, and a lady beautiful and good. She fell in love with En Raimbaut d'Orange, and wrote many good & spirited chansons in his honor.

I am trobairitz

I sing a chain of gold

=breath finally gives life to stars= =ours as it were, a break, a foible, long night museum-clad=
=the stars are in their little cases good night=
(Waldman 2011, 619)³⁵²

Ya sean contadoras de historias antes que contadores, como lo explica Luce Irigaray en *In the Beginning She Was* (2013b), cantoras épicas, como los llaman a partir de Lord, y como Reichl los clasifica según su origen (2022), cantoras medievales: *trobairitz*, de las que

352. En *XXV Sprechstimme (Countess of Dia)*. Book II, *Guardian & Scribe*.

apenas se contabilizan veintiuna; *minnesängers*³⁵³, bardas, o performers contemporáneas, la labor que han realizado se ha vuelto doblemente compleja en su validación. Más adelante presentaré la obra de algunas poetas y a María Sabina, quienes comparten rasgos en común con Waldman, a partir de sus obras que se aproximan a los cantos de la poesía oral que la autora de *Fast Speaking Woman* toma de estos antecedentes que he recontado.

4.1.3. Oralidad de la intención

Orality of intention—in that one needs often to vocalize the words and ideas and nuances and colors of energy states. They are seen as modal structures or mantras of consciousness that are in ethical opposition to war cant, euphemism, and a language of dominance that instills fear instead of negotiating for a wise view of the future. Red for passion, green for action, dark blue the color of intellect, yellow for generosity, white for equanimity, black for primordial beauty and wisdom. The five Buddha families ignite the colors of wisdom.³⁵⁴ (Waldman 2011, xv)³⁵⁵

Anne Waldman considera a la oralidad poética —o el arte verbal *baumaniano*— como elemento inherente en su obra, inclusive en la que creara antes de *Iovis*. En una entrevista con Eric Lorberer, habría de decir que una poeta es una barda, una *minnesänger* y una trovadora (la *trobairitz* que explicaba previamente) guiada por el sonido y las posibilidades de la expresión vocal y de la performance de su texto (Waldman 2001b, 281)³⁵⁶. Al escribir *Iovis*, Waldman lo hizo pensando en algo más allá que el papel, ya que para ella solo era el soporte de una obra que en su génesis siempre fue performativa y vocal. Carruthers indaga en la cuestión de la voz *waldmaniana* al mencionar la dificultad de saber el rango vocal entre la oralidad y la literalidad. Sugiere que la voz entra en crisis en el medio impreso, el rango o

353. Un *minnesänger* era un poeta lírico y cantor alemán de los siglos XII a XIV, que interpretaba canciones de amor lírico cortesano-caballeresco, aunque en la edad media alemana había una clara diferencia entre la poesía femenina y la masculina, cuyos nombres eran *Frauenlied* (enfocado en las mujeres) y *Wechsel* (en que el sujeto lírico cambia, pero también en que ese sujeto es un hombre). (Balbuena Torezano 2015)

354. Como ocurre con el poema *VII Rooms. Book II*.

355. En *Anew*.

356. En *Grasping the Broom More Tightly Now. Interview with Eric Lorber*.

el registro ocurren antes del acto de la escritura: «...but in ways that are continually under pressure for Waldman.» (Carruthers 2017a, 168). En este sentido, la autora abona:

She wants Book II sounded as a gong protracting her charge “to blunt the knife”. Her Sprechstimme rhapsody to the tune of male energy would turn a corner. She stole it, precious time of it—the time it took to it—in guarded night. Guarded her poem-mind-ear then scribed it down, sleepless. How to *act* what you *know*? (She is *Dichter*, female *Dichter/in*, speaker and &one dictated to, and a dictator of sound & meaning). *Do it*. Carve a poem out of a stem of nights. Image of celestial totem pole. Traditionally, as in Northwest Coast tradition, a totem pole establishes the *past* in the *present*, and the accompanying performance—dance, chant, mask returns someone to in the present to his or her *primordial past*. The book might be her pole, a personal world tree, witness to all vivid & lived events, the enactment of it (*read this book*) would be her performance. Each section of the poem has a “face,” a consummate mask. She remembers how we dress up the world neurotically, project our masks onto “other” to scare ourselves. One choice: the terra firma of war. (Waldman 2011, 341)³⁵⁷

Heather Thomas sugiere que la performance de *Iovis* reconfigura al héroe arquetípico (más que un héroe es el dios Júpiter), de dos modos: Waldman transforma la trayectoria épica tradicional, lo consigue con la ayuda del lenguaje performativo que le da la fuerza para trascender a la épica clásica (es decir, a la homérica); por otra parte, la barda replantea la existencia del héroe/dios: «through a compositional alchemy that repropose gender.» Más importante aún es que durante esa transformación, la barda realiza un ritual que posibilita la mutación de ese héroe, pero junto quienes la leen: «...accompany her imaginatively, or witness her in action; such reciprocity sets in motion the energy transfer to emotional charge of Waldman’s performative process.» (H. Thomas 2002, 208). Paradójicamente, Thomas sugiere que una barda sería «leída», lo cual parece al menos un contrasentido sobre la base de la oralidad en que se sustenta la performance, no solo *waldmaniana*, sino la derivada de la épica en general, al menos en la que antecede a John Milton.

Cabe apuntar que un elemento que Thomas intuye es la existencia de una audiencia, es decir, lo que Dué ya sugería sobre los oyentes (en masculino, como él los llama, y en vez de las audiencias, en consideración del significado que conlleva esa palabra):

Beginning with oral traditional epic, I should like to focus on the “performance,” at the moment of performing in a traditional setting and with a traditional audience. The word traditional is important in the phrase oral traditional epic (or literature), implying, as it does, a depth of meaning set into that literature, from its origin, by previous generations. Text and

357. En *Guardian & Scribe: Prolegomena to Exile. Book II, Guardian & Scribe*.

context are inseparable. Without a sympathetic knowledge of context, the text may be misunderstood. Yet it is not sufficient to study performance and contextuality without an understanding of the tradition underlying them. (Dué s/f)

A decir de Dué, la performancia del poema épico necesariamente conlleva a alguien que «recibe» la acción performativa, tal como lo enunciaba Bauman al definir el uso del término performance. Sobre la audiencia, u oyentes, Martin sugiere que muchas veces es esta la que fuerza al bardo (para los efectos de esta tesis, la barda), a desviar e inclusive expandir su narración, aunque en el caso de Waldman, esto ocurriría solo durante la performancia de *Iovis* y no en el transcurso de su lectura individualizada –ajena a la acción poética–. Sobre esta problemática, Martin apunta: «Where we can observe the audience during performance, as in living oral poetic traditions, its large role contrasts enormously with that of the reader.» (Martin 1989, 6). Y esto es campo de la teoría de la recepción, a decir de Wolfgang Iser, el texto literario se diferencia de otros porque no explicita objetos reales ni los produce y, al mismo tiempo, se distingue de las experiencias reales (vitales) del/de le/de la lectora ya que abre perspectivas, generando un grado de indeterminación (Iser 1993), o, como ocurre con la molaridad en contra de la molecularidad *deleuze-guattariana*:

Macro y micro multiplicidades. Por un lado, multiplicidades extensivas, divisibles y molares; unificables, totalizables, organizables; conscientes o preconscious. Por otro, multiplicidades libidinales, inconscientes, moleculares, intensivas, constituidas por partículas que al dividirse cambian de naturaleza, por distancias que al variar entran en otra multiplicidad, que no cesan de hacerse y deshacerse al comunicar, al pasar las unas a las otras dentro de un umbral, o antes, o después. (Deleuze y Guattari 1987, 39)

La recepción del/de le/de la oyente/lectora ya fue descrita por Walter Ong en *Oralidad y escritura*, y ha sido retomada por Bauman, entre otros/es/as. Pero en el caso particular de la épica escrita por mujeres, y específicamente la que presenta Waldman, hay una combinación de factores enfocados a destronar al patriarca. Hélèn Cixous comprende la dificultad que entraña la conquista de la oralidad por parte de las mujeres, ese espacio que deben andar para encontrar(se) en su propia voz, el esfuerzo que Waldman señalaba al decir que mucho de su trabajo había consistido en preguntarse si podría ser tan buena como sus

pares masculinos³⁵⁸, pero no con un grado de ansiedad, sino de validación hecha por ella misma. Cixous explica esta apropiación del siguiente modo:

Toda mujer ha conocido el tormento de la llegada a la palabra oral, el corazón que late hasta estallar, a veces la caída en la pérdida del lenguaje, el suelo que falla bajo los pies, la lengua que se escapa; para la mujer, hablar en público –diría incluso que el mero hecho de abrir la boca– es una temeridad, una transgresión.

Doble desasosiego, pues incluso si transgrede, su palabra casi siempre cae en el sordo oído masculino, que sólo entiende la lengua que habla en masculino. (Cixous 1995a, 65)

La oralidad para las poetisas es una conquista, el arrebatar un espacio, como dijera Ruth Salvaggio, la creación feminista infunde una energía particular al lenguaje oral (Salvaggio 1999), energía única que, como ocurre con *Iovis*, arrebató los espacios patriarcales y patriarcalizados.

4.1.3.1. Anne-Who-Grasps-The-Broom-Tightly

So “grasping the broom” becomes a metaphor for cleaning up the world. (Waldman 2001b, 288)³⁵⁹

A lo largo de *Iovis*, Anne Waldman ha asumido distintos tipos de personaje que canta su poema épico, desde la *trobairitz*, hasta la chamana (de la que hablaré más adelante). Dentro de esa serie de personajes de las que se ha apropiado para hablar en primera persona, como el Aquiles homérico que sugiere Martin³⁶⁰, se encuentra «Anne-Who-Grasps-The-Broom». Las veces en que se asume en este papel, Waldman tiene una misión clara, como lo explica en entrevista con Erick Lorberer al atestiguar lo que ocurre en el mundo, a modo de ritual, para restaurar el balance de las cosas, aunque la tensión permanezca (Waldman 2001b), casi a la manera del Anaximandro de Octavio Paz: «En la sentencia de Anaximandro —las cosas expían sus propios excesos— ya está en germen toda la visión polémica del ser

358. Ya había citado esta idea en el Capítulo tres: «“Am I smart enough to enter the discourse?”» (Richard 2012)

359. *Grasping the Broom More Tightly Now. Interview with Eric Lorber.*

360. Richard Martin apunta: «The interaction of oral poet and hero of his poem is not unknown in oral literature. Some performers regularly adopt the voice of their central fictional creations.» (Martin 1989, 226)

de Heráclito: el universo está en tensión, como la cuerda del arco o las de la lira. El mundo «cambiando, reposa». Pero Heráclito no sólo concibe el ser como devenir —idea en cierto modo implícita ya en la concepción de la épica— sino que hace del hombre el lugar de encuentro de la guerra cósmica.» (Paz 2003, 201)

Ahora bien, la fórmula *tomar la escoba y barrer* proviene de un origen zen en el camino al despertar, el cual tiene que ver con mantener el orden de las cosas: «...The intention to clean is an inspiration. It directs your energy to achieve a desired goal ... In response, I simply swept the floor with the broom I held... I had a gut feeling that sweeping was absolutely the only thing I needed to do.» (Inque 2011, 14). Esta frase también es parte de la enseñanza budista que involucra el barrer como elemento de sabiduría. Dicho precepto se encuentra en el libro *XIII. The World, Loka Vagga*, perteneciente al *Dhammapada Commentary*, y se ubica específicamente en el numeral “XIII.5. The Monk with a Broom”: «He who, heedless before.» La enseñanza se trata de la instrucción del Maestro mientras estuvo en Jetavana, con relación a Sammuñjani el viejo en torno a la paciencia y el aprendizaje (Rockwell Lanman 2005, III:5–6). Waldman acusa, adicionalmente, una influencia surgida de la banda de rock Shakers que tienen una canción –*Simple Gifts*– que se asemeja a esas enseñanzas budistas (Waldman 2001b, 287–88)³⁶¹. Al respecto, la autora diría más recientemente: «The epic is good with epithets: “wine-dark sea,” “rosy-fingered dawn,” etc. Mine for the *Iovis* project were variations on “Anne-holding the broom more tightly now,” invoking the Shaker sweeping song, “’Tis the Gift to Be Simple.”» (Waldman 2023a, 148)³⁶²

Hay, además, una relación con la novela *Desolation Angels* de Jack Kerouac, de que ya había mencionado previamente. En un pasaje de la novela, el personaje apunta: «A thousand years ago Hanshan wrote poems on cliffs like these, on foggy days like these, and Shihte swept out the monastery kitchen with a broom and they giggled together, and King’s Men came from far and wide to find them and they only ran...» (Kerouac 1965, 19). Para situar la importancia de la frase en la obra de Waldman, a continuación, presento una lista de las ocasiones en que aparece esta frase en *The Iovis Project*, a modo de rúbrica:

361. *Grasping the Broom More Tightly Now. Interview with Eric Lorber.*

362. En *Often Outdoors with Fires and Lanterns to See By.*

Frase	Poema	Libro	Pág.
Anne-Who-Grasps-the-Broom-Tightly	I All is Full of Jove	I	15
Anne-Who-Grasps-the-Broom-More-Tightly	II Some Kinda Animal	I	30
Anne. Grasping-the-Broom-Tighter-Now	IV Field of Mars	I	72
Grasping-the-Broom-More-Tightly-Now	X Revenge	I	153
Anne-Who-Burns	XI Shiva Ratri	I	166
Anne-Grasping-the-Broom-More Tightly-Still	XV Dead Guts & Bones	I	223
[Come home. Calm down. Grasp the broom more gently now.]	VII Rooms	II	423
Anne-Grasping-the-Broom-More-Tightly-Than-Ever-Now	XIII Eleven Faces One Thousand Arms	III	817
Anne-Grasping-the-Straws-More-Tightly-Now	Ceremonies in the Gong World		20

Tabla 3. Comparativo de la frase *Anne-Who-Grasp-The-Broom-Tightly*³⁶³

Anne-Who-Grasps-The-Broom es la personaje que interactúa epistolarmente en distintos fragmentos de algunos poemas de *Iovis* con mandatarios, como el expresidente estadounidense Ronald Reagan, Mobutu Sese Seko, el antiguo mandatario de Zaire, el presidente de Guatemala durante la guerra civil que azotó aquel país, y también con Jove / Iovis / Júpiter, con quien habla durante un poema entero.

«Anne-Who» se transforma en una «Anne-Who-Burns» en *XI Shiva Ratri*, cuando su interlocución ocurre con una deidad, entonces, esa rúbrica se torna mucho más presente. Enseguida muestro los fragmentos en que aparece esta indicación:

President Ronald Reagan
The White House
1600 Pennsylvania Avenue, N. W.
Washington. D.C. 20500)

363. Las primeras ocho frases pertenecen a *The Iovis Trilogy. Colors in the Mechanism of Concealment*. La novena frase pertenece a *Sanctuary (Addenda)*.

Dear Mr. President:

On November 19 and 20, when you meet with General Secretary Gorbachev in Geneva, the hopes of not just all Americans, but of the entire world, will be with you.

Mr. President, I believe that we must take steps to limit the nuclear arms race.

I recognize that the Soviets are our principal adversaries in the world. They are tough. Determined negotiators. Nevertheless, each of your last five predecessors—Presidents Kennedy, Johnson, Nixon, Ford, and Carter—has been able to work out important nuclear arms control treaties with them—treaties which have helped reduce the threat of nuclear war.

The Geneva summit provides you with a real chance of break the current negotiating impasse—to reach the kind of agreement between leaders which is needed to obtain significant arms control.

As you yourself have said, “A nuclear war cannot be won and must never be fought.”

Mr. President, now is the time to put the power of our high office behind those important and telling words. Now is the time to take positive steps to limit the nuclear arms race.

The Geneva summit represents an opportunity to break the arms control stalemate of the last five years and to enact new arms control limits which will *strengthen*—not weaken—our national security.

I encourage you to seize the opportunity the Geneva summit offers.

Sincerely.

Anne-Who-Grasps-the-Broom-Tightly

(Waldman 2011, 14–15)³⁶⁴

En esta primera ocasión en que aparece la rúbrica, la voz poética «Anne» se presenta con el presidente Ronald Reagan quien se entrevistaría en Génova con su homólogo ruso Mijaíl Gorbachov. En su faceta como activista antibélica le pide que detenga la carrera armamentística. Con un tono formal, le propone utilizar esa oportunidad y le recuerda sus propias palabras: «As you yourself have said, “A nuclear war cannot be won and must never be fought.”». Hay una alusión antibélica en *Iovis*. La voz poética se enfrenta al patriarca (a dos), pero aún se distingue cierto grado de respeto en su trato. Algo diferente ocurre en el siguiente fragmento:

To His Excellency Mobutu Sese Seko

Head of State

Citoyen President:

I appeal to you for the immediate and unconditional release of Tshisekedi wa Mulumba, a lawyer and former member of the Zairian Assembly who was arrested last October.

I believe that Mr. wa Mulumba is a prisoner of conscience, held solely for his nonviolent exercise of fundamental human rights. He is reportedly held at Makala Prison in Kinsbasa.

Thank you.

Anne-Who-Grasps-the-Broom-More-Tightly

(Waldman 2011, 30)³⁶⁵

364. En *I All is Full of Jove. Book I, All is Full of Jove*.

365. En *II Some Kinda Animal. Book I, Al lis Full of Jove*.

En un tono diplomático (utiliza el término «Su Excelencia»), la voz poética pide por la liberación del activista zariano Tshisekedi wa Mulumba, en esta segunda aparición, la rúbrica «Anne who...» adquiere un matiz de sentencia, al recordarle al presidente que el activista preso pugna por la no violencia y, por consiguiente, es un prisionero de conciencia. Al entrevistar a Waldman, Eric Lorberer asocia a *Iovis* como una «épica verdadera» a su dimensión política, que a su vez identifica con la personaja «Anne-Who-Grasps-The-Broom», a quien, percibe frustrada ante sus intentos por mantener el balance del mundo (Waldman 2001b)³⁶⁶, como se constata en su siguiente intervención:

To the President of the Republic of Guatemala

Your Excellency:

I urge you to order independent investigations of human rights violations in Guatemala, regardless of the administration under which they occurred, and to bring those found responsible for political killings, “disappearances,” and torture to justice.

I also ask the government make public the findings of its investigations and, in compliance with Resolution 15 of the United Nations Subcommittee on Protection of Discrimination and Protection of Minorities, that it inform relatives of the “disappeared” of their family members’ fates.

I thank you, I plead with you.

Anne, Grasping-the-Broom-Tighter-Now

(Waldman 2011, 72)³⁶⁷

El destinatario de la voz poética vuelve a ser un mandatario y a pesar de lo delicado del asunto, «Anne» mantiene su tono diplomático. Por tercera ocasión, la voz poética se enfrenta al patriarca (el presidente), lo cuestiona sobre las masacres ocurridas en su territorio, el Guatemala de la guerra civil. «Anne» se perfila como una personaja que se mueve en el terreno de la no violencia, obedeciendo a los adagios budistas que dieran origen a la rúbrica, como Waldman lo reconoce: «At least there’s an attempt to be a kind of “witness” and tell about it, to (ritually) help restore the balance. But the tension is always in the “tightly” held broom.» (Waldman 2001b, 288)³⁶⁸. Posteriormente dice:

366. En *Grasping the Broom More Tightly Now. Interview with Eric Lorber*.

367. En *IV Field of Mars. Book I, Al lis Full of Jove*.

368. En *Grasping the Broom More Tightly Now. Interview with Eric Lorber*.

She'll travel in her head and shift identity. The poet takes on the persona of aged hag who has stuck by her patriarchal male companion. following him to the ends of the earth. now a parched & desolate desert, subject to bombing raids. The field of Tiresias? The world has changed. She sees him now as foolish prophet doomed by a stubborn, wrongheaded, & willful nature. She sets some verbal revenge in here, while she conjures fragments of bygone civilizations, rigid mindsets. She, if nothing else, takes a stand against theism, which implies there is something outside your own mind—a savior, preferably male, who might even need you to exist. She has been the entrusted tolerant confidante of the Male, a position that gave her an illusion of power but created further servitude until she can no longer hold her tongue. Alas. She becomes nihilistic.

Dear Jove:

Later you were talking. Later you were saying
it's a way back to be inextricably linked
like dead Pharaohs and Queens, something grand.
Something sweeping and fixed. The long desert
bleakness is your home and guarded now because
of terrorism, secret and bleak. None of the
hostages get enough to eat, and reporting back
on faint videos, background noise, I can't hear
you, look fatigued, worn down. Can I be surprised?
Are you still there? Earlier, you said the monuments
are misunderstood. Too much bloodshed. The weight
of centuries' pressure to leave something lasting.
To be a sneer or complacent stone mouth in jungle
air, or wasting away from the rub of sea and wind.

...

Your image on the screen they provide me with
still has the power to drain me further. I go
way back. The world at large has no interest
in the hostage you've become. You are finally
an artifact of speech and dust. I know you are
held under false pretense, but I (old woman)
am powerless to help you in this tainted desert paradise.

The problem of darkness and light has not been
solved. I have the despair of a scientist and
am barely legible now on the page.

Grasping-the-Broom-More-Tightly-Now
(Waldman 2011, 141–53)³⁶⁹

El poema es una carta dirigida a Jove (con el interludio usual), que cierra con esta rúbrica. El patriarca ha transitado hacia la figura central del poema. Se trata de una misiva en que la voz poética le reclama y, al mismo tiempo hace un recuento de los actos vandálicos

369. En *x Revenge. Book I, Al lis Full of Jove*.

de Jove. En esta metamorfosis que presenta, el patriarca no ha dejado de ser un personaje cruel, pero ahora no rige los destinos de un país, sino que tiene un grado de divinidad, justo como ocurre en el siguiente fragmento en el que la rúbrica sufre una metamorfosis interesante:

Dear Deity,

Thank you for showing me around the island. Now I am lost. In the best sense. Now I am *kerawuhan* (possessed). I no longer own this body. I dance for the gods (including you). I dance in front of the dolls, the effigies, all the ones gone before me, all ancestors, lovers, poets. I recognize your world. Holy shadows on the screen, ho! Thank you for the drinks, the cigarettes of clove, imagination, and for pointing to the code the smallest increments of which I would honor & obey. You lead with your heart. *Terima kasi*³⁷⁰.

Anne-Who-Burns (Waldman 2011, 166)³⁷¹

La voz poética ha entrado en un trance y desde ese espacio se comunica con la deidad. A pesar de que la rúbrica no se asemeja en el tono a las previas, la relación epistolar con su interlocutor es análoga, aunque en este caso, la conversación con la deidad pierde el grado de celo con el que se ha referido a sus destinatarios previos y se enfoca más a un trance vivido durante el festival anual hindú *Shivaratri*, dedicado a Sīva. Esta transición regresa al mundo occidental en la siguiente intervención de «Anne»:

dear Frank O'Hara
can hate
really be
"graced by a certain reluctance
and turn into gold?"
tell me quick before
I die of it!
"quel head!"

Anne-Grasping-the-Broom-More Tightly-Still
(Waldman 2011, 223)³⁷²

El patriarca se ha transformado en el poeta Frank O'Hara, a la vez, la voz poética se ha tornado familiar, comienza la misiva con «Dear», ya no usa un lenguaje prudente ni solicita su intermediación. En el transcurso de un solo tomo (Book 1), «Anne» ha

370. Palabra que significa gratitud (Cambridge Dictionary. English–Indonesian Dictionary 2015)

371. En *XI Shiva Ratri. Book 1, All is Full of Jove*.

372. En *XV Dead Guts & Bones. Book 1, All is Full of Jove*.

transfigurado el uso y la finalidad de la rúbrica, aunque sigue intentando «limpiar el mundo», ordenarlo al menos. Al igual que Lorberer, Sphar sugiere que el uso de esta rúbrica permite a Waldman, a través de la voz poética «Anne», tener un compromiso político (Sphar 2007). Aunque esta interpretación es extraña, al menos, en el anterior fragmento, y el siguiente no permite corroborar esta impresión ya que vuelve a la contemplación budista tibetana:

[Come home. Calm down. Grasp the broom more gently now.]

The Tibetan Buddhist psychological practice of entering & assuming particular postures in five different colored rooms is useful to a beating mind. This is entitled “Maitri” practice, which translates as “loving kindness” to oneself. The idea here is to understand aspects of your own mentality—all its jagged particles & softer edges as well—and work on your sanity. You allow fifty minutes at a time to hold a particular stance, a distinct posture, and notice what arises in the mind. Each room has, also, a legacy, a pattern of opaque windows. You can’t see out, but there is a sense of luminosity coming through, and breaking the claustrophobia of a windowless room. The color of room and placement & shape of windows will have interesting effects on the mind. Each room embodies a particular psychological state or energy. The blue room (vajra) is associated with clarity, intellectual rigor, sharp, cutting edges. This kind of mind penetrates confusion. On the dark side, it is too cool, excessively detached. The red room—literally padma, which is Sanskrit for “lotus —is, on the other hand, associated with communication, territoriality, passion, flashy sunsets, & extravagant, seductive gestures. Ratna, yellow, or “jewel,” is associated with richness, generosity, often to the point of smothering kindness. With karma energy (green), one is forever accomplishing things, monitoring the troops. In its wisdom aspect, karma is all-accomplishing action. Buddha family energy (white) reveals, on its troublesome end, lack of humor, doggedness, implacability. But all-embracing spaciousness is the enlightened aspect of such a state of mind. These are five spontaneous meditations written during & immediately upon exiting a time in the rooms, which are housed in the basement of Naropa. She was afraid of her own passion toward others, toward anything. The room that held her when she was not in the “rooms” was a prison. She was drawn to the blue room, a kind of “exit” for her own basic nature, which was red & green, on & off, green & red, all the time. (Waldman 2011, 423)³⁷³

Se trata del epígrafe del poema *Rooms*, que aborda la práctica del budismo tibetano, la cual permite apaciguar la mente al entrar a cinco habitaciones diferentes y asumir posturas particulares. En el transcurso del poema, la voz poética accede a cada una de esas habitaciones y experimenta distintos estados de la mente. Por primera vez, la rúbrica se acerca al budismo tibetano. El poema en el que sirve de epígrafe sí funciona como elemento transformador. La voz poética atraviesa por siete habitaciones distintas (las cuales inclusive

373. En *VII Rooms. Book II*, *Guardian & Scribe*.

se localizan en la Naropa University), generando con ello que los mantras de consciencia se reproduzcan.

Resulta relevante la mutación que ha ido sufriendo el uso del término a lo largo del texto, tal como se puede constatar en el siguiente fragmento:

Dear Karen,

Unresolved inter-connected-nesses, the need for the ancestor shrines, the way the imagination keeps playing back old (I am still stuck in romantic Heian period with Genji, Sei Shonagao, the sad diary called “Kagero Nikki”) yet newly activated images—holocaust/Hiroshima/pachinko parlors. How does all this play here? (Ambrose likes the gaudy gleaming pachinkos, a rattling of coins.) And what to make of it? “do” with it? “Do” anything? Is part of the poet’s vow to perpetually catch, distill, refine, reimagine where one walks, what one notices? Plus all the verbal wordplay and associations.

The mysterious Noh plays’ court backdrop re-configures
kingship / emperor / god / patriarchal power paradigm,
and also—which is more important—
engages “no action” which is what
goes between the singing, music, stage movements.

The big gap. No action.

“Life and death, past and present—
Marionettes on a toy stage.
When the strings are broken,
Behold the broken pieces!”

CHORUS

(mimicking the sound of crickets)
kiri, hatori, cho, cho
kiri, hatori, cho, cho
The cricket sews on at his old rags.
With all the new grass in the field; sho,
Churr, isho, like the whirr of a loom: churr

—Zeami Motokiyo (b. 1363), author of many Noh plays

Human life transmigrating between life and death.

So based—but remember this is extremely evolved, refined art—on much older shamanic / bardo death rites (which is where I am locating a lot of my work) and confrontation involving encounters like animal spirits. And making/imitating those sounds of the animal. Modal structures. Though I have recently been impersonating robots. But is it all like Kingfisher / wasteland. Are we just always writing In our Culture of Death? The old wounds / yearnings must be healed so the land will thrive? So everything can “go on.” My former Naropa student poet Kenji, here, as we were riding the Chuo train line, says emphatically “No more Kings!” which continues this line of theistic thinking re: death, its cycles. Those power mongers sleep with Death, using it all the time to keep us enthralled, in state of perpetual fear. Can we not do that? So I write to get out of my own Empire of Death and Fear which is what I told students last summer. Help! No more margins on this page, the unconditional charnel ground.

Use of what we do? relative to these cultural studies? I often wish I had been a scholarly-hunter archeologist. What is this self-appointed poet job? Is it always simple—on one level—react / response mode, which is why I have been so grateful to be out of USA a spell and consequently not so primed to react, spout all the time what everyone in Our Camp knows, constantly replaying the delusion of the Masters of War, their version of reality mimicking, commenting on their euphemistic vocabulary et cetera and recounting my own Nightmares. Vis-à-vis Them. What a bore. Not to ever forget their horrific deeds I will continue to record those in *Iovis III*.

And what will the extraordinary richness of this “culture”—these cultures—which includes praxis religion manners and mores bring? I am obviously excited.

Kyoto: Rampant with syncretic layers. Fox shrine had it in mind back in a time when animals roamed and we were one with them. What is it to love a fox? Brought to mind the rat shrine in Calcutta. the bat shrine in Bali ... saw/intuit resonance with stuff in Indonesia/Polynesia in the Shinto shrines—the animist/ancestor deal, now unfortunately associated with Japanese nationalism as the prime minister keeps honoring the Shinto place (Yasukuni, in Tokyo) where WW II war criminals are “enshrined,” setting off huge controversy.

Most affected by Hall of the 1.001 Kannon bodhisattvas, named “Sanjusangendo,” founded originally 1164 AD. rebuilt after a fire in 1266, 390 feet long, 54 feet wide. In the center is the chief image of Kannon (Quan Yin, Avalokitesvara) with eleven faces and one thousand arms, 11.5 feet high. On both sides of him/her stand very close together, ready for “action”—like an army—1.000 more images of Kannon with multiple arms and accoutrements. The idea is an army of compassion.

The rock gardens—raked white pebbles—don’t necessarily resemble anything and offer a nice conundrum. Like looking at abstract Expressionism.

And on.

What are you studying? What does your world look like?

I wish I had a thousand arms.

symbiosis: a 4.6 billion year tradition, telling the days events, sitting around the sun.

Love,

Anne-Grasping-the-Broom-More-Tightly-Than-Ever-Now
(Waldman 2011, 815–17)³⁷⁴

En esta última intervención que presento, la voz poética ya ha entrado a un estado de contemplación al hacer uso de la rúbrica. A diferencia del fragmento anterior, y finalmente del único que no responde a la forma de epístola, la voz poética vuelva a la misiva, ahora le

374. En *XIII Eleven Faces One Thousand Arms. Book III, Eternal War*.

escribe a Karen en un tono familiar. Los versos: «The mysterious Noh plays' court backdrop re-configures / kingship / emperor / god / patriarchal power paradigm, / and also—which is more important— / engages “no action” which is what / goes between the singing, music, stage movements.», encierra su reconocimiento del poder patriarcal, al tiempo que introduce el concepto de la no acción, ¿acaso es por medio de la no acción su modo de desmontar al patriarca? A pesar de que se refiere a las puestas en escena Noh, la voz poética lleva al poema la relación de la performance con la poesía misma. Para Waldman, el drama Nō (noh)³⁷⁵ es muy relevante, lo lleva a la práctica con sus estudiantes junto con otras influencias: «We also work with Noh drama, Yeats plays, some Stein plays and operas, Amiri Baraka's plays and tight Creeley poem entitled “The Rhythm,” which has a lot of ing words. Several students performed a Nathaniel Tarn translation of a Mayan ritual, *Rabinal Achi*³⁷⁶.». (Waldman 2001b, 60)³⁷⁷

A lo largo de los tres tomos, la rúbrica transitó entre el lenguaje formal y su función como vehículo político, a su uso meditativo, aunque en la siguiente sección retorna a la función política de la rúbrica, pero enfocada a escritores y escritoras:

dear Ammiel —

Beloved students —during manifestation of an ongoing performance class I teach at Naropa University entitled “Liberation Now!” fretted over the cultural imperialism and colonialism of Antonin Artaud and Ezra Pound. Their respective white privileged “gaze” toward Balinese and Tarahumara cultures in the case of Artaud (although Artaud embarked on his “voyage to the land of speaking blood” to ritually ingest peyote) and Pound helped “reveal Japanese Noh. Is mere literary “orientalism,” an old trope, the problem here? I gave some historical context which, while not trying to beg the issues particularly, encouraged insight into these writers' important acts of exploration. William Carlos Williams's “Beautiful Thing” had also recently been called into question in its objectification of women. Ted Berrigan's use of the word “legs,” and so on. Could Gertrude Stein's own anti-Semitism be seen perhaps as “internalized oppression”? The privilege (of “not having to work a day job”) of H.D. incipient racism of many of the modernists. Charles Olson's use of the word “chink.” The class and privilege and “academizing” of Language Poetry and so on. What arose, also, was a sense the real “split” in the culture so obvious in the recent U.S. Presidential election debacles where many people of color are disenfranchised and where blue-color-white-male-ethos is undervalued in terms of the weight it carries toward a conservative (and scary) agenda. Not to mention the dis-functionality of the party system and so on. Where is a writing and by extension, the

375. La puesta en escena Nō es una mezcla de canto, drama, danza y música. (Fenllosa y Pound 1959)

376. El *Rabinal Achi* es una danza japonesa prehispánica que se acompaña por diálogos. (Curiel Deffosé 1955)

377. En *Seeing What Happens (Interview with Joyce Jenkins for Poetry Flash, San Francisco, June 1989)*.

performance, which includes a consideration of the whole “polis”— the civic city and its many eyes. Impossible, one thinks. The examples of dismay are endless when much of the avant-garde reads as elitist, operating within very specific language and economic codes. Where to go? What is being a poet now about? We will be happily under-the-radar, a temporary autonomous zone where we will be gazing at the whole picture...

rather jobless.
string,
ribbon —
something
idle, cloth
with saint’s weave
sweet idol of him,
masked dancer
powered round a
halo of
honor, holy
restless
nanosecond
shutter don’t budge
lust’s pubescent necklace
boy
I know
would never mention
lathes—
could he?
still
dim
ritual
start clacking
clanging for
tipped roar
whores chase him for
& his boyhood would
be fair gone game

a mother’s thumb
concedes
against the
holy stone
vertigolichen
& hang like silk,
pale, in
the
March sun
Love,

Anne-Grasping-the-Straws-More-Tightly-Now
(Waldman 2020, 18–20)³⁷⁸

378. En *Ceremonies in the Gong World*.

Aunque han transcurrido menos de diez años entre la publicación de *The Iovis Trilogy* y la de *Sanctuary*, la voz poética ha sufrido impactos evidentes en su confrontación con el mundo. En esta ocasión, utiliza la rúbrica “Anne” en el modo epistolar habitual para reconocer ante un grupo de estudiantes los cuestionamientos que se le hacen en la actualidad a los/les/las escritoras de principios del siglo pasado, por ejemplo, las críticas a sus protocolonialismos, e inclusive la acusada xenofobia hacia Gertrude Stein, hacen que la voz entre en conflicto, sin embargo, sigue utilizando la frase, con apenas pocas modificaciones: «Anne-Grasping-the-Straws-More-Tightly-Now», aunque ahora, la escoba ha cedido paso a un grupo de ramas, justo como debieron ser las escobas que inspiraron esta figura en un primer momento.

A lo largo de *The Iovis Project* puede apreciarse el modo en que esa rúbrica va modificando el tipo de interacciones que establece con sus interlocutores potenciales, desde sus severas misivas a mandatarios de países, a su relación con lo divino, con Frank O’Hara, su actitud ante la práctica budista de apaciguar la mente, la inacción, su enfrentamiento con todo aquello en lo que había creído y sus cuestionamientos hacia los personajes que la habían marcado en su juventud, como lo deja de manifiesto a continuación:

To Those of You in the Sandhyabasha conversation:

Yes, the somewhat free use of the term “Sandhyabasha” doesn’t come particularly from a reading of Mircea Eliade and was never used or recorded to my knowledge by Kerouac or Ginsberg or other con-frères. I had my own desire to present the idea of a secret code—perhaps intuited by other initiates (see collaboration & bebop improv of “Pull My Daisy”). We are certainly aware of the literal definitions. Apologies for taking poetic liberties and this only encourages me to more “dialogue” with the left-hand path scholars. “Ulatbamsi,” more literally “upsidedown” is probably a more accurate term for what some of us yearn to do in our poetry. And of course there’s “dakini script,” which is what some poets think they’re onto, not to mention the sense of the poem as “terma,” or hidden treasure (as in the Tibetan Buddhist tradition).

What do you think?

(changing the name Anne Grasping etc. to “On the job in Indonesia”)

this poem of particles is but

tiny integument

of

cartilage,

strangers

between

species

glue on the knuckle,

spit at tongue

groin in a moan
 umbilicus cut
 you are on your own now
 clot at the throat,
 a muscle gone down
 shadows of sinewy deals,
 a witchy stew
 body parts (sift, sift thru them,
 citizens of the world...)
 enraptured by lizard,
 held by design of dove,
 akin to the raptor
 (Waldman 2020, 24–25)³⁷⁹

En el fragmento anterior, la autora se cuestiona el uso de la formula, que incluso encuentra desgastada. En la sección de este mismo poema, *Ceremonies in the Gong World*, en la que rubrica «Anne-Grasping-the-Straws-More-Tightly-Now», la voz poética había debatido las carencias de sus predecesores como Pound, Artaud, Berrigan e, inclusive, Gertrud Stein, por eso es comprensible que reflexione sobre la evolución y la validez del término por medio de la personaje que es su vehículo en primera persona. En este papel, «Anne» funge como una adepta bodistava³⁸⁰ en busca del camino de la iluminación, por lo que asume una ambiciosa misión antibélica.

La dimensión política de *Iovis* que algunos escritores suelen identificar con «Anne-Who-Grasps-the-Broom», funge de una forma más clara como si se tratase de una máscara semejante a las que se utilizaban en la tragedia griega o en el teatro Nō. Sería difícil argumentar que Waldman necesita una máscara para aproximarse a ciertas temáticas aunque, tal vez la máscara propiciada por esta rúbrica tenga más un carácter ritual en que la oralidad adquiere un registro diferente al del resto del poema, con la cual «Anne» se convierte en quien nos conmina a ordenar el mundo, aunque de forma idílica, como lo sugiere Iser al señalar el estatus del texto literario: «Así, con cada texto, no sólo tenemos experiencias sobre él, sino también sobre nosotros... los textos fictivos le llevan siempre la ventaja a nuestra experiencia de vida. Pero eso lo notamos, generalmente, apenas cuando sustituimos sus indeterminaciones por un significado.» (Iser 1993, 119)

379. En *Ceremonies in the Gong World*.

380. Es una persona dirigida hacia la iluminación (una adepta/aprendiz). (Keown 2003)

4.2. Soy la mujer... (tras la chamana)

One of the shamanic elements is the role the saints play in the acquisition of musical skills. Just as the future shaman and epic singer are called in a vision or dream, the future musician is inspired by the saint's spirit in the course of a supernatural experience. (Reichl 2022, 56)

En distintas culturas, los/les/las chamanas, han representado la figura de las contadoras de historias épicas. No obstante, antes de continuar con esta sección es conveniente hacer la siguiente acotación al texto a propósito de lo explicado por Mircea Eliade: «El chamanismo *stricto sensu* es por excelencia un fenómeno siberiano y central-asiático. El vocablo nos llega, a través del ruso, del tungús *shaman*.» (Eliade 2009, 22)³⁸¹. Por otra parte, Barbara Tedlock apunta que la palabra chamana hizo que, en principio de cuentas, las mujeres desaparecieran de la historia del chamanismo como un asunto originado por ellas. Cuenta que cuando el vocablo fue llevado al inglés (a partir del tungús), la última sílaba «man» fue tomada literalmente como «hombre»: «Thus the borrowed word played a role in the privileging of males over females as the shamanic norm by English speakers, who have unconsciously linked male gender with the institution of shamanism.» (Tedlock 2014, 78–79)

Y es justo por los efectos de esta idea que resulta relevante la pregunta acerca de si la denominación para María Sabina debería ser chamana o mujer sabia como llaman los/les/las mazatecas a los/les/las chamanas (Estrada 1989). Por su parte, Rothenberg diría: «In Mazatec, María Sabina's calling was, literally, that of "wise woman"—a term that we may choose to translate as "shaman" or, by a further twist, as "poet". But that's to bring it and her into our own generalized kind of reckoning and naming.» (Rothenberg 2003, IX). Incluso, Gordon Wasson sugiere que las prácticas chamánicas mesoamericanas que contienen la ingesta de hongos pudieron llegar desde Siberia a América por el Estrecho de Bering o por el último puente durante la última época glacial. (Wasson 1989)

Entonces, comprendiendo los límites del término chamana y su identificación con mujer sabia y aludiendo a los fines terminológicos es que utilizo tanto la palabra chamana, como mujer sabia para referirme a María Sabina, porque, adicionalmente, al hacerlo, refuerzo

381. Ya había recurrido previamente a un fragmento de esta cita.

la idea de la prevalencia de la chamana como originadora. No acudo al término curandera porque la propia Sabina se negaba a que se le llamara así: «Recordé a mis ascendientes: mi bisabuelo Juan Feliciano, mi abuelo, Pedro Feliciano, mi tía abuela María Ana Jesús y mi tío. Abuelo Antonio Justo habían sido sabios de prestigio. / Para mí, la brujería y el curanderismo son tareas inferiores.» (Estrada 1989, 48–49)

Waldman ha manifestado especial interés por esas personajas, como lo ha mencionado frecuentemente en torno a la propia Sabina. La autora de *Iovis* quedó fascinada con las traducciones al inglés de las grabaciones de las veladas de María Sabina (a las que llama cantos) (Estrada 1989; Rothenberg 2003; Waldman 1975). Con ese espíritu en mente es que comenzó a indagar en el poder de la chamana en la performance del poema de largo aliento, su primer experimento fue *Fast Speaking Woman* (1975). Posteriormente comenzó su proyecto de largo aliento *Iovis*.

Anne Waldman construyó *Fast Speaking Woman* a partir de las veladas de Sabina, Selina Tusitala Marsh conoció el poema de Waldman y creó *Fast Talking PI*, Irma Pineda también se vio influenciada por Sabina, posiblemente a partir de ella escribió *Naa nga gunaa yu* (*Soy la mujer tierra*), menos identificable es la influencia, o no, que hizo a Jeannette Armstrong escribir *Indian Woman*, a todas ellas las analizo a continuación a partir de un término en común, la concepción de su ser; con la fórmula *I am / soy*. En la siguiente sección del capítulo analizaré configuración renacentista del sujeto patriarcal y la manera en que las mujeres se insertaron en esa individuación que implica propiedad y *yoidad*, no solo lírica sino poética, es decir, *la yo poética*.

No obstante, esa *yoidad* casi oral encuentra en estos poemas que presento un primer esbozo de su voz en primera persona. Waldman llama estructura modal elemental a la unidad *I am / soy*, en la que la poeta expresa cómo se ve a sí misma (la primera persona del singular podría considerarse molecular, sobre la molaridad del poema épico). Para contextualizarlo, la poeta trae a la mesa el antiguo texto celta medieval *The Song of Amergin*, que narra las hazañas de Amergin, quien logra llevar a salvo su barco al partir los mares en dos. En 1904 la escritora irlandesa Augusta, Lady Gregory tradujo el texto del bardo y druida irlandés Amergin Glúingel, el cual es recogido por Waldman:

I am a stag: *of seven tines*,
I am a flood: *across the plain*,

I am a stag: *of seven tines*,
I am a wind: *on a deep lake*,
I am a tear: *the Sun lets fall*,
I am a hawk: *above a cliff*,
I am a thron: *beneath the nail*,
I am a wonder: *among flowers*,
I am a wizard: *who but I*,
Sets the cool head aflame with smoke?

La autora de *Fast Speaking Woman* también cita el poema galés medieval del siglo XIV *Cad Goddeau (The Battle of the Trees)*:

I have been a drop in the air.
I have been a shining star.
I have been a word in a book.
I have been a book originally.
I have been a light in a lantern.
(Waldman 1996a, 35–36)³⁸²

Waldman deconstruyó esas estructuras modales elementales que encontró familiares al converger con María Sabina quien igualmente se describe en su ser individual, algo semejante a lo que ocurre con Jeannette Armstrong y que se arrojan tanto Selina Tusitala Marsh, como Irma Pineda.

4.2.1. María Sabina

Tras la muerte de su segundo marido, la chamana mazateca María Sabina comprendió que había nacido «con su destino». Aquello la convirtió en una mujer sabia y la hija de los *niños santos*. María Sabina llamó *niños santos* a los hongos que ingería durante las veladas (Rothenberg 2003, 14). Estrada explica que desde la época prehispánica se les ha llamado como *teonanácatl* o carne de los dioses y que el adjetivo «alucinógeno» es una invención de occidente (Estrada 1989). En este sentido, la sabiduría de la que hablaba Sabina le había sido dada por el entorno en el que creció –la sierra oaxaqueña–, pero también por la capacidad que desarrolló para ver más allá de lo evidente, para entrar en trance y hablar con aquellos a quien llamó sus maestros. En esos trances, María Sabina pronunciaba cantos que fueron

382. En “*Fast Speaking Woman*” & *The Dakini Principle*.

compilados por el escritor Álvaro Estrada, quien se convirtió en el primero en interesarse por reunirlos en formato fonográfico, para posteriormente transcribirlos y traducirlos al español. (Echeverría 1978b; Estrada 1989)

La velada (vigilia de hongos) grabada por Estrada, la cual ha trascendido y a partir de la que Waldman realizó su poema *Fast Speaking Woman*, ocurrió en Huautla de Jiménez, Oaxaca, la noche del 21 de julio de 1956, cuando Sabina tenía 62 años. En aquella ocasión se habían reunido en su choza Gordon Wasson y otros colegas, pero también estuvieron el síndico Cayetano García y su esposa Guadalupe (Noel 1987; Wasson 1989). ¿Pueden llamarse cantos, poemas o melopea a lo que Sabina declamaba y que fue reproducido y traducido al inglés y al castellano? En la presentación del libro *Vida de María Sabina, la sabia de los hongos*, Gordon Wasson explica:

En la historia de su vida, María Sabina no tiene una palabra que decir acerca de la fuente de sus versos, de sus cantos. Para nosotros los del mundo moderno, preguntas así se imponen. Para ella no existen. Cuando se le pregunta al respecto, su respuesta es sencilla: las *cositas* (hongos sagrados) le dicen qué decir, cómo cantar. (Wasson 1989, 12)

Los cantos de la *sabia de los hongos* hablan de ese entorno, pero también del reconocimiento que María Sabina hizo de su propia persona. Ella no solo fue el vehículo a través del que se transmitieron enseñanzas, sino que fue una mujer que se identificó y que se nombró como tal. En un fragmento de sus cantos, decía: «Soy mujer águila / Soy mujer tlacuache / Soy mujer que truena / Mujer limpia / Soy mujer aerolito»³⁸³. Esos versos contenían una voz en primera persona y en presente —una voz activa—, una mujer que no hablaba de metáforas ni de mitos. Ella de verdad platicaba con su entorno, con los seres que la visitaban, pero lo hizo desde su ser como mujer reconocida y referenciada por ella misma. (Estrada 1989; Echeverría 1978b; Cloward 1992; Rothenberg 2017; 2003)

Utilizo el término comprendiendo que Sabina no se definió a sí misma como poeta y que la recopilación de sus cantos en forma de poemas es una convención occidental, realizada adicionalmente por dos hombres: Estrada y Wasson. El propio Wasson lo narra:

En 1958 grabamos en cinta una velada completa, impresionante, de María Sabina, y un equipo nuestro trabajó sobre las cintas hasta 1974, cuando por fin publicamos

383. El texto completo se encuentra en el Anexo 2.1.

nuestro *María Sabina Sings her Mazatec Mushroom Velada*. Los Cowan —Jorge y Florencia— redujeron las cintas a un texto en mazateco, escrito en los caracteres que los lingüistas entienden; tradujeron el texto al español y al inglés, y fue publicado en tres columnas paralela; Jorge agregó un capítulo acerca del lenguaje mazateco... (Wasson 1989, 10)

Luego, sugiere que hay manifestaciones en las que las personas ajenas a la comunidad no logran acceder: «A María Sabina y a nosotros nos sobraba buena voluntad mutua, pero para nosotros ella estaba detrás de una barrera lingüística impenetrable, insuperable. Su *persona* caía fuera de nuestro alcance.» (Wasson 1989, 11), a este tipo de manifestaciones se les ha dado en llamar etnopoética:

...a term the poet David Antin expanded still further to mean “Human Poetics... People’s Poetics or the poetics of natural language.” And other-than-human as well, if we take her word for it: “language belongs to the saint children”—the sacred mushrooms—. “They speak and I have the power to translate.” Or Antin further: “What I take the ‘poetics’ part of ETHNOPOETICS to be is the structure of those linguistic acts invention and discovery through which the mind explores the transformational power of language and discovers and invents the world and itself.» (Rothenberg 2003, XVII)

Catherine S. Quick reafirmaría estos conceptos en los siguientes términos que lo asemejan a la poesía oral: «Ancient texts that are assumed to be written, but that have clear connections to an oral lifeworld may benefit from ethnopoetic consideration as well.» (Quick 1999, 97)

Pero vuelvo a la relación de Waldman con Sabina, la cual surgió en 1972, cuando la primera tuvo contacto con las grabaciones de la chamana mazateca que mencioné previamente, a través de la intermediación de Michael Brownstein, las cintas grabadas contienen traducción al español por Álvaro Estrada y Eloina Estrada de González y fueron traducidas al inglés por Henry Munn. Ese contacto en tercer grado cambió su perspectiva sobre el poema *Fast Speaking Woman* que ya se encontraba escribiendo. Es relevante hacer notar esta separación espacial en tercer grado entre la velada original y la traducción que conoció Waldman. Al cabo del tiempo, Sabina le diría a Estrada que la llegada de los extranjeros llevó fatalidad a su vida:

La noche que por primera vez hice una *velada* ante los extranjeros no pensé que algo malo fuera a suceder, pues la orden de atender a los rubios venía directamente de la autoridad

municipal, con la recomendación del síndico Cayetano García, amigo mío. Pero, [sic] ¿qué resultó?: pues que ha venido mucha gente a *buscar a Dios*, han venido personas de todos colores y de todas las edades. Los jóvenes son los que han sido más irrespetuosos, ¿sabes...?, ellos toman *niños* a cualquier hora y en cualquier lugar. No lo hacen durante la noche ni bajo las indicaciones de los sabios y tampoco los utilizan para curarse alguna enfermedad.

Pero desde el momento en que llegaron los extranjeros a buscar a Dios, los *niños santos* perdieron su pureza. Perdieron su fuerza, los descompusieron. De ahora en adelante ya no servirán. No tiene remedio. (Estrada 1989, 85)

El mismo Wasson habría de reconocer que su contacto con Sabina llevó a la pérdida de una práctica que había permanecido en la «clandestinidad» por un largo tiempo (Wasson 1989). Acerca de su descubrimiento de Sabina, Waldman diría:

Neither shaman nor psychic healer, I was a product of my generation, ignorant then of “cultural colonialism,” and eager to learn from other / wiser cultures. When I meditated or took peyote or tried to imitate Navaho chant I heard on recordings I did so not to co-opt but to “taste as a timeless seeker in my own imagination’s interstices, passionately in love with the magics of the phenomenal world.

...

Like highly realized adepts in Tibetan Buddhism her consciousness manifests in many directions simultaneously. She’s in all the corners of universe. Her body of chants (as transcribed and in translation) is clearly one of the great transformational language texts of any time. (Waldman 1996a, 38)

4.2.2. Anne Waldman

Chant, a crucial part of Waldman’s oral and scribal poetics, is the origin not only of the material of *Fast Speaking Woman* but *Iovis* as well, where long poem scription is especially concerned with the afterimage of the oratorical voice, those long(er) durations of writing carved out in the larger temporal container of the expansive poem. (Carruthers 2017a, 168)

Derivado de ese encuentro, Waldman publicó la versión final de *Fast Speaking Woman* en 1975. Con este poema, deseaba que su canto fuera más allá de un poema tradicional y que se convirtiera en una especie de encadenamiento. En un fragmento del texto dice: «I’m an abalone woman / I’m the abandoned woman / I’m the woman abashed, the gibberish woman / the aborigine woman, the woman absconding / the Nubian Woman / the antediluvian woman / the absent woman...» (Waldman 1975, 4)³⁸⁴

384. El poema completo se encuentra en el Anexo 2.2.

Con este canto buscó darles voz a mujeres de diversos orígenes, pero con intereses en común, utilizando la forma de las veladas de María Sabina como punto de partida (*soy la mujer*). De este modo, la voz poética en primera persona más que hablar en tiempo presente, lo hace a través de un tiempo en el que todas esas mujeres convergen en un mismo momento.

4.2.3. Jeannette C. Armstrong

La poeta canadiense Jeannette C. Armstrong, se crio en la reserva india de Penticton, en la Columbia Británica y es una de las voces más significativas de la comunidad syilx de Okanagan. Armstrong vivió la opresión colonialista de primera mano. La misma escritora ha señalado en diversas entrevistas que *Indian Woman*, el poema que analizo en esta sección es una denuncia ante la violencia ejercida hacia las mujeres de poblaciones originarias, y que se ha convertido en un canto para otras mujeres, quienes pronuncian en manifestaciones en contra de la violencia y los feminicidios de los que son objeto. Otro de los frentes de activismo de Armstrong está en la defensa del territorio, ambos elementos son visibles en su poesía. (Beeler 1996; Currie 1990; Haladay 2006; Mongibello 2016; Williamson 1992)

A pesar de que *Indian Woman* pareciera no tener una relación creativa directa con *Fast Speaking Woman*, la voz poética también se vale de la primera persona en un singular reflexivo y en un presente simple –en cierta forma en un tiempo irremediable, a decir de la misma autora–: «I am an Indian Woman / Where I walk / beauty surrounds me / grasses bend and blossom / over valleys and hills / vast and multicoloured / in star quilt glory / I am the keeper / of generations...» (Armstrong 1991)³⁸⁵

4.2.4. Selina Tusitala Marsh

Luego de conocer la obra de Waldman, e inspirarse en María Sabina, la poeta Selina Tusitala Marsh se planteó incursionar en la tradición de los *fast moving poems* (poemas que fluyen con rapidez). Con ese aliento escribió el poema performático *Fast Talking PI* (2012), que también presenta la voz poética en primera persona, aunque su texto está más enfocado a repensar a los pueblos del Pacífico: ella nació en Nueva Zelanda / Aotearoa en lenguaje

385. El poema completo se encuentra en el 2.3.

maorí, y sus ancestros son de origen samoano y tuvaluano. Con *Fast Talking PI*, propuso una pieza que fungiera como portavoz de una comunidad (la suya), caracterizada por la ausencia de fronteras, como llama ella misma a la diáspora del Pacífico. (Marsh 2011)

Con esos antepasados a cuestas, Marsh ha explicado que su poema no habla de las personas como entidades estereotipadas, sino como seres en movimiento. Es así como la voz poética en *Fast Talking PI* más allá de una primera persona del singular o abstracta, es la voz de una población, pero a la vez la de una mujer en resistencia que se reconoce, como lo hiciera la propia María Sabina (Marsh 2011). Incluso señala que la frase «yo soy / soy» primero fue utilizada por deidades antiguas, por lo que le confiere un poder individualizante sin dejar de sentirse en comunidad al rechazar el estereotipo «eres» (Marsh 2011), algo semejante a *Song of Amergin* o *Cad Goddeau*, en que más que individuos, las voces *yo soy* acusan a la llamada de una comunidad. Es reconocible que su interés en el «yo soy» –no usa *la mujer*–, está relacionado con la identidad de una comunidad violentada durante mucho tiempo, así, por ejemplo, en parte del texto dice: «I’m a native daughter / I’m poétes du pacifique en couleur / I’m light in the crevice never seen / I’m the girl in the moon circle / I’m niu voices / I’m songs of love...» (Marsh 2012, 63)³⁸⁶, pero también tiene frases de la mujer que se reconoce, como: «I’m a lotto queen». Su poesía alude a las antiguas chamanas y a las actuales defensoras de la tierra, de la mujer y quienes luchan contra el colonialismo.

4.2.5. Irma Pineda

La poeta binnizá Irma Pineda habla el diidxazá, una lengua zapoteca, perteneciente a la familia lingüística otomangue y es el idioma del Istmo oaxaqueño, aunque aprendió a escribir en español y tiempo después conoció su lengua materna y empezó a escribir en ella de manera casi autodidacta. (Aguilar Gil 2019a, 181; Call 2014, 42–44)

La obra de Pineda es conocida por su denuncia y también por su cercanía con la naturaleza y lo sagrado, en *Naa nga gunaa yu* (*Soy la mujer tierra*), la autora aborda su territorio (al igual que Armstrong y Tusitala Marsh), pero también confronta su pasado, el del padre arrancado de su vida, desaparecido por soldados durante la guerra sucia, aquella

386. El poema completo se encuentra en el 2.4.

etapa de la historia de México tan poco contada, que corrió de 1968 a 1991 (al menos), y en la que muchos/es/as activistas fueron desaparecidas por las autoridades. Aunque este poema no se asemeja en extensión a los largos textos épicos, toca temáticas análogas a ellos, como la guerra, el patriarca, y se iguala a la épica escrita por mujeres en la forma en que abordan este género, lo desarticula desde su interior: «Soy la mujer tierra que rasgaste para depositar tu semilla / Lavo mi cuerpo para ahuyentar el miedo / _Limpio las huellas de pétalos rojos_» (Pineda 2018)³⁸⁷. La poeta reconoce el poder de las contadoras de historias, su voz, su papel en la transmisión de oral de su sabiduría. Al respecto habría de decir:

Durante muchos años las mujeres han creado literatura, la han contado y cantado a sus hijos, a sus hermanos, a su gente. Cuánta poesía contienen los conjuros de las ancianas curanderas, los rezos de las mujeres que encabezan y acompañan las ceremonias más importantes de la vida comunitaria, las canciones improvisadas por las madres para arrullar a sus hijos, los cuentos que inventaban las abuelas para ahuyentar el tedio en las tardes, las historias de espantos que entretejían con el crepúsculo para evitar las vagancias nocturnas y las historias de amor que abonaban alegría al corazón. (Pineda 2012, 120)

La influencia de Sabina en la poesía de Pineda parece más visible que en Armstrong, sin embargo, y como lo menciona Yásnaya Aguilar, tampoco puede categorizarse esa influencia como un tema que debe encontrarse necesariamente en su poesía: «En un sistema literario que ha silenciado o minimizado históricamente la aportación de las mujeres, la voz de las mujeres indígenas se alza desde una tierra donde el silencio parece ser más profundo: la condición de género y la posición dentro del régimen colonial que las categoriza como indígenas.» (Aguilar Gil 2019b, 25). Por ese motivo, no busco esas coincidencias en su origen, sino en sus exploraciones estéticas y hasta espirituales y, como Aguilar insiste, las letras de autoras como Pineda, Marsh o Armstrong ponen en entredicho el sistema patriarcal y el colonial que cruzan a la literatura hecha por mujeres que escriben en lenguas originarias. (Aguilar Gil 2019b)

387. El poema completo se encuentra en el Anexo 4.5.

4.2.6. Comparativo de la fórmula yo soy

Enseguida, presento fragmentos análogos de las cuatro autoras, en los que puede verse que la utilización de la primera persona, con la fórmula *yo soy*, refuerza sus cantos³⁸⁸, los cuales están dirigidos a cuestionar el sistema patriarcal:

Soy la mujer remolino <i>María Sabina</i>	Fast Speaking Woman <i>Anne Waldman</i>	Indian Woman <i>Jeannette C. Armstrong</i>
Soy mujer espíritu, dice	I'm a solo woman	I am a squaw
Soy mujer de luz	I'm a sapphire woman	a heathen
Soy mujer de día	I'm a stay at home woman	a savage
Soy mujer espíritu, dice	I'm a butterfly woman	basically a mammal
Soy mujer limpia	I'm a traveling woman	...
Soy mujer águila dueña	I'm a hitchhike woman	
¡Ah! Nuestro Jesucristo, dice	I'm a hitching-post woman	I am an Indian Woman
Soy mujer sagrada	I'm a sun woman	
Soy mujer importante	I'm the coyote woman	Where I walk
Porque puedo nadar	I won't be home	beauty surrounds me
Porque puedo volar	I'll be back	grasses bend and blossom
Porque puedo rastrear		over valleys and hills
Soy la mujer aerolito	I'm a justice woman	vast and multicoloured
	it's not sadness	in star quilt glory
	no, it's not lie	
		I am the keeper
		...
		I am the giver of life
		to whole tribes

Fast Talkin' PI <i>Selina Tusitala Marsh</i>	Soy la mujer Tierra <i>Irma Pineda Santiago</i>
I'm a lali	Soy la mujer tierra que rasgaste para depositar tu semilla
I'm where we once belonged	Lavo mi cuerpo para ahuyentar el miedo
I'm a dream fish floating	_ Limpio las huellas de pétalos rojos _
I'm wild dogs under my skirt	sobre la tierna palma del petate
I'm searching for nei nim'anoa	No soy más la niña capullo _
I'm a native daughter	que esperaba el día en que las manos de su amado
I'm poétes du pacifique en couleur	la hicieran florecer _
I'm light in the crevice never seen	Te llevaste mi flor _
I'm the girl in the moon circle	¡Soldado!
I'm niu voices	_ Sin piedad la arrancaste
I'm songs of love	_ Mis ramas no tuvieron fuerzas para detenerte
I'm mi mere	
I'm houses	

Tabla 4. Comparativo de poemas

388. Los poemas completos se encuentran en el Anexo 2.

En los anteriores fragmentos, hay una voz en primera persona que coloca los poemas en un punto de convergencia, pero al mismo tiempo, muestra las preocupaciones particulares de cada una de las autoras. La fórmula *yo soy*, o *soy* funge como vehículo que valida su discurso. Mientras María Sabina escribe: «Soy mujer águila dueña», Waldman desea conectar con esa connotación totémica; «I'm a butterfly woman», Selina Tusitala Marsh lo hace diciendo: «I'm a dream fish floating», en tanto que Jeannette Armstrong se asemeja a una criatura mamífera en los siguientes términos: «I am a squaw / a heathen / a savage / basically a mammal», finalmente, Irma Pineda no se ubica en esta cualidad totémica, pero también alude a la naturaleza como elemento de semejanza: «Soy la mujer tierra que rasgaste para depositar tu semilla».

En estos poemas, las escritoras tratan de acceder a ese estado ritual que supone una performance chamánica en la que reclaman ser protagonistas de sus propias elecciones, el ser chamanas, tan antiguas como el paleolítico mismo que apunta Barbara Tedlock:

At this point I'm going to skip a detailed discussion I've written about the evidence of women in Paleolithic shamanism, but I'll give you one delicious fact which you will never find in Eliade or any of the other male scholars, which is that the earliest-known burial of a shaman, complete with rattles, red ocher, and amulets, when the bones were studied by physical anthropologists, they turned out to be those of a woman. (Tedlock 2014, 79)

Sería difícil comparar las veladas de Sabina con los poemas de las cuatro autoras, porque ella habla con *los niños santos*, pero sí puede verse que las cuatro comparten un lenguaje común en el que pugnan por personificar la voz en primera persona que han asumido como cantoras, quizá porque como dijera Richard Martin: «The world of the shaman is visible, also in the plots and characters of the epics, but it is no more than a memory, sometimes vivid, sometimes pale and barely noticeable.» (Martin 1989, 82). Es decir, la cualidad chamánica no es reproducible, acaso solamente imitable, como si se tratara de una máscara en un performance preconcebido para acceder a una denuncia que desea, en consecuencia, despatriarcalizar el lenguaje ritual. Tal vez con la intención de hacer una inversión en el modo de aproximarse a la oralidad, Anne Waldman dice que le interesa

extender la palabra escrita y que deje la página para transformarse en una vocalización ritual, un evento en el que pierde su carácter individual. (Waldman 1975)³⁸⁹

Hay un poema de la escritora, titulado *Shaman Hisses You Slide Back into the Night*, en él, la autora recuerda la gira «The Rolling Thunder Revue», de la que ya había dado cuenta en el capítulo primero de esta tesis. Waldman suele señalar que solía ver a Bob Dylan como una especie de chamán, y de cierta manera, en este texto retoma las cavilaciones de Barbara Tedlock:

a man-woman a shaman a man who makes a song to heal
a woman-man a sha-man a woman makes this song to heal
a mannerism a shaman has a man who plays a drum to heal
a woman singing a woman dancing a woman makes a place a meal
a spinning man a clay man a shaman takes your song for fuel
a watching woman-man a shaman watches & plans a song to make you well
a showman makes a song so smart so to hear it swell
a woman-man a he-she man takes this place to steal the show
a man-woman a shaman woman makes the song appeal
steel man inside shaman gesture in blue
salmon color woman skin make her skin a drum to heal
1976 (Waldman 1994a)³⁹⁰

Tedlock señaló que se ha considerado que primero fue el chamán al haber llevado al inglés un vocablo cuya terminación era precisamente «man». Waldman utiliza el juego de palabras «woman / man», para implicar la superposición de la mujer al chamán. Es interesante reconocer que, en inglés, el sufijo de mujer «wo(man)» sí remite al hombre, tal vez por eso la discusión no pareciera tan sensible en castellano, aunque la implicación de un «hombre» chamán está más relacionada con la dominación del lenguaje y del imaginario sea en el idioma que sea.

La chamana existe desde el pasado remoto de las civilizaciones que se establecieron en las márgenes de los ríos Tigris y Éufrates, a decir de Kurt Cline en *Journey to the Land of No Return: Alice Notley's The Descent of Alette and the Sumerian "Descent of Inanna"*: «If we might say that the tendency from Gilgamesh on has been to interpret the old female-based

389. En *"I is Another": Dissipative Structures*.

390. En *Shaman Hisses You Slide Back into the Night*.

myths in ways to enforce male hegemony, then we might also say that Notley's poem runs counter to Greek, Roman and Christian versions of the myth of the underworld descent as she presses further back in time to the matriarchal, the tribal, the shamanic.» (Cline 2015, 90). Anne Waldman señala sobre la carga del concepto en los siguientes términos:

In some respects the Whole shaman concept is problematic, considering the hardships and trials of indigenous practitioners. Poets are hardly shamans, a critic exclaimed. They're jetsetters, bunglers, indulgent egomaniacs! No doubt, I restored. Poets don't claim to be enlightened curanderos, but sometimes, making themselves available as "antennae of the race," they might receive or tap into energy sources we are usually impervious to. I remember the delight I had when I began "Fast Speaking Woman," thinking every woman can do this, every woman *is* doing this. Like the dakini principle in Buddhism, Everywoman *is* a dakini or skywalker who changes the world through the play of her imagination. She is both messenger and protector and embodies the qualities of compassion, emptiness and sagacity. (Waldman 1975, 42)³⁹¹

Para concluir con esta idea, en esta sección he presentado las voces de distintas actoras que han escrito (a excepción de Sabina) tras reconocer-se en el ser su *yo poética* (sobre la que ahondaré más ampliamente enseguida). La confrontación de sus aproximaciones hace visible la construcción de sus narrativas a partir de expectativas, no transmiten el conocimiento como la sabia de los hongos, sino que lo recrean, lo escriben.

A este respecto, ya desde Lord los autores reconocían el rompimiento con lo que Walter Ong llamó oralidad primaria (Ong 2006), al considerar que sus poemas fueron concebidos en papel y, posteriormente, fueron representados performáticamente. Suelen tener distintas actitudes en torno al quiebre, interesa la de Waldman, quien transmite el poder performativo de su obra en lo textual, como fue el caso de *Fast Speaking Woman*.

La voz poética *waldmaniana* en *Iovis* surge en esa oralidad en que, muy posiblemente, se originaron los primeros poemas épicos, inclusive los anteriores a los griegos, en que la cantora se apropiaba de la palabra y, al igual que ocurrió con *The Cantos* de Ezra Pound, su voz transitó del poema épico clásico a los cantos medievales en que la barda y la *trobairitz* fueron liberándose del anonimato. Pero la voz poética de *The Iovis Project* no solo existe en la performance, sino que está impresa en el libro que analizo. A continuación, explico la forma en que la voz poética transitó de la tercera a la primera persona a lo largo de los siglos,

391. En "*Fast Speaking Woman*" & *The Dakini Principle*.

y expongo la apropiación del yo, para transformarse en *la yo*, en la obra poética escrita por mujeres.

4.3. La conquista de *la yo poética*

I went in search of myself
Almost—laughable-self... (Waldman 2011, 680)³⁹²

YO, h. 950. Del lato ĒGO, vulgarmente EO, S. VI. Las formas flexivas *me* y *mí*, h. 1140, proceden respectivamente del acusativo lat. *ME* y del dativo *MIHI*, vulgarmente *MĪ*. (Corominas 1987, 616)

En el *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española* se reportan cincuenta y una entradas con la palabra «yo». La más antigua data de 1570: «YO, I, *io*». En 1591, Percival ya la asociaba con el vocablo latino *ego*. En 1739 apareció por primera vez en el *Diccionario de la Academia de Autoridades* y en 1780 se registró en la primera edición de su *Diccionario usual o vulgar*. En 1783 Guerreros y Pando habría de reportarla en una de sus acepciones: «Yo, se dice también como subst. La humildad christiana ha aniquilado al yo, y la buena crianza, y la modestia le esconde y suprime.» En 1853 Domínguez escribiría que se trataba de un sustantivo «masculino» y que en filosofía el yo era superior a todo. En 1895 Zerolo, de Toro y Gómez e Isaza publicaron un diccionario a partir del *Usual* en el que lo consideraban de género tanto masculino como femenino, así como de número singular y referían algunos ejemplos de la palabra *yo* empleada en ciertos poemas, además de que señalaban que, en filosofía, el pronombre *yo* al lado del artículo *él* se refería a una «afirmación de conciencia de la personalidad humana, como ser racional y libre.» (Real Academia Española de la Lengua 2023b)

En francés, el pronombre *je*, es registrado como «pronom personnel sujet de la première personne du singulier, aux deux genres. / Étymologie : XI^e siècle. Issu du latin tardif *eo*, du latin classique *ego*, « moi, je ».» (Académie française 2021b). Mientras que, en el idioma anglosajón, el registro señala que en el antiguo inglés (ca. 1200) las palabras *self* y *sylf* tienen un origen en la Sajonia occidental y *seolf* se inserta en el angliano, significando la

392. En III *Worrying yr logos: Conversant you speak to the dead. Book III, Eternal War*.

propia persona, o lo idéntico, que proviene del protogermánico **selbaz* del que también se pueden desprender el nórdico antiguo *sjalfr*, el frisón antiguo *self*, el flamenco *zelf*, el alto alemán antiguo *self*, así como el alemán *selb*, *selbst* y, finalmente, el gótico *silba*. Hacia 1880, el poeta irlandés Gerard Manley Hopkins usó el *sleve* como verbo: «become or cause to become a unique self» (Online Etymology Dictionary 2017b), el cual acabó restringido solamente a los poetas. El sufijo «ves» –*selves*– (que compone el grupo social del hablante, encuentra sus orígenes en el sánscrito *svah*, el avéstico *hva*, el persa antiguo *huva*, que significa propio, *khva-data* que se refiere literalmente a señor creador de sí mismo, el griego *hos*, que se identifica con los tres pronombres singulares de la primera persona además del yo, del latín *suescere* que define como acostumbrarse, *sodalis* es compañero, el antiguo eslavo eclesiástico lo llama *svoji*, compartiendo connotación con el griego, *svojaku* lo define como pariente, en tanto que el gótico *swes* se aproxima más a uno mismo, al igual que el nórdico antiguo, el alemán y el irlandés antiguo *fein*. (Online Etymology Dictionary 2017b)

Si se trata el fenómeno del yo desde el psicoanálisis, debería acudir en primer, pero no único, momento a Sigmund Freud quien distinguió a tres instancias que dan forma a la psique: el ello, el superyó y el yo. La primera se refiere a los impulsos primitivos y se asocia al inconsciente; el superyó es la consciencia y la moral, en tanto que el yo une a ambas instancias en el plano de la realidad (Freud 1992). En contraste, el filósofo Martin Buber habría de abordar estos conceptos diciendo que «para el hombre» el mundo tiene dos aspectos, o una actitud dual, un ejemplo serían los vocablos *Yo-Ello*. Esta dualidad la explica del siguiente modo:

La actitud del hombre es doble en conformidad con la dualidad de las palabras fundamentales que pronuncia. / Las palabras fundamentales del lenguaje no son vocablos aislados, sino pares de vocablos. / Una de estas palabras primordiales es el par de vocablos *Yo-Tú*. / La otra palabra primordial es el par *Yo-Ello*, en el que Él o Ella pueden reemplazar a *Ello*. / De ahí que también el *Yo* del hombre sea doble. Pues el *Yo* de la palabra primordial *Yo-Tú* es distinto del *Yo* de la palabra primordial *Yo-Ello*. (Buber 1982, 6)

Paul Ricoeur hace otras consideraciones en torno al yo y a la ipseidad que son relevantes para su análisis:

Sujeto ensalzado, sujeto humillado: parece que uno se aproxima siempre al sujeto mediante semejante inversión del pro en el contra; de ahí sería preciso concluir que el «yo» de las filosofías del sujeto es *atopos*³⁹³, sin lugar asegurado en el discurso. ¿En qué medida se puede decir de la hermenéutica del sí, puesta aquí de relieve, que ocupa un lugar epistémico (y ontológico, como se dirá en el estudio décimo) situado más allá de esta alternativa del *Cogito* y del anti-*Cogito*? (Ricoeur 1996, XXVIII–XXIX)

En términos de Ricoeur y siguiendo la línea de los primeros párrafos de la sección, la posición inmediata del sujeto *yo* (*pienso, soy*), se apoya en la gramática de las lenguas mismas al oponer *sí* (*mismo*) *yo*. En tanto que *sí*, es un pronombre *reflexivo*. Pero *mismo*, como idéntico (*idem, ipse*) como se denota, en la cita anterior, funge en esa oposición entre el *Cogito* y el anti-*Cogito*. Ahora bien, la identidad-*ipse* es la que consigue esa dialéctica complementaria entre la *ipseidad* y la *mismidad* (Ricoeur 1996), que, finalmente, es lo que he delineado con anterioridad.

Vale la pena hacer una aclaración adicional, la relativa al *yo* (ser) en el budismo, o, mejor dicho, al no-ser, conocida como *anātman*, se refiere a la ausencia del ser-*yo* (*atman*). Se considera la doctrina clave, pues habla de que cualquier persona u objeto está desprovista de sustratos inmutables. Se trata de uno de los tres atributos de todos los fenómenos compuestos, junto con el *anitya* y el *duḥka*. Hay escuelas como la Nirvāṇa Sūtra que aceptan cierta forma del ser, relacionada con una naturaleza búdica. El *Ātman* que significa el ser o el alma, es una entidad independiente, inmutable y eterna, pero su existencia en sí es negada por el budismo. Hay quien dice que el Buda negaba un *yo* del ego, no necesariamente el *ātman*. (Keown 2003)

Para los efectos de esta tesis, las consideraciones de la palabra *yo*, se insertan a partir de las anteriores significaciones filosóficas en torno a la utilización del pronombre en primera persona del singular, pero también en sus relaciones literarias. En el caso de la poesía existe un *yo* para resultados discursivos, llamado poético o lírico, al que se le considera autorreferencial, y que, en lo concerniente al poema escrito por mujeres llamaré *yo poética*, como explicaré más adelante.

393. En la traducción de Siglo XXI Editores (1996) aparece sin acento. En la edición francesa tampoco se reporta con acento.

Aunque *la sujeta poética* no es autobiográfico en el sentido literal del término, no puede negarse que hay un/une/una *yo* mediadora, aunque como asegura Federico Álvarez en su crítica a la muerte del autor anunciada por Barthes (1987) y al sujeto hermenéutico en Gadamer: «El texto es autónomo, pero no es independiente. Es una realidad segunda, como indica Macherey: una remisión, una liberación (une *délivrance*). (Podría entenderse, en un sentido metafórico aceptable que el autor se libra de ella).» (Álvarez 2007, 219). El / *la yo poética* no es autobiográfica, pero el texto sí refleja a su autor/e/a, su consonancia con su momento de creación específico y los agenciamientos³⁹⁴ que puedan surgir de esta creación, es decir, no es independiente de ella durante su producción y no deja de serlo al separarse temporalmente, aunque la persona que la lea desconozca la biografía de su autor/autora. Entonces, como lo analizo a continuación, la búsqueda de la *yoidad* poética conlleva en los/les/las escritoras un sentido de trascendencia que comparten con la urgencia de trascender por parte de sus creadoras/es, inherente a la épica, particularmente patente en la obra de Walt Whitman y sus sucesoras/es.

Maximilian de Gaynesford abona a la idea de la *yoidad* poética del siguiente modo: «Since the early modern period, much great and significant work in philosophy has depended on assumptions and conjectures about the meaning of *I*.» (de Gaynesford 2006, 2). No puede considerarse, entonces, al/le/la *yo poética* como *autobiográfica*, aunque su autor/autora esté manifestando su experiencia vital, ya que sigue siendo un constructo derivado del/de le/de la creadora que utiliza al poema como instrumento, como Juan Carlos Rodríguez lo señala al hablar de que hoy en día se llama literatura a las: «..*obras* de un *autor*, es decir, un objeto construido por un sujeto.» (Rodríguez 2017, 7). Como parte de la literatura está la poesía, sobre la que el mismo Rodríguez continúa más adelante:

En primer lugar, la aparición de la noción de «poeta» paralela a la construcción real del nuevo objeto ideológico: *la poesía* (y básicamente lo que desde Goethe y los *románticos* se llamará poesía «lírica»). La imagen *poeta / poesía* va unida, dijimos, a los primeros ideólogos de la burguesía: esto es, la aparición del discurso ideológico específico llamado «poesía» es sin

394. En poesía, los agenciamientos podrían equivaler a los hipertextos propuestos por Gérard Genette en *Palimpsestos* (Genette 1989). Sobre los agenciamientos, cabe mencionar que Deleuze y Guattari apuntan: «Un agenciamiento es precisamente ese aumento de dimensiones en una multiplicidad que cambia necesariamente de naturaleza a medida que aumenta sus conexiones.» (Deleuze y Guattari 1987, 14). Analizo este tema en el capítulo cinco.

duda una producción inscrita en el área platonizante, con una tipificación técnica específica también casi única... (Rodríguez 2017, 119–20)

Acudo a Cristian Gallegos Díaz, quien afirma que el sujeto poético es «representación interpretada... en un contexto cronotrópico imaginario-ficticio.» (2006). Mientras que María Ema Llorente lo apunta con mayor precisión al decir: «La persona poética es, por tanto, “impersonación”, “personaje”; una entidad desdoblada y separada de su autor.» (Llorente 2010). De este modo, no parece cosa menor no haber enfatizado en las palabras previas que la *yoidad* poética no es autobiográfica.

Las anteriores acotaciones sirven como punto de partida de esta sección del capítulo cuatro. En las dos primeras partes analicé el origen oral, la performance de la poesía épica y el modo en que ambos elementos se encuentran presentes en *Iovis* con el fin de comprender la importancia de la voz poética como definitoria de este género en específico. En esta tercera sección abordé la poesía en primera persona, la *yoidad* poética o lírica. En este sentido, para los fines de esta tesis en la que examino la apropiación del género épico por parte de las mujeres, he propuesto llamarlas *yo poética* (al igual que las denominaría con género no binario, si fuera mi tema de investigación), del mismo modo que a sus protagonistas las he caracterizado con el nombre de *sujetas poéticas*.

En *Yo, tú, nosotras*, Luce Irigaray explica el género en el lenguaje, por medio del modo en que *ella* pasó a ser *no-él* en la medida en que la patriarcalización del lenguaje avasalló el mundo de la palabra, precisamente, la cual se da en la economía de la lengua ya que, como dice, el género gramatical es todo antes que arbitrario o inmotivado, es decir, una misma experiencia se expresa con géneros gramaticales diferentes de acuerdo con la cultura y el momento histórico: «La diferencia sexual no se reduce, entonces, a un simple don natural, extralingüístico. La diferencia sexual informa la lengua y es informada por ésta. Determina los sistemas pronominales, los adjetivos posesivos, tanto como el género de las palabras y su división en clases gramaticales...» (Irigaray 1992, 17–18). La autora francesa continúa explicando el modo en que las civilizaciones patriarcales han desvirtuado el valor de la femenina (en la traducción se dice «lo femenino») convirtiendo en inexactas sus descripciones —justo como ocurre en la *yoidad*³⁹⁵ poética y lírica—. De esta deducción es que

395. (Richards 2002, 100)

señala que el género femenino (o la femenina) es en realidad un «no-masculino», abstracto e inexistente: «El orden lingüístico patriarcal las excluye y las niega. Hablar con sentido y coherencia y ser mujer no es compatible.» (Irigaray 1992, 18). Con base en la reflexión previa es que desarrollo ambos conceptos en su acepción femenina. Pero vuelvo a Irigaray, quien explica la urgencia por hablar en primera persona en los siguientes términos:

...the country, the land and even the house do not yet correspond to the self. Nevertheless, Western tradition keeps alive such a confusion, probably because its culture is mediatized by exteriority without a suitable cultivation of the interiority of the self. And it is also a culture of uprooting from natural origin and belonging. Western culture corresponds to a culture of the outside, not of the inside. We make plans outside us in order to construct, to love, to know, and then we become, in some way, the consequence of events which take place outside us. We are not what gives measure to our culture, except indirectly as a result of going outside of ourselves, and of marks that we make or leave there. (Irigaray 2013b, 139–40)

Más allá de solo ceñirme a la feminización de la *yoidad* poética, me parece igualmente pertinente dejarla de llamar sujeto para aterrizarla como *sujeta*. En *Espéculo de la otra mujer*, Irigaray apunta a que toda la teoría del «sujeto» ha estado siempre adaptada a lo «masculino», eso la hace renunciar a su relación con lo imaginario, es feminizada por «discurso», enfatiza la autora francesa: «La subjetividad denegada a la mujer, tal es, sin duda, la hipoteca garante de toda constitución irreductible de objeto: de representación, de discurso, de deseo. Imagínese que la mujer imagine, el objeto perdería con ello su cualidad (de idea) fija.» (Irigaray 2007, 119). Quizá a la autora francesa le faltó apuntar que si la imaginación de ese objeto ocurriera en una territorialidad femenina la transgresión de la lengua sería mucho más profunda y, probablemente, irrenunciable.

Lucía Guerra insiste en este tema de nombrar en masculino al apuntar que el primer hombre tuvo la función de denominar en ese género, derivando en implicaciones culturales importantes: «...que permanecerán casi exclusivamente en el ámbito de un Hacer masculino.» (Guerra-Cunningham 2006, 37). Finalmente, cabe mencionar lo que señala Hélèn Cixous en torno a la *yoidad*:

Qué es del sujeto, del pronombre personal, de sus posesivos cuando, al atreverse alegremente a sus metamorfosis (porque desde su adentro, que durante mucho tiempo fue su mundo, mantiene una relación de deseo penetrante con todo ser) ella hace de repente circular otra manera de conocer, de producir, de comunicar, en la que cada uno es siempre más de él uno, en la que su poder de identificación desconcierta. Y con el mismo movimiento diseminador,

que atraviesa y mediante el cual ella se convierte en otra, en otro, rompe con la explicación la interpretación y todos los puntos de referencia. (Cixous 1995b, 60)

Después de lo antes expuesto, es oportuno reiterar que el nombrar en femenina no es superficial, es señalar, a través de la palabra lo que los siglos han silenciado, es mostrar, por medio de los pronombres lo que los actos han ocultado, es, en suma, decir yo o ella, pronombres que la costumbre o la censura decidió negar.

4.3.1. Construcción de *la yo (sujeta) poética*

Theory: I am afraid to express my anger as if it might make the world less safe for me?

Question: What price do you pay?

Answer: The imagination of the oral poet
(Waldman 2011, 215)³⁹⁶

Como se ve en el anterior fragmento de *Iovis, la yo poética waldmaniana* no tiene un carácter autobiográfico, como ya había señalado en la anterior sección a propósito de este tema, aunque no por eso aluda a la muerte del autor como lo apunta Álvarez. Es decir, no es Waldman la que habla o poetiza, sino la primera persona del singular *yo*, funge como una *yo abstracta*. A decir de Gallegos Díaz al referirse a la *yoidad* poética surgida del Romanticismo: «el “yo” poético no es un individuo empírico, sino un sujeto creado en el poema y por el poema.» (2006). Sí, su *yo* es masculino.

Vale la pena cuestionarse si fue Enheduanna la primera mujer en llamarse en primera persona del singular. Enheduanna fue la sacerdotisa acadia a quien se le atribuye la escritura de los himnos de Inanna. En su texto, Betty De Shong hace un estudio detallado de la sacerdotisa y su presencia como la primera poeta de la historia: «Finally Enheduanna took the new consciousness of the individual, which we see in Akkadian art, and brought about herself. “I, I am Enheduanna,” she says. ... She explored the transformative role emotion plays in the individual.» (De Shong Meador 2000, 49). Muy probablemente la conciencia de

396. En *XIV Primum Mobile. Book I, Al is Full of Jove*.

la *yoidad* poética sí se remonte a ese origen antiguo en el que la poeta se identificó a sí misma en ese papel: «Thus, Enheduanna describes her identity in three ways on the disc. In her role as priestess she is “wife of Nanna,” Next, she is a mortal “daughter of Sargon, King of All.” And finally, she reveals her devotion to Inana as she dedicates the dais to the goddess.» (De Shong Meador 2000, 49). No obstante, podría aducirse que esa *yoidad* poética se relaciona más con un carácter religioso que en aquella antigüedad equiparaba en cierto grado las condiciones divina y humana.

Por otra parte, Diane J. Rayor y André Lardinois habrían de transcribir el siguiente fragmento de la poeta griega Safo (Psappho): «The moon and Pleiades have set — / half the night is gone. / Time passes. / I sleep alone.» (Rayor y Lardinois 2014, 21). Como puede apreciarse, aparece una primera persona que podría aludir a la poeta; quizá, sin embargo, esa primera persona no reconoce su *yoidad* al no ser un «I am / yo soy», por lo que avanzo hasta lo que señala Margit Frenk, estudiosa de las jarchas, quien remonta la presencia de la *yoidad poética femenina* a la Hispania musulmana, cuando surgieron las jarchas, consistentes en composiciones líricas que daban cierre a los poemas en árabe, escritos por poetas andalusíes árabes o hebreas, por lo general mujeres. Su libro de 1975, *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*, derivado de su tesis doctoral del Colegio de México, es el primer esfuerzo por catalogarlas metodológicamente, aunque su compilación data de tiempo atrás. En este libro, Frenk señala que se ha sugerido que el que las mujeres hubieran sido las principales «consumidoras» de canciones y bailes, tuvo que ver con que se les hubiera tomado como voces poéticas. A decir de la autora, sobre este hecho se ha formulado una hipótesis: «las mujeres eran también autoras de la poesía primitiva... En nuestros días piensa Frings que quizá la mujer poetisa esté al comienzo de toda poesía amorosa...» (Frenk Alatorre 1975, 80). En un texto más reciente, añade:

Entre la lírica popular hispánica de la Edad Media y la poesía aristocrática contemporánea el rasgo diferenciador más notable y asombroso es, sin duda, la presencia, en la primera, de la voz femenina. Se trata, por cierto, de un hecho no exclusivo de la Península ibérica. Esa voz de mujer se contrapone a la voz de hombre que monopoliza la lírica cortesana paneuropea; esa voz expresa una serie de actitudes que, a la luz de las leyes y normas que rigen a la sociedad de entonces, resultan anómalas o incluso francamente subversivas. (Frenk Alatorre 2018, 6)

Como apuntan Frenk y otros/es/as estudiosas de las jarchas y de la canción mozárabe, inclusive de aquellas *trobairitz* francesas (de las que apenas se contabilizaban dieciocho), a las que me referí en la primera parte de este capítulo, muy probablemente la *yo lírica* hizo su aparición en ellas por vez primera. En el caso de las jarchas se puede ver esta presencia en los siguientes términos:

1. Mirad [ciudad] vos ay hermanillas,
2. cómo contener mi mal.
3. Sin el amado no podré vivir;
4. ...
1. Decid vosotras, oh hermanillas,
2. ¿cómo refrenaré mi pesar?
3. Sin el amado yo no viviré,
4. Y volaré a buscarlo (Miklos Stern 2021, 19) (Yehuda Halevi (c. 1075-c. 1140), en honor de Ishaq ben Qrispin)
(Cantera, 1949)

Sandra Ferrer Valero narra un episodio que ocurrió el 27 de noviembre de 1095 en la ciudad de Clermont, tras cuyos muros se celebró un concilio que condujo al inicio de las Cruzadas que tenían como fin la toma de Jerusalén. Lo relevante es que recuerda que a aquel sínodo eclesial de unos trescientos clérigos no fue convocada ninguna mujer: «Hombres de fe, temerosos de Dios, a quienes se les ha educado en una tradición cristiana en la que las mujeres no salen muy bien paradas.» (Ferrer Valero 2019, 8), y luego dice la frase más relevante al respecto de la exclusión de las mujeres: «Mientras el destino de sus maridos e hijos se decide intramuros, ellas permanecen ajenas al gran capítulo de la historia que se está escribiendo a tan solo unos metros.» (Ferrer Valero 2019, 8)

Pero vuelvo a las jarchas, como puede observarse, las composiciones no tienen nada de epifánico y sí mucho de carnal. Coetánea a ellas y a semejanza de Teresa de Ávila quien habría de aparecer algunos siglos después, Hildegarda von Bingen (1098-1179)³⁹⁷ de la orden benedictina de Bingen-am-Rhein, en Renania, fue conocida como la sibila de Renania, considerada distinta de las otras mujeres por sus pares masculinos. Así lo manifestaba el monje Gilberto, escéptico de sus poderes (consistentes en visiones y arrebatos místicos), otro tanto, quizá envidiándolos.

397. De quien ya había hablado en el capítulo tercero.

Barbara Newman sugiere que es posible que esas visiones «místicas» hubieran estado más relacionadas con un asunto de autoría femenina, algo también atribuible a la misma Teresa de Ávila. Eran tales esas visiones, que se le llegó a asemejar a la Virgen María: «In the end the seer favored Guibert with a reply—a detailed account of the mode of her visions—which so overwhelmed him that he declared that no woman since the Virgin Mary had received so great a gift from God.» (Newman 1987). La autora apunta a que el hecho de que von Bingen se identificara a sí misma como una pequeña figura de una mujer (*ego pauperula feminea forma*), no tenía que ver necesariamente con tal humildad, sino con un asunto de exaltación (la humildad como virtud) como tema central en la cristiandad, el cual no se les asignaba a las mujeres: «Nor did she claim or demand equality with men. Rather, she insisted that God had chosen a poor, frail, untutored woman like herself to reveal his mysteries only because those to whom he had first entrusted them—the wise, learned, and masculine clergy—had failed to obey.» (Newman 1987). Sandra Ferrer ha escrito en torno a Hildegarda:

Si hasta ahora pensamos que la vida y la obra de Hildegarda de Bingen fueron excepcionales, no podemos más que sorprendernos al descubrir que también fue capaz de estructurar un idioma propio, conocido como *lingua ignota*. Muy poco se sabe de este alfabeto e idioma que hasta finales del siglo XIX no se empezó a estudiar con las pocas fuentes originales que se habían descubierto. (Ferrer Valero 2019, 56–57)

Cabría preguntarse qué tanto esto mismo ha ocurrido a lo largo de los siglos con otras mujeres, tanto religiosas como civiles. Los casos de Teresa de Ávila (1515-1582) en España y Juana Inés de la Cruz (1651-1695) en México hablan de otras dos formas de expresar la necesidad de hablar, aunque utilizando el lenguaje masculino porque para entonces habría sido difícil acceder a alguno otro y porque, así como Hildegarda von Bingen, utilizaban la figura *ego pauperula feminea forma*, a pesar de saberse superiores a sus pares masculinos. Sobre el tema, Lucía Guerra diría:

Desconstruyendo [sic.] el significado convencional de la virtud como única posesión que la mujer debe defender y proteger, Sor Juana deposita la virtud femenina al arbitrio del hombre postulado como Sujeto tentador; es él como imagen especular de Eva, en el código imaginario patriarcal, quien incita al placer sexual juntando “diablo, carne y mundo”. (Guerra-Cunningham 2006, 57)

Birutė Ciplijauskaitė sugiere que los arrebatos de Teresa de Ávila pudieron originar la idea de una personalidad «histórica» por parte de algunas mujeres que se propagó hacia los siglos XVIII y XIX, y a continuación diría de Alda Merini, poeta encerrada por su propio marido en un psiquiátrico (a quien se le pensó histérica y luego su obra se catalogó como epifánica / voz doble realidad-revelación):

[Merini] Hace notar la cualidad denotativa, no metafórica, de la palabra, el “decir directo” que proponía Santa Teresa, porque siempre queda el misterio... La poesía de Merini tiene un punto de contacto con las jóvenes poetas de varios países que intentan inventar un lenguaje nuevo: un surrealismo *sui generis*, alucinación, deconstrucción: tiende un puente entre las visionarias medievales (poesía exaltada, inspirada en el momento, lenguaje casi oral, diálogo íntimo, pero a la vez cualidad metapoética) y las autoras contemporáneas que siguen buscando una voz que no se parezca a la tradicional. (Ciplijauskaitė 2004, 398–99)

En el caso de Juana Inés de la Cruz, ella misma consiguió poner en jaque el «sistema axiológico de la asimetría de los sexos», como lo llamó Lucía Guerra. Lo hizo personificando en *la yo poética* todas esas cuestiones que les habían sido enajenadas a las mujeres a lo largo de los siglos. Basten dos cartas para comparar la forma en que tanto Teresa de Ávila como Juana Inés de la Cruz acometen la primera persona:

8. Petición a los señores del Concejo

Ávila 5.12.1536 (8)

Jhs

1. Muy ilustres señores. Como nos informamos no hacía ningún daño al edificio del agua estas ermitas que aquí se han hecho, y la necesidad era muy grande, nunca pensamos (visto vuestras señorías la obra que está hecha, que sólo sirve del alabanza del Señor y tener nosotras algún lugar apartado para oración) diera a vuestras señorías pena; pues allí particularmente pedimos a nuestro Señor la conservación de esta ciudad en su servicio
2. Visto vuestra señoría lo toman con disgusto (de lo que todas estamos penadas), suplicamos a vuestras señorías lo vean; y estamos aparejadas a todas las escrituras y fianzas y censo que los letrados de vuestras señorías ordenaren, para seguridad de que ningún tiempo vendrá daño y a esto siempre estuvimos determinadas.
3. Si con todo esto vuestras señorías no sé satisficieren, que mucho de enhorabuena se quite, como vuestras señorías vean primero el provecho y no daño que hace; que más queremos no es estén vuestras señorías descontentos, que todo el consuelo que allí se tiene, aunque, por ser espiritual, nos dará pena carecer de él.
4. Nuestro Señor las muy ilustres personas de vuestras señorías guarde y conserve siempre en su servicio. Amén.

Indignas ciervas, que las manos de vuestras señorías besan,
Las pobres hermanas de San José (Ávila 2016, 1454)

Muy Señor Mío: De las bachillerías de una conversación, que en la merced que Vuestra majestad me hace pasaron plaza de vivezas, nació en Vuestra majestad el deseo de ver por escrito algunos discursos que allí hice de repente sobre los sermones de un excelente orador, alabando algunas veces sus fundamentos, otras disintiendo, y siempre admirándome de su sin igual ingenio, que aun sobresale más en lo segundo que en lo primero, porque sobre sólidas basas no es tanto de admirar la hermosura de una fábrica, como la que sobre flacos fundamentos se ostenta lucida, cuales son algunas de las proposiciones de este sutilísimo talento, que es tal su suavidad, su viveza y energía, que al mismo que disiente, enamora con la belleza de la oración, suspende con la dulzura y hechiza con la gracia, y eleva, admira y encanta con el todo. (Asbaje 2022, 6)³⁹⁸

El tono difiere en ambos ejemplos, aunque no la utilización de la voz en primera persona. En el caso de Teresa de Ávila esa voz establece una suerte de sumisión muy semejante a la de Hildegarda von Bingen, mientras que Juana Inés de la Cruz el diálogo lo ha establecido con el obispo de Puebla (Sor Filotea) (Asbaje 2014). El tema de la epístola no es ajena a Anne Waldman, particularmente en *Iovis*, poema en el que la utiliza con distintas intencionalidades, por lo general inspirada en *The Maximus Poems* de Charles Olson, como lo señalé en el capítulo previo. En ese capítulo, cité un intercambio epistolar que la poeta mantiene con el abogado y clasicista William Sterling, a quien llama Bill:

Dear Anne: *Dux*. Virgil's word is *dux*. I do not know what daimon induced me to write *ductor*. Go with *dux*. Makes me want to sing: "Use *dux*, the foaming cleanser..." *Dux femina facti*. (Waldman 2011, 547)³⁹⁹
En su última carta, la poeta responde con ironía semejante:

Bill:

Latin *alere* "nourish," with the parallel formation *altus* "high, deep" (whence altitude), *adultus* "ADULT". See also *ELD*. Hence *olden* "ancient." =strummed= *ego paupercula feminea forma* (Waldman 2011, 548)⁴⁰⁰

Waldman usa el fragmento de Hildegarda von Bingen como un agenciamiento con su propia obra. Este fragmento contrasta con los que cité, tanto de Hildegarda von Bingen, como de Teresa de Ávila y Juana Inés de la Cruz, quienes a semejanza de Waldman satirizan con

398. **Carta atenagórica:** Carta de la Madre Juana Inés de la Cruz, religiosa del convento de San Jerónimo de la ciudad de México, en que hace juicio de un sermón del Mandato que predicó el Reverendísimo padre Antonio de Vieyra, de la Compañía de Jesús, en el Colegio de Lisboa. (Asbaje 2022, 6)

399. En *XVI Lacrimare, lacrimatus. Book II, Guardian & Scribe*.

400. En *XVI Lacrimare, lacrimatus. Book II, Guardian & Scribe*.

mayor o menor énfasis en la patriarcalización del conocimiento. Al respecto de Juana Inés de la Cruz, Anne Waldman apuntaría:

She is quick to act and has a retinue of a hundred iron wolves as aids. She holds a heart in her hand as in Dante's dream of Beatrice and wears a white cloud as raiment. She is supplicated as an "arrow of awareness." Sor Juana enters, scholar at her books, prayed to as inspiration for poet-life. Hermetic with a grace, and dialogue with outside world, its powers, trials, practices of the night. (Waldman 2011, 702)⁴⁰¹

La inspiración no ocurre únicamente en el modo de acometer los temas de carácter epistolar, sino en la manera en que Waldman se relaciona con una poeta como Juana Inés de la Cruz, una pensadora como Hildegarda von Bingen, o feministas como Cixous o Irigaray, cuyas relaciones he tocado en capítulos previos, como lo apunta Hélène Cixous:

Al escribir, desde y hacia la mujer, y aceptando el desafío del discurso regido por el falo, la mujer asentará a la mujer en un lugar distinto de aquel reservado para ella en y por lo simbólico, es decir, el silencio. (Cixous 1995b, 56)

Al inicio de esta sección tracé la diferencia entre el/le/la yo en distintas disciplinas y en la poesía en la que funge como elemento discursivo-sintáctico específico y como «sentido de...». Al referirme a la voz de las poetisas que escriben en la primera persona del singular, se puede acudir la *sujeta poética*. Sin embargo, el reconocimiento de la *yoidad* en la poesía no comenzó con la voz de la mujer sino con la masculina (a pesar de los ejemplos previos de las jarchas y la forma en que estas fueron permeando en escritoras posteriores). En este sentido y sobre la *yoidad* poética medieval Anne Waldman enunciaría los cantos celtas medievales que cité previamente en este capítulo.

Al igual que Waldman, Johannes Görbert, Marie Lindskov y Jeffrey Wolf señalaron que la Edad Media fue fuente de textos de creación de una imagen propia (autoconstrucción) (*self-fashioning*): «In the Middle Ages, French and German troubadours, such as Chrétien de Troyes and Walther von der Vogelweide, sought to cultivate a courtly mode of self-fashioning in their songs.» (Görbert, Lindskov Hansen, y Wolf 2021, 1). Sin que resulte

401. En *VA Slice At That. Book III, Guardian & Scribe*.

relevante de la manifestación de la primera persona, el yo poético –porque es un yo masculino–, tiene más que ver con un reconocimiento del individuo y no como ser colectivo.

La primera persona poética del singular, *yo*, como la conocemos en la actualidad, podría considerarse como un mecanismo que deconstruye la oposición entre el adentro y el afuera⁴⁰² asignado por el discurso del *yo* heteropatriarcal nacido de la noción burguesa y renacentista del sujeto masculino; pese a que se hubieran mostrado búsquedas como las antes señaladas y como la del Infante Don Juan Manuel, quien creara mayoritariamente durante el siglo XIV, y cuya obra *El Conde Lucanor* fuera ampliamente reconocida, asumiéndose a sí mismo como autor, es decir, reconociéndose en el oficio). Fue tutor de su sobrino, Alfonso XI de Castilla, futuro rey de España. (Herrera Casado 1993). Aunque ignorar que en el 1400 hubo también mujeres escribiendo en primera persona sería un error, como lo apunta Sandra Ferrer Valero:

En el año 1405, en el hogar de una viuda que sobrevive con grandes penurias, nace uno de los libros más sorprendentes de la Edad Media: *La ciudad de las damas*, cuya autora es Cristina de Pizán. Ella misma, además de escribir el que se convertiría en el primer libro feminista de la historia, dirigió su edición y supervisó las hermosas ilustraciones, que recrean un mundo a la medida de las de su sexo. (Ferrer Valero 2019, 60)

Christine de Pizan escribía en primera persona como lo destacan varios de sus textos. Prueba de ello es el siguiente, citado por Ferrer Valero: «Me preguntaba cuáles podrían ser las razones que llevan a tantos hombres, clérigos y laicos a vituperar a las mujeres, criticándolas, bien de palabra, bien en escritos y tratados. Cristina de Pizán» (Ferrer Valero 2019, 10)

Stephen Greenblatt asegura que esta visión no fue la única en trascender, pero: «...it was influential, and a powerful alternative began to be fully articulated only in the early modern period.» (2012, 21). El autor continúa:

Perhaps the simplest observation we can make is that in the sixteenth century there appears to be an increased self-consciousness about the fashioning of human identity as a manipulable, artful process. Such self-consciousness had been widespread among the elite in the classical world, but Christianity brought a growing suspicion of man's power to shape identity: "Hands off yourself," Augustine declared. "Try to build up yourself, and you build

402. En el último apartado de este capítulo menciono los cuatro mecanismos propuestos por Susan Stanford Friedman para apropiarse del discurso falologocéntrico del patriarca.

a ruin.” This view was not the only one available in succeeding centuries, but it was influential, and a powerful alternative began to be fully articulated only in the early modern period. (Greenblatt 2012, 21)

Sobre este tema, Rafael Argullol habría de asegurar que por lo regular se ha tenido la idea equivocada o confusa de que el Romanticismo es la época de la primacía del *yo*, sin tomar en cuenta al Renacimiento, en el que el *individuo* habría de asomarse a la palestra: «Por eso sería bueno retener de manera permanente, al juzgar la formación del pensamiento moderno, la idea de que el Romanticismo fue en gran parte renacentista, y el Renacimiento, en enorme medida, romántico.» (Argullol 2008, 23)

Pero la *yoidad* renacentista no toma en cuenta a la mujer, sino quien se descubre en su autonomía burguesa es el hombre con todas las connotaciones que significa esa adscripción. No obstante, no podría decirse que *la yo poética* no esté indisolublemente relacionada con la autora⁴⁰³, como lo identifica Clara Marías quien semeja a *la yo* como la emisora que reconoce a sus destinatarios y a sus destinatarias –en el caso que me ocupa sí es relevante entender que el poema épico escrito por mujeres, específicamente *Iovis*, no está exclusivamente destinado a receptoras–. Marías también explica la construcción de esa *sujeta poética* en los niveles de su configuración psicológica, ética y literaria específicamente (Marías 2020)⁴⁰⁴. Sobre la *yo lírica*, Susan Stanford Friedman diría que, aunque es una ficción, su forma confesional colapsa la distinción entre la poeta y la persona ficcional de la poeta. (Stanford Friedman 1986)

La búsqueda una *yoidad* propia por parte de las poetisas fue distinta a la emprendida los hombres, porque no solo investigarían en torno a su autorrepresentación⁴⁰⁵, como la llama Clara Marías, sino también la apropiación de un lenguaje que les había sido arrebatado por milenios (G. S. Brown 2001; Gaudio 2015; Kragulj 2014; Marías 2020; Senabre Llabata 1995; Dennett 1992), y que en nuestros días les sigue siendo negado, o al menos, regateado.

403. Utilizo la feminización de la palabra, aunque debe entenderse que en todos los casos los/les/las autoras han usado su forma en masculino.

404. El libro de Marías estudia la construcción del sujeto poético en la epístola ética del Renacimiento, aunque, las categorías que propone podrían ser aplicables a las *sujetas poéticas* construidas por poetisas mujeres.

405. Marías utiliza un guion y la equipara al *self-fashioning* anglosajón, pero sin el guion no cambia su intencionalidad, por eso no lo conservo, aunque no utilizo el término ya que me parece más correcto creación de una imagen propia o autoconstrucción.

En torno al tema de la *yoidad* literaria renacentista, Clara Marías apunta los elementos que dieron lugar a la configuración psicológica, ética y literaria del yo poético –su yo es masculino–. Estos elementos se encontraron en las obras poéticas del periodo:

- a) *en su configuración psicológica* se podía presentar un yo poético feliz, infeliz, ambiguo o indeterminado psicológicamente;
- b) *en su configuración ética* se podía mostrar como un modelo de virtud (en ocasiones superior al tú), como aprendiz de sabio, pero en el extremo opuesto podía ser llevado por sus vicios;
- c) *en su configuración literaria* se daba a conocer como un yo que se reivindicaba como autor, uno que se mostraba como poeta, aunque no reivindicara su autoría y, finalmente, como escritor aprendiz, en ocasiones inferior al tú (que se vuelve su maestro). (Marías 2020)

Para el Renacimiento el foco no era solo el hablar en primera persona, como dijera Greenblatt: «Autonomy is an issue but not the sole or even the central issue: the power to impose a shape upon oneself is an aspect of the more general power to control identity—that of others at least as often as one’s own.» (Greenblatt 2012, 20). La identidad humana fungiría, pues, como un producto moldeable, burgués e individualizante. Para el advenimiento del Romanticismo el «individuo burgués» alcanzó su mayor expresión, algo que ya desde Montaigne comenzaba a prefigurarse: «...he announced that the judgment of others upon his conduct left him cold; he appealed only to his own conscious. To appeal to one’s conscious was hardly novel.» (Boas 1964, 9–10). Sobre este tema, Luis Caparrós habría de reafirmar la presencia de un sujeto –sí, en masculino– que se vuelve más consciente con Montaigne, aunque estuviese presente en el mismo Agustín de Hipona –sin que ese *yo* interior implique lo que acabaría volviéndose siglos después. (Caparrós Esperante 2008)

La Ilustración le dio al *yo* su forma como la reconocemos, aunque no fue sino hasta Jean Jacques Rousseau que la problematización de reflexión al interior de ese individuo adquirió su mayor forma:

Acaso el punto central que configura el romanticismo y, desde él, la literatura posterior, sea precisamente el lugar que ocupa la conciencia del sujeto, del yo. Se trata de una conciencia

conflictiva, tanto por lo que respecta al sujeto mismo y su configuración en el texto como a sus relaciones con la naturaleza. Uno de los postulados románticos de mayor perdurabilidad es el de la identificación absoluta entre sujeto lírico y sujeto empírico, es decir, entre quien habla en el poema y quien lo escribe ... La principal consecuencia de esto es que la lírica sería expresión de la verdad biográfica del autor, o simplemente de la verdad, como sugiere el título que escoge Goethe para su autobiografía, *Poesía y verdad*. (Caparrós Esperante 2008, 488–89)⁴⁰⁶

Fue así como ambos *yoes*: moral y cognitivo encontrarían su unión en Rousseau: «Rousseau himself, oblivious of the previous claims of Montaigne, announced in the opening lines of this book that he was engaged on an unprecedented enterprise and one which, he again mistakenly thought, would have not imitators. This enterprise was a self-portrait.» (Boas 1964, 11). El yo que sobrevivió a la generación que sucedió a 1830 contempló su emergencia en poetas como Carlyle o Emerson, pero, principalmente en Whitman:

I CELEBRATE myself, and sing myself,
And what I assume you shall assume,
For every atom belonging to me as good belongs to you.

I loafe and invite my soul,
I lean and loafe at my ease observing a spear of summer grass.

My tongue, every atom of my blood, form'd from this soil, this air,
Born here of parents born here from parents the same, and their
parents the same,
I, now thirty-seven years old in perfect health begin,
Hoping to cease not till death.

Creeds and schools in abeyance,
Retiring back a while sufficed at what they are, but never forgotten,
I harbor for good or bad, I permit to speak at every hazard,
Nature without check with original energy.

2

Houses and rooms are full of perfumes, the shelves are crowded with
perfumes,
I breathe the fragrance myself and know it and like it,
The distillation would intoxicate me also, but I shall not let it.

The atmosphere is not a perfume, it has no taste of the
distillation, it is odorless,
It is for my mouth forever, I am in love with it,

406. Tema del que hablé previamente en este capítulo.

I will go to the bank by the wood and become undisguised and naked,
I am mad for it to be in contact with me.
(Whitman 1892)⁴⁰⁷

Song of Myself es, quizá, el ejemplo más acabado de la construcción de una individualidad del sujeto ajeno a la colectividad. George Boas distinguió en *Song of Myself* el Zaratustra de Nietzsche, la reencarnación de Cesar Borgia: «...the self which creates right and wrong, truth and falsity [...] I what I have called the Romantic Self there was always a yearning for reconciliation. The very fact that these men lamented in public...was a recognition that other people's opinion did count for something...» (Boas 1964, 13). Un *yo* que, por otra parte, ya estaba alejado en tiempo del Romanticismo dieciochesco y del siglo que Whitman canceló con su muerte.

Waldman siempre ha reconocido su afinidad y su deuda artística con el autor de *Leaves of Grass*, en un texto sobre su obra diría: «Like the tribal shaman (or anyone who has just gotten a good report after a scary visit to the doctor), the one who returns from the underworld tells the living to value what they have: "It seems to me that everything the light and air ought to be happy..."» (Waldman 1991, 71). Sin embargo, comprender la diferencia entre el *yo* y *la yo* ha llevado más que los siglos que le tomó a los hombres, como se verá a continuación.

Entre *la yo* de las jarchas, *el yo* medieval irlandés citado por Waldman, el burgués renacentista y el romántico, atormentado y consciente de su *yoidad* pasaron varios siglos, pero también mutó el punto de vista. Las mujeres no fueron ajenas al ámbito poético, pero ellas también vieron en el Romanticismo, principalmente, la salida de su voz poética de carácter épico, como lo advierten Elisa Beshero-Bondar y Adeline Johns-Putra. Beshero-Bondar habría de decir que el estudio de la poesía épica del siglo XIX no ha tomado en cuenta el papel de las poetisas adscritas a la épica al considerar a este periodo como una «zona» de categorías problemáticas debido al género (en inglés se refiere al género literario y al género femenino):

Moving further and considering the "Romantic" epic at its most experimental in crossing boundaries and questioning gender categories, I will also be discussing a number of these poems as "gothic". Despite our different perspectives on "Romanticism," Michael Gamer's

407. En *Song of Myself*.

discussion of the “gothic” resonates with the subversive aspects of women’s writing in the erstwhile exalted epic genre. (Beshero-Bondar 2011, 20)

Al igual que su colega, Johns-Putra encuentra, en el Romanticismo el germen de la épica actual, pero recuerda el ensayo de Stuart Curran (*Romantic poetry: The I altered*), al que se recurre al analizar la *yoidad* romántica de las poetisas. Por otra parte, el trabajo de la segunda se centra en desentrañar la ideología doméstica de las poetisas románticas, no tanto en indagar la grandilocuencia que puede suponer la construcción de una épica bélica o nacionalista. Al igual que Gwendolyn Brooks, encuentra épicos los pequeños momentos de la vida cotidiana (Johns-Putra 2001b). Por su parte, aunque el ensayo de Curran se ha vuelto referencial al adentrarse al estudio de las poetisas que abordan su *yoidad*, sigue siendo indulgente con ellas y no rompe con la ley del género –sobre la que volveré al final del capítulo–. En este sentido, Curran habría de decir:

If women tended to see differently from men, it was axiomatic in the eighteenth century that they felt differently too. A singular phenomenon, suddenly appearing in mid-century and not only coinciding with the rise of women poets but also its very hallmark, was the cult of sensibility, which despite Rousseau’s impact on this culture was largely female creation... The obvious literary struggle on the part of women authors was to convince those men that women, too, can *think*; but precisely because of powerful shibboleth against the learned woman, an ideological control of remarkable intensity, sensibility was all the more to be cultivated, even celebrated. (Curran 2010, 285)

Voluntaria, o más probablemente, involuntariamente, Curran habla del tema de la demostración como eje rector de sus textos, tanto este como *Romantic Women Poets: Inscribing the Self* (Curran 1999). Sobre el tema permanente de la afirmación de sí mismas y de la comprobación hacia afuera de las mujeres planteado por el autor, la escritora mexicana Rosario Castellanos diría con algo de ironía: «Si planeo un trabajo que para mí es el colmo de la ambición y lo someto al juicio de un hombre, éste lo calificará como una actividad sin importancia. Desde su punto de vista, yo (y conmigo todas las mujeres) soy inferior.», concluye su reflexión con la siguiente frase: «El mundo que para mí está cerrado tiene un nombre: se llama cultura. Sus habitantes son todos ellos del sexo masculino. Ellos se llaman a sí mismos hombres y humanidad a su facultad de residir en el mundo de la cultura y de aclimatarse en él.» (Castellanos 2013, 68)

Dominique Combe comentaría que el sujeto lírico proviene del Romanticismo alemán, sí, su sujeto es masculino: «Para Schlegel, como luego para Hegel, la poesía lírica es esencialmente subjetiva por el papel preeminente concedido al *yo*, mientras que la poesía dramática es objetiva (*tú*) y la épica objetivo-subjetiva (*él*).» (Combe 1999, 127). La investigadora pareció olvidar que desde el lejano *Paradise Lost* de John Milton la épica era una cuestión en primera persona (aunque la *yoidad no fuera burguesa-romanticista*), entonces, para el Romanticismo el tema del sujeto como «individuo» estaba largamente superado hacia la primera persona, fundamentalmente, tema que se cimentó con *Song of Myself* de Whitman y, como lo señalara Argullol al referirse a ese yo épico romántico: «El viaje romántico es siempre búsqueda del Yo. Probablemente ésta sea la verdadera causa de todo auténtico viaje y la mítica de la travesía.» (Argullol 2008, 439)

Derivado de este hecho, Birutė Cipliauskaitė sugeriría que diversos estudios apuntan a que el escritor-hombre sabe distanciar más fácilmente el mundo de sí mismo y que la mujer suele relacionarse con mayor frecuencia con lo «autobiográfico» al haber comenzado a escribir como si se tratase de la extensión de su cuerpo:

Durante siglos, el único modo admitido de escribir para la mujer era redactar cartas o diarios. La narración en primera persona parece innata en ella. Al estudiar el estilo de las escritoras en el siglo XIX, esta inclinación se explica por el hecho de que ellas no tenían voz en la vida pública, donde se les había impuesto el silencio.» (Cipliauskaitė 2004, 127)

Este punto de vista se suma al hecho de que, a lo largo de los siglos, la inmensa mayoría de las personajes han sido creadas por hombres desde el punto de vista masculino y, como dijera Lucía Guerra, con la función de nombrar en masculino: la monstruosa, la pecadora, la prostituta o la recatada y resignada mujer de hogar. Cipliauskaitė matiza al reconocer que durante la Revolución Francesa las mujeres encarnaron un nuevo papel en el entramado literario: Madame de Staël (1766-1817), George Sand, (1804-1876) a partir de ellas, la voz de la mujer fue cambiando con los años, como dijera la investigadora lituana: «Muchas autoras han dejado de protestar o reclamar derechos a través de la escritura de ficción. En vez de esto crean figuras de mujeres confiadas en sí mismas, que aceptan su nueva libertad como algo natural, que subrayan la igualdad estructurando libros con voces alternantes.» (Cipliauskaitė 2004, 144)

La *sujeta poética* fue situando su *yoidad* como una estrategia discursiva que se extendió más allá de ella misma, no como un acto autobiográfico ni reivindicativo –al menos no necesariamente—. A decir de la propia Anne Waldman: «I am interested in extending the written word off the page into a ritual vocalization and event, so that “I” is no longer a personal “I”. I enter into the field of the poem with my voice and body.» (Waldman 1975, 128)⁴⁰⁸. Esa *yo* a la que alude Waldman se fue gestando por varios siglos, como he explicado, es una *yo* heredera del Romanticismo, construida de autoras como Mary Shelley, Elizabeth Barret Browning o Emily Dickinson, así como de los postulados feministas actuales.

Sobre Elizabeth Barret Browning, Susan Stanford Friedman apuntaría que la lírica fungió como un aliciente para que escribiera más allá de su experiencia «como mujer» (Stanford Friedman 1986). Pero, además, su obra más conocida, el poema épico en forma novelada *Aurora Leigh* (1856)⁴⁰⁹ podría ser considerado el antecedente directo de las poetas que, a partir de entonces, abordaron la épica con la intención de despatriarcalizar el género:

Of writing many books there is no end;
And I who have written much in prose and verse
For other's uses, will write now for mine—
Will write my story for my better self
As when you paint your portrait for a friend,
Who keeps it in a drawer and looks at it
Long after he has ceased to love you, just
To hold together what he was and is.
(Barrett Browning 1993, 5)⁴¹⁰

Como puede apreciarse, este inicio (más allá del aspecto formal), se asemeja a la manera en que comienza *Iovis*, con una presentación de la *sujeta poética*:

Today I write in the context of four white walls. I woke to overcast sky. I stayed up late last night. The night was still. I could think clearly again extracting myself from the child's voice: demand and interruption. And yet I had the notes of his contribution to the long poem, which

408. En “*I is Another*”: *Dissipative Structures*.

409. *Aurora Leigh* es un poema en nueve libros, escritos en *blank verse* o verso blanco, el cual expliqué en el capítulo anterior: «El verso blanco, introducido en el siglo XVI por Earl of Surrey en su traducción de la *Eneida* (Cuddon 2013), aunque tiene un origen mucho más antiguo, con Milton alcanzó su clímax y, paradójicamente, su declive.», al menos hasta Elizabeth Barret Browning (cita propia, ubicada en el capítulo tercero de esta tesis).

410. En *Book I*.

he had sung out in the car outside Telluride. It was a list of the guardianship of plutonium, all the coverings to encase it: “one of every single stone in the world, pennies, quarters, everything” or “play dough—dried, and dead peoples’ bones, and then there’s plain dead people with nothing on them.” (Waldman 2011, 1)⁴¹¹

Ambas voces poéticas presentan sus motivaciones para escribir un poema épico que tiene una clase de héroe / heroína que busca un hogar. Es previsible, entonces, que las dos autoras conozcan la relevancia que la épica ha revestido en la trayectoria de los poetas hombres a lo largo de los siglos. Cada escritora, encuentra un tono específico para situarse frente al patriarca, sin embargo, conservan la misma finalidad léxico-apropiativa: escribir en la voz que les fue impuesta (como dijera Rosario Castellanos).

Emily Dickinson ha sido personaje relevante en la historia de la literatura escrita por mujeres desde tempranas fechas. Waldman reconoce en ella a una de sus influencias. No obstante, Sandra Gilbert y Susan Gubar llegan a sugerir que, en vida, Dickinson no pudo imaginar cuánto habría de permear su influencia en las siguientes generaciones: «Still, despite her secret sense of election, Dickinson understood the social requirements, masquerading as cosmic laws, which obliged every woman in some sense to enact the role of Nobody.» (S. M. Gilbert y Gubar 2000b, 588). Zofia Burr, inclusive habla de una canonización de su figura: «Dickinson eventually acquired the status of a touch stone a standard a model and a point of reference for discussing other American women poets whose writings are seen to married serious consideration.». (Burr 2002, 34). *La nadie dickinsoniana* —como la denominan Gilbert y Gubar— tiene una intencionalidad ajena al anonimato:

288 I’m Nobody! Who are you?
Are you — Nobody — Too?
Then there’s a pair of us?
Don’t tell! they’d advertise — you know!

How dreary — to be — Somebody!
How public — like a Frog —
To tell one’s name — the livelong June —
To an admiring Bog!
c. 1861 1891
(Dickinson 1960, 133)

411. En *Both, Both, An Introduction. Book I, All is Full of Jove*.

Esa *nadie* reviste de un tono sarcástico la exclusión que se intentó hacer de su *yoidad* a las mujeres. En torno a Dickinson, Waldman apuntaría que es parte de sus maestras y maestros, al igual que Creeley o Pound. La importancia que la autora de *Iovis* les da a sus pares femeninas decimonónicas habla, también, de la relevancia que tuvieron en definir su *yoidad* (*self*), no como una mera imitación, sino como un mecanismo para desmontar y apropiarse del discurso patriarcal:

This mythopoetic epic at start was to take on the manifestations of patriarchy in writing-tracking, tracing, documenting—over a quarter of a century, see how the woman-poet-mind would fare & flow in late twentieth-/early twenty-first-century rhetoric, dis-a-vowels, tactic magics, energy, temperature, density. Pushing the Big Bang theory to even early shores. The whole of the universe inside a golden nugget. (Waldman 2011, xi)⁴¹²

Pero regreso algunos siglos, entre el XV y el XVII, para ser exacta. Sobre este periodo, la investigadora Begoña Souviron encuentra que las mujeres hallaron en la ficción literaria el modo de alzar la voz: «El sujeto, que ha de constituirse como tal por oposición al *otro*, está suplementado por una noción relativa al poder que es la de *resistencia*.» (Souviron 2018, 60). La autora sugiere ciertos discursos como el del amor y la reivindicación del derecho a la educación como ejes de sus narrativas. Biruté Cipliauskaitė narra que en el siglo XIV Christine de Pizan ya señalaba que los libros escritos por los hombres famosos solo narraban las debilidades de la mujer. Continúa: «La dependencia del oráculo y juicio masculinos ha durado muchos siglos y ha tenido acallada la voz femenina, prescribiendo lo que era o no era admisible en boca de mujer.» (Cipliauskaitė 2004, 393)

Esas mismas problemáticas eran referidas por Rosario Castellanos en pleno siglo XX, en *Sobre cultura femenina*, en el que hizo un amplio análisis de Aristóteles a Nietzsche y su «condescendencia», por no decir desprecio, al referirse a las mujeres. (Castellanos 2013). En *Intemporal, sin fecha, desde siempre volabas*, Cipliauskaitė recuenta las muchas veces que las mujeres expresaron su voz, aun desde el muy lejano siglo X y que su presencia era inclusive común y bien vista, aunque haya sido tan difícil su compendio y pareciera que su presencia en la vida pública se hubiera originado apenas con la *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* (1791) de Olympe de Gouges y la cual le costó la muerte por

412. En *Anew*.

guillotina (Medina 2015; Gouges y Cano 1990; G. S. Brown 2001; Torrent Esclapés 2018). Olympe de Gouges pagó con la vida la escritura de una declaración que marcó la incursión de las mujeres en la vida pública moderna. La declaración iniciaba del siguiente modo:

Preámbulo

Las madres, las hijas, las hermanas representantes de la nación, demandan ser constituidas en asamblea nacional. Considerando que la ignorancia, el olvido o el desprecio de los derechos de la mujer son las únicas causas de las desgracias públicas y de la comisión de los gobiernos, han resuelto exponer dentro de una declaración solemne, los derechos naturales, inalienables, y sagrados de la mujer, a fin de que esta declaración, constantemente presente a todos los miembros del cuerpo social, les recuerde sin cesar sus derechos y sus deberes, a fin de que los actos del poder de las mujeres y aquellos del poder de los hombres, puedan ser comparados a cada instante con la meta de toda institución política, y sean más respetados, a fin de que las reclamaciones de las ciudadanas, fundadas en adelante sobre principios simples e incuestionables, se tornen siempre en el mantenimiento de la constitución, de las buenas costumbres, y de la felicidad de todos. (Gouges y Cano 1990)

Por su parte, un año después que de Gouges, Mary Wollstonecraft (1759-1797), en Inglaterra también publicaría un texto conocido como *A Vindication of the Rights of Woman: with Strictures on Political and Moral Subjects* (1792), el cual no le causó la muerte, pero sí el descrédito. No sirve de nada hablar de la vida personal de Wollstonecraft, ni que fue la madre de Mary Shelley, es más relevante leer parte de la introducción de su texto transgresor y que abrió el debate sobre un tema largamente ignorado:

De hecho, las mujeres se encuentran tan degradadas por la mala interpretación de las nociones sobre la excelencia femenina, que no creo añadir una paradoja cuando afirmo que esta debilidad artificial produce una propensión a tiranizar y da cabida a la astucia, oponente natural de la fortaleza, que las lleva a completar el juego con esos despreciables ademanes infantiles que minan la estima aunque exciten el deseo. Que los hombres se vuelvan más castos y modestos, y si las mujeres no se hacen más sensatas en la misma proporción, quedará claro que poseen entendimientos más débiles. Parece poco necesario decir que hablo del sexo en general. Muchas mujeres tienen más sentido que sus allegados masculinos; y como nada pesa más donde hay una lucha constante por el equilibrio sin que tenga naturalmente mayor gravedad, algunas mujeres gobiernan a sus maridos sin degradarse, porque el intelecto siempre gobernará. (Wollstonecraft 2018, 87)

Al final, con su sacrificio, ambas mujeres gestaron los primeros movimientos que reconocieron los derechos de las mujeres, aunque en el camino muchas de sus seguidoras murieron o cayeron en el desprestigio.

El camino de la indagación lingüística llegó al siglo XX, cuando Hélène Cixous debió investigar y proponer en torno la escritura femenina (*l'écriture féminine*), como la llamó, que las mujeres tendían a caer en la trampa de la interpelación crítica por medio de la declaración constante: «...demuéstrenos, explíquenos qué es «la escritura femenina» o «la diferencia sexual»» (Cixous 1995b, 179). ¿Y qué es la escritura femenina? ¿Acaso no se ha gestado desde aquel texto de Hildegarda von Bingen, o inclusive con *El descendimiento de Inanna* en la muy lejana Sumeria, o con la poeta griega Safo, y sigue trabajándose cada día que una mujer escribe en primera persona del singular ya no en clave autobiográfica? Aunque como dijera Cixous y lo compartiera Lucía Guerra, la mujer ha funcionado «en» el discurso del hombre. A semejanza de Susan Stanford Friedman, a quien analizaré en la última parte de este capítulo, Cixous no pretende apoderarse del espacio y posición de dominio que han ocupado los hombres⁴¹³, dice que se debe tomar posesión del lenguaje sin el fin de manipular o interiorizar, sino para romper las barreras:

El poder femenino es tal que al apoderarse de la sintaxis, rompiendo ese famoso hilo (tan solo un pequeño hilito, dicen ellos) que sirve a los hombres como sustituto de cordón –sin el cual no gozan– para sentirse seguros de que la anciana madre sigue detrás de ellos, contemplándoles jugar al falo, la mujer ira hacia lo imposible, donde crea al otro, par amor, sin morir por ello. (Cixous 1995b, 60)

Como ha podido verse a lo largo de esta sección, la *sujeta poética waldmaniana* es resultado de un largo camino en el que confluyeron voces de diversos orígenes. Finalmente, en concordancia con lo que señalara Liz Yorke, los textos de las escritoras que han rechazado los modos de pensamiento macho-masculinos y los códigos patriarcales de valor y de prácticas éticas –como los que propone Waldman en *Iovis*– merecen una mención especial: «That the social codes themselves also change as a result of this knowledge becoming more and more collectively available is encouraging some women to press harder and shout louder for an equitable vision of social justice for all.» (Yorke 1991b, 5)

413. Sobre esta idea, baste recordar una frase de *Una habitación propia* de Virginia Woolf:

...debió de serles imposible a las mujeres no oscilar hacia la derecha o la izquierda. Qué genio, qué integridad debieron de necesitar, frente a tantas críticas, en medio de aquella sociedad puramente patriarcal, para aferrarse, sin apocarse, a la cosa tal como la veían. Sólo lo hicieron Jane Austen y Emily Brontë. Esto añade una pluma, quizá la mejor, a su tocado. Escriben como escriben las mujeres, no como escriben los hombres. (Woolf 1929, 54)

4.3.2. La voz de Iovis

I am the members of my mother the member of all my tribe I am the wearer of snakes the beater of men the eggbeater of men the whip top of men I am the barren one until today and many are my sons are my sons I am she whose wedding is great whose empathy soars in a in war who wields the shield all the weapons of 10 directions in space I am the subsidy of the low and wicked I am the toil of all Jerusalem my Jerusalem my eyes are firebrand meteors to light your way I won't go there over there because I am her living the good life the sane life the yuppie housewife life a lovelorn mistress life of all my people's people the life of grandiloquent suburban despair and desire (Waldman 2011, 748)⁴¹⁴

If you could just see us now, in servitude. If you could just see how we're still jumping hoops. If it hadn't happened if it never and merely was to happen who report to here? What is time, a multi-thread gorgon. The beginning is the past identity in a feminist woe. In queer woe. In trans substantial woe. I wanted to go back & visit with my dying sisters and to storm out of the cloisters. Look at my confrères in the lineup Stonewall just down the road. St. Christopher Street how groans with sisters I could rally with. What it's like to be in the consummation of heat and love. It was freedom we would fight for. Love and spin and dance around freedom. We're performing in the Trans Squat in Grenada tonight, laughter and tears. (Waldman 2011, 748)⁴¹⁵

The poet positions herself in the cosmos, already filled with the sperm of Jove who, "peoples space." She challenges his infusions. She lays out the page as battlefield, honors her ancestors, her family, and lovers past, present, future & in all 10 directions. Conversation in a taxi with Red Grooms—a painter of wry vivid eye—refashions her childhood streets. Her ear picks up to major voices & obsessions that will return again to haunt & radicalize her poem. Her son, who is willing to magically grow up to her as she grows down to him, will be her guide. He is trickster shape-shifter who both interrupts her & goads her on. (Waldman 2011, 7)⁴¹⁶

Anne Waldman utiliza diversas voces en *The Iovis Project*, como ella misma lo ha reconocido, su primera persona más que autobiográfica, pretende apoderarse de las voces de sus ancestras (su tribu)⁴¹⁷, como lo señala en el primer fragmento: «the member of all my tribe», esa misma tribu a la que alude Ana Valverde Osan cuando recuenta que la *tribu*

414. En *VII [Things] Seen / Unseen. Book III, Eternal War*.

415. En *Hannah Takes Out Her Scissors*.

416. En *I All is Full of Jove. Book I, All is Full of Jove*.

417. Waldman usa la palabra no solo para referirse a su linaje consanguíneo, sino al formado por escritoras y artistas en general como suele reiterarlo en diversos escritos y en su poesía misma.

siempre fue un asunto masculino, la historia de la tribu fue un término usado por Rudyard Kipling, pero también lo hicieron Edgar Allan Poe, Stéphane Mallarmé, Ezra Pound o José Ángel Valente, sin olvidar que Claude Lévi-Strauss habló de *su* tribu cuando Marguerite Yourcenar ingresó a la Academia Francesa de la Lengua. Todas estas consideraciones, como señala Valverde Osan, ocurren con intención de cambiar la historia de la tribu (2007). *La yo poética* que se describe en el primer fragmento abarca a todas aquellas procreadoras, amalgamas, inclusive Diosas Madre que conjugan esas nuevas formas de nombrar a la tribu. Entonces, la voz poética en primera persona asume todas esas «máscaras» que han debido utilizar por voluntad o por necesidad.

En el segundo fragmento, la voz poética habla a quienes ya no están ahí. Lo hace desde una colectividad, *nosotras* (*we*). Tampoco usa un tono autobiográfico, aunque adquiere un carácter casi confesional: «If you could just see us now, in servitude». Acude a un recuerdo, pero también a la aflicción de todos los cambios, el segundo pasaje sugiere a hermanas, parte de esa misma tribu a la que se refirió en el primer pasaje. Hay una búsqueda constante de la autora por acceder más allá de esa voz que se debate por responder ante la aflicción de la incertidumbre. El tercer fragmento, es el interludio del poema *I All is Full of Jove*. *Ella* (*she*) es una voz poética extradiegética que introduce el texto que estamos por leer —el poema referido es el inaugural de *The Iovis Project*, aunque no es el primer texto de la trilogía.

Los tres textos se relacionan, no solamente porque pertenecen al mismo proyecto, sino porque reflexionan en torno a problemas en común, en el tercer texto, la voz poética habla de sus ancestras a quienes pretende honrar, sus ancestras son sus hermanas y su tribu, con los tres textos, la voz poética en cualquiera de sus inflexiones recae en una *yo poética* que se identifica a sí misma.

La alternancia de voces en *Iovis* cumple distintos objetivos. En los interludios la voz que utiliza suele ser *she*, por lo general introduce la tarea que *the poet* debe realizar en ese texto, aunque en ocasiones puede solamente dejar en tercera persona o, inclusive, en primera persona *I* la idea que desarrollará a continuación. Aunque menos común, la voz poética *we* cumple la función de la comunidad. Esa comunidad que ya había vaticinado desde las primeras frases del poema es una comunidad que suele estar escrita en femenina y tiende a responder a asuntos de activismo. Finalmente, la más común es *I*, una *yo poética* que cruza

transversalmente el texto. Podría sugerirse que esta voz poética le resulta necesaria en un texto rizomático que se valga de recursos tanto internos como externos al mismo texto, como analizaré en el capítulo final. A continuación, transcribo el modo en que esta voz poética interpela a quien la lee:

I feel myself always an open system (woman) available to any words or sounds I'm informed by. A name. A date. Images of war. Other languages to which the ear attunes. What you said in your letter about the praying mantis: "I brought it right up to my face and opened my mouth and it wasn't afraid" or what words go on between the nouns and verbs you choose. What phoneme exists there. (Waldman 2011, 1)⁴¹⁸

Iovis no es un poema (auto)biográfico –los poemas épicos suelen revestirse de ese aire⁴¹⁹, sino que se trata de una afirmación de voz, como las que reivindicaran Rosario Castellanos o Virginia Woolf. Su épica encuentra en el cambio de voces esa escala «tonal» con la que construye un poema que narra las aventuras de un patriarca descortés, de guerras injustas y de viajes interminables. Su poema épico necesita esas voces porque quiere recordar aquellos cantos en que se gestó el género y los que analicé al principio del capítulo:

Last night I had nibbled all the psychotropic mushroom and was lying in the grass in the yard waiting for near-full moon to rise. I was counting the "fathers" I had known in consideration of the long poem, which among other things male, celebrates them. How many of them were dead now? How many of them had become stars in the sky? In any sky? I invented a list of questions for my father about World War II. What were the names of all the towns in Germany he passed through? Had he met any women in those travels? What had he told me years before O tell me again about the dead arms reaching to heavens near the Maginot Line! "Imagine O" I heard then and now. I experienced the dread of the act of making this poem for seven years⁴²⁰ and of all the men dead and alive going into it and saw them beckon to me to speak of my relationship to them in a language perhaps only I could understand. And I heard lovers, grandfathers, brothers, fathers-in-law, students, husbands, son, and the friends of my son, boys, speaking to me. And persistent sound too was the sound of a bigger vatic voice inside any myth, classic archetype, any ritual sacrifice. (Waldman 2011, 1)⁴²¹

418. En *Both, Both, An Introduction. Book I, All is Full of Jove*.

419. En la anterior sección sugerí que inclusive Homero encontró en Aquiles su *alter ego*.

420. Se trata de uno de los primeros poemas de su trilogía.

421. En *Both, Both, An Introduction. Book I, All is Full of Jove*.

En el anterior fragmento que representa uno de los textos inaugurales de su trilogía, la autora alude a la responsabilidad que ha asumido al escribir un poema épico que lograra sobrevivir a todos los «hombres / padres» que han ocupado su vida. Hace un especial énfasis al nombrar las palabras «hombres / padres», porque no es solo la épica la que pretende reivindicar, sino, y particularmente, la voz desde la que acomete esa épica.

Antes de concluir con esta sección, es relevante considerar lo que T. S. Eliot dijo en torno a las tres voces en la poesía y que abonan a la comprensión de la diferencia que se ha hecho entre la voz femenina y la masculina a lo largo del tiempo en cuanto a escritura, distinción que pudo verse también en la obra de Waldman:

The first voice is the voice of the poet talking to himself or to nobody. The second is the voice of the poet addressing an audience, whether large or small. The third is the voice of the poet when he attempts to create a dramatic character speaking in verse; when he is saying, not what he would say in his own person, but only what he can say within the limits of one imaginary character addressing another imaginary character. The distinction between the first and the second voice, between the poet speaking to himself and the poet speaking to other people, points to the problem of poetic communication; the distinction between the poet addressing other people in either his own voice or an assumed voice, and the poet inventing speech in which imaginary characters address each other, points to the problem of the difference between dramatic, quasi-dramatic, and non-dramatic verse. (Eliot 1969, 96)

Dijo Eliot que la distinción entre *EL* poeta dirigiéndose a otra persona tanto en *su* propia voz masculina o una voz asumida y *el* poeta inventando un discurso en el que *los* personajes imaginarios se dirijan a *otros* se basaba en el tipo de verso. El autor asumió el tema de un poeta masculino dirigiéndose a una audiencia masculina. Por otra parte, Eliot sugirió que intentaba utilizar sus tres voces en masculino: ¿cuál de esas tres voces fue *su* primera persona del singular? Para el tiempo del autor de *The Waste Land*, la primera persona –de la cual es un depositario– era bien dominada por las y los poetas que se adscribieron a la épica:

“My nerves are bad tonight. Yes, bad. Stay with me.
“Speak to me. Why do you never speak. Speak.
“What are you thinking of? What thinking? What?
“I never know what you are thinking. Think.”
(Eliot 2007, 128)

El yo poético de Eliot –y el de muchos poetas, principalmente a partir del Romanticismo– demanda/exige atención, el de las mujeres se manifiesta, se cuestiona y se maravilla por encontrarse en el mundo. Sobre los mecanismos de apropiación del discurso patriarcal abunda Susan Stanford Friedman y a continuación exploro su propuesta.

4.4. Deconstrucción del discurso patriarcal (Susan Stanford Friedman)

Beginning in a negation of the tradition within which they write, women often break down the boundaries between inside and outside by creating a female a space inside a genre that has left women outside. (Stanford Friedman 1997, 35)

Cuando las escritoras han conquistado a *la yo poética*, son capaces, también, de apropiarse y deconstruir el discurso patriarcal; para conseguirlo suelen utilizar diversos mecanismos. En esta última sección del capítulo analizo la propuesta que la investigadora Susan Stanford Friedman presentó en el texto *When a “Long” Poem is a “Big” Poem: Self-Authorizing Strategies in Women’s Twentieth-Century “Long Poems”*, en el que explica que las escritoras tienden a utilizar cuatro estrategias para deconstruir los poemas largos, a los cuales confiere la cualidad de *grandes*⁴²² (algo sobre lo cual ya profundicé en el capítulo dos), los cuales suelen pertenecer al poema épico. Las estrategias propuestas por Stanford Friedman son: ironicista, historicista, re-visionista⁴²³ y experimentalista (Stanford Friedman 1997). Estas prácticas planteadas por la autora son identificables en un gran número de poemas (épicos) escritos por mujeres, por lo que resulta relevante desarrollarlas específicamente en el caso de *Iovis*, para reforzar la hipótesis de esta tesis que parte de la idea de que el poema épico escrito por mujeres (particularmente *Iovis*, de Anne Waldman) despatriarcaliza el género por medio del género mismo. Si se tiene en cuenta lo escrito en las

422. Sobre este tema, la teórica apunta:

A poem on the greatest historical-metaphysical-religious-aesthetic questions, big-long-important poems have assumed the authority of the dominant cultural discourses—even when they speak from a position of alienation like Ezra Pound in *The Cantos* or William Carlos Williams in *Paterson*. The generic grid within which these and other big-long poems are read has been established preeminently by the epic, which has a very big-long history of importance in Western culture. (Stanford Friedman 1997, 15)

423. Mantengo el guion propuesto por Adrienne Rich y que expliqué previamente. (Rich 1978)

secciones anteriores, la *sujeta poética* sería identificable mediante estos mecanismos planteados por Stanford Friedman, los cuales, además, mostrarían el modo en que emergieron y se incorporan en la escritura femenina (*l'écriture féminine*)⁴²⁴, en la medida en que la apropiación de los géneros, retomando lo dicho por Cixous, se da en el desasosiego de hacerlo por medio de la lengua que habla en masculino (1995a), una lengua que, adicionalmente, ha borrado en su tránsito de la oralidad a la literalidad el rastro que pudiera probar que en el principio fue ella, a propósito del texto de Luce Irigaray. (2013b)

Dice Stanford Friedman que las estrategias que propone para dismantlar este discurso del adentro y del afuera (que no solo es propio de las escritoras), posibilitan que la mujer escriba *dentro* de la tradición en que ha sido una *forastera (outsider)* (1997). La utilización consciente de esa metodología aporta luces para el análisis de otros textos presentes y pasados, en los que se rescaten voces censuradas. Sobre este tema ahonda:

I have proposed these strategies, then, as a way into the labyrinth of poetic forms and the cultural work they can perform. As women adapt discourses ... they unmask masculinist forms of "bigness" that inhabit the seemingly neutral space of very "long" poems. (Stanford Friedman 1997, 36)

La académica en estudios de género apunta a que la subjetividad poética se origina en el yo poético masculino (sobre lo que propuse el término de *yo poética* para referirme a la subjetividad poética femenina). Su principal reflexión ocurre en el poema largo, particularmente visible en el épico heteropatriarcal. A partir de esta reflexión es que identifica cuatro mecanismos que han sido utilizados por las mujeres para feminizar la falopoética de raigambre falologocéntrica⁴²⁵ "ley del género" postulada por Derrida y retomada por Stanford Friedman (Derrida 1992a; Stanford Friedman 1997). Sobre el falologocentrismo Lucía Guerra diría:

424. Como puntualiza Hélène Cixous: «En cierto modo la escritura femenina no deja de hacer repercutir el desgarramiento que, para la mujer, es la conquista de la palabra oral — «conquista» que se realiza más bien como un desgarramiento, un vuelo vertiginoso y un lanzamiento de sí, una inmersión.» (Cixous 1995b, 55)

425. Jacques Derrida define así la ley del género: «The latter deconstructs first of all and essentially what announces itself in the figure of what I have proposed to call phallogocentrism, to underline a certain indissociability between phallogocentrism and logocentrism.» (Derrida 1992b, 57)

Partiendo de un proceso que caracterizará de manera esencial a los diversos sistemas contruidos por el falologocentrismo, Eva y la virgen María constituyen la utilización de lo Otro femenino para reafirmar lo creado como propio en un diseño de figuras contrapuestas que simultáneamente plasmarán a nivel ético y social los modelos del Deber Ser y el No-Deber Ser para la mujer como ente histórico social y ontológico. (Guerra-Cunningham 2006, 51)

Mientras que sobre este tema, Derrida abundaría que, a pesar de que tanto el logocentrismo como el falocentrismo están unidos en todas las ocasiones, las tensiones pueden recaer en uno u otro: «Some texts signed by women can be thematically anti-phallogocentric and powerfully logocentric...» (Derrida 1992b, 60). El autor sugiere que solo mediante la deconstrucción consecuente podrá demolerse. Judith Butler aclara que tanto la heterosexualidad obligatoria como el falologocentrismo son regímenes de poder/discurso cuyas respuestas son distintas –disruptivas– en cuanto al discurso de género, pero que confluyen en cierto punto para generar una construcción ficticia de sexo. (Butler 1990), Butler no se conforma con una distinción del patriarcado y las mujeres desmontándolo, ella pretende cuestionar inclusive a los feminismos que ponderan el falologocentrismo como eje rector que conduce los discursos que nombran.

Eso es lo que propone el texto *When a “Long” Poem is a “Big” Poem...*, a partir del cual sugiero que esta sección ponga en marcha el análisis de *Iovis* considerando estas cuatro estrategias. Acerca de esta metodología, Stanford Friedman propone que las poetisas no son las únicas en valerse de sus mecanismos para deconstruir el adentro y el afuera objetualizados mediante la ley del género, aunque estos mecanismos se centren en desentrañar el asunto de las poetisas y su toma por asalto del género literario que me ocupa. Ahora bien, los cuatro dispositivos propuestos por la escritora no son conceptos inamovibles ni principios metodológicos infalibles, así mismo lo dice ella; más bien, representan un esbozo de las prácticas que han asumido las mujeres para ser escuchadas y leídas en un mundo patriarcal, en el que el hombre, como una entidad intocable ha dictado incluso la *yoidad* que debían considerar para sí las propias escritoras. Al respecto, Luce Irigaray habría de decir que el lenguaje suele ser una especie de tumba que debe revertirse: «The closure of the logos of the world, calls for contraries, oppositions, conflicts.» (Irigaray 2013b, 13)

4.4.1. Estrategia ironicista: la otra satírica

Stanford Friedman la define como la táctica que utiliza la forastera (*outsider*) —cabe recordar que la forastera es la poeta que se apropia del discurso del patriarca— que desacredita al residente por medio de la ironía. La forastera / otra satírica se vale de su ingenio en el uso del lenguaje, inclusive llega a sugerir que podría tratarse de aquella que alude a la *mock epic*⁴²⁶ para conseguir sus objetivos. La autora habla de la otra satírica a partir de la *Sociedad de las forasteras* de que Virginia Woolf plantea en *Tres Guineas* (1938). En la novela, la protagonista diría:

Such then are some of the methods by which the society, the anonymous and secret Society of Outsiders would help you, Sir, to prevent war and to ensure freedom. Whatever value you may attach to them you will agree that they are duties which your own sex would find it more difficult to carry out than ours...» (Woolf 1938, 183)

En *Tres Guineas*, Woolf se enfrenta la pregunta que le hace un hombre para acabar con la guerra: «But one does not like to live so remarkable a letter as yours—a letter perhaps unique in the history of human correspondence, since when before has an educated man asked a woman how in her opinion war can be prevented?—unanswered.» (Woolf 1938, 4). La autora propone la creación de una *Society of Outsiders* / *Sociedad de forasteras*.

La *outsider* de Woolf suele ser traducida como marginada, pero me parece más preciso utilizar la palabra *forastera*. Igualmente se vale de la voz narrativa de *Una habitación propia* (1929), también escrita por Virginia Woolf, quien se siente agradecida por haber sido expulsada de Oxbridge (Woolf 1929). Entonces, la otra satírica devela su estatus de forastera utilizando la ironía como «espada» para incidir en el poema visto como una forma compleja y sacralizada: «This means, of course, a comedic mockery of what she cannot possess, a carnivalesque disruption of the authority that the form of the poem itself evokes.» (Stanford Friedman 1997, 19)

La voz poética utiliza elementos irónicos o absurdos para caracterizarse o para presentarse, no obstante que aludan a aspectos de la forma en que pueden ser tomadas por sus pares masculinos a los que confrontan. El suyo no es un juego de palabras inocente, sino

426. Vale recordar que Cuddon define a la *mock-epic* como: «A work in verse which employs the lofty manner, the high serious tone and the supernatural machinery (*q.v.*) of epic (*q.v.*) to treat of a trivial subject and theme in such a way as to make both subject and theme ridiculous.» (Cuddon 2013, 440)

un elaborado entramado en que la máscara con la que se presentan funge como mediadora satírica. Recordemos que a *Annie Allen* (*The Anniad*) de Gwendolyn Brooks, de quien ya hablé en el capítulo tres, se le ha considerado como representante de la *mock epic*: «La parte central, *The Anniad* es un poema heroico y consta de cuarenta y tres estrofas en forma de septetos, y tres poemas a modo de apéndice, entre los que resalta un soneto. El nombre proviene de la mezcla de la Eneida (*Aeniad* en inglés) y el nombre de la protagonista, Annie.» (enunciación propia, ubicada en el capítulo tres de esta tesis).

En las siguientes estrofas de *The Anniad* puede notarse la presencia de la Otra satírica al referirse al patriarca:

Think of sweet and chocolate,
Left to folly or to fate,
Whom the higher gods forgot,
Whom the lower gods berate;
Physical and underfed
Fancying on the featherbed
What was never and is not.

What is ever and is not.
Pretty tatters blue and red,
Buxom berries beyond rot,
Western clouds and quarter-stars,
Fairy-sweet of old guitars
Littering the little head
Light upon the featherbed.

Think of ripe and rompabout,
All her harvest buttoned in,
All her ornaments untried;
Waiting for the paladin
Prosperous and ocean-eyed
Who shall rub her secrets out
And behold the hinted bride.

Watching for the paladin
Which no woman ever had,
Paradisaical and sad
With a dimple in his chin
And the mountains in the mind;
Ruralist and rather bad,
Cosmopolitan and kind.
(Brooks 2005a, 36)⁴²⁷

427. El poema completo está en el Anexo 2.6.

Iovis de Anne Waldman podría considerarse una oda al patriarca, una oda satírica, justo como lo que se aprecia en las estrofas previas de *The Anniad*, aunque, como lo mencioné en el capítulo tres, por un motivo inconsistente no ha sido considerada una *mock epic*:

IOVIS OMNIA PLENA The world is full of you my lingering one, lingam of any century of this old papa's realm of this sweet love & sweet. Dear Father who made me so to be a poet on the battlefield of Mars, whose seed got dipped, got used & cannibalized to be this witness such and eke out her income her life her light on a bed of love, earth is my number O earth is the number to be joined by you old grandfather sky and harking back to he who is the genetics to any plump German girl, or any paranoid Huguenot daughter. I can take him or leave him, juiced out over many wars:

& all these messages
are the light of document
of me
the life
of me who receives them in the guise

of any way you want
hemmed in...
lost
willful
prepubescent in the long lunchroom hour...
I conquer you
(Waldman 2011, 30)⁴²⁸

Mientras que Brooks alude a una infancia idílica con versos melosos que dibujan una vida llena de chocolate y dulces, en un tono casi burlón se refiere a un hombre ideal, modelo de virtud: «Waiting for the paladin / Prosperous and ocean-eyed / Who shall rub her secrets out / And behold the hinted bride.», Waldman se mofa abiertamente del patriarca: «The world is full of you my lingering one, lingam of any century of this old papa's realm of this sweet love & sweet.». Lo dulce en la autora de *Iovis* está referido al espermatozoide de Jove (que ya mencioné en el anterior capítulo). Con varias décadas de separación, la épica casi inocente de Brooks contrasta con el erotismo burlón de Waldman, en ambos casos, la estrategia para destronar al patriarca utiliza la ironía como punto de partida.

428. En *Some Kinda Animal. Book I, All is Full of Jove*.

4.4.2. Estrategia historicista: (re)construcción del discurso histórico

Conventionally understood, “history” is that the diachronic narration of events and forces at work in the public sphere, precisely the domain from which women have been overwhelming excluded, precisely the arena upon which the epic has been predominantly centered. (Stanford Friedman 1997, 22–23)

Una de las necesidades apremiantes de las poetisas es reconstruir el discurso histórico del que han sido excluidas, o más aún, pervertidas en el papel que desempeñaron en el curso de esa historia. Stanford Friedman sugiere que la (re)construcción solo puede conseguirse si se destruyen los límites que dividen a las esferas pública y privada, de lo político y de lo personal. En torno a este tema, Jon B. Landes reconoce que, aunque los feminismos no inventaron el vocabulario para referirse a lo público y a lo privado, sí pusieron el tema en el centro del debate desde el siglo pasado (Landes 1998). Con el texto de Stanford Friedman, no solo queda de manifiesto, sino que permite nuevas indagaciones.

Esta estrategia requiere de una *yo poética* que reclama salir del lugar de exclusión al que ha sido confinada por la «historia» escrita por y para hombres (como sugiere Cixous). Stanford Friedman señala que la mujer ha sido tanto invisibilizada como objetualizada por la historia convencional (o las historias en plural). Pero, entonces, el papel de las poetisas es (re)hacer (sus) historias⁴²⁹, tanto en lo dicho como en lo actuado (Stanford Friedman 1997). Un ejemplo de esa historia recontada es *Helen in Egypt*, de H.D., pero en ella también influye la mitopoética. Sin embargo, es importante entender que, como parte de la (re)construcción histórica, las poetisas acuden a las microhistorias, como Sharon Doubiago en *Hard Country* (1982), poema que abordé en el capítulo tercero. El texto de Doubiago se sitúa en el momento en que un matrimonio se rompe y surge otro matrimonio. Se trata de un texto que, además de épico (porque relata un viaje de una nueva pareja que busca expiar las culpas pasadas), podría ser considerado una especie de *road poem*, semejante a *Red Doc* > de Anne Carson. A partir de la voz poética femenina, la pareja que recorre los Estados Unidos va experimentando situaciones sociohistóricas que se relacionan con asuntos incluso de corte político y bélico –que apuntan al silenciamiento de la voz de la mujer:

429. Los paréntesis son de la autora (los términos *(re)hacer* y *(sus)* están traducidos al español por mí).

For the fifth time in my life
I have every astonished victim
I hear the earth crying

a highpitched wail coming like wind through the pines
I thought must be birds bending over me when I came here as a child,
a suffocating sexual weight coming like a moan from the ground
on which I first slept with my parents who told me
what happened to the people who belong here

and when second I heard the earth crying
my own child came from me screaming
every possible death
and with him
the Holocaust
and the South I then walked to

and when third
I heard the earth crying
Viet Nam

I took a vow
never to be a poet

I took a vow never to be a poet
because I was taught the law and order of poetry
and saw my brother become a killer
as he obeyed the law and order of the Army,
I was taught the words of a woman
are almost worthless.

I took a vow never to be a poet
because art I was taught
is too delicate to sing of genocide.
But what else could I sing
while people were being murdered
in my name?
(Doubiago 1982, 144)⁴³⁰

Este mismo espíritu de rechazo es frecuente en *Iovis* que recuenta su animadversión, e incluso vergüenza, ante las andanzas bélicas del patriarca (que en este caso en específico se refiere a su padre):

430. En *Wyoming*. El texto completo del fragmento 6 está en el Anexo 2.7.

I cede to the harm. I want to die.

Walk into the ocean like a one before me. The tall thin novelist.

Strip down to a woman's body you cannot love.

These are the shoes, these are the bayonets.

These are the dried ears that still listen.

The Cong are not silent in their march now, their long tunnel runs under your feet. You are old enough to remember, now, twenty-five years later, the streets of Hanoi, so much struggle in the mind.

My psyche lies down in the bot room, fan whirrs overhead, my lover dead to me in another country sleeping with the enemy.

Here are your spoils little girl, little Annie.

Here are the spoils of war.

A broken heart, a very broken heart. Crime's the way you walk the way you talk crimes, the way you get away with it not seeing arrogance, narcissism my god & all his prowess on my side. What mastermind of machinery to make sure suffering is not yet death, not enough to die without the torture chamber's cry. The crime is in the pudding in the picture, on any screen that will play. Drama of infrared music, you want to shout in the disco before you tumble, night after night the You are not in control with your signal of error with your signals of terror with your action deferred with your faulty warning system. You are not in control with your pilot warning rhizome with your human bomb attuned to readings in philosophy. Nietzsche could still rule your mind not hope of loving a "virgin" not to be confused with "raisin." In heaven: raisins. Raison d'être, to be greeted with virgins who are like the raisins in heaven. Crotches, nipples of sweet fruit! This is not a finely attuned translation. But never going on your nerve underestimate the mind of a revolutionary man, a revolutionary one. Anarchy is sweet revenge and you get what you want, this act of "faith": war. I hate my Nazi life. (Waldman 2011, 715)⁴³¹

La voz poética en Doubiago señala que murió tres veces, que sufrió el saber a «su hermano» convertirse en un asesino en Vietnam (*Viet Nam*) y se pregunta: «But what else could I sing / while people were being murdered / in my name?», asume, así que hay gente siendo asesinada en su nombre —puede sugerirse que esto la llena de vergüenza—. Pero el fragmento también alude a que las palabras de una mujer no tienen importancia y por eso decidió no ser poeta: «I was taught the words of a woman / are almost worthless.» Doubiago compara la violencia de la que fue objeto de niña, el holocausto y la guerra, con el descrédito de su condición como escritora.

431. En *VII War Crime. Book III, War Crime*.

En tanto que la voz poética en Waldman habla de la Segunda Guerra Mundial, a la que acudió Joe Waldman, su padre. En este fragmento la voz también experimenta un acto de introspección: «What mastermind of machinery to make sure suffering is not yet death, not enough to die without the torture chamber's cry.». Esa voz poética también se (con)duele por el Congo: «The Cong are not silent in their march now». Demasiadas vergüenzas para llevar a cuestas. En ambos poemas converge una épica antibélica que despatriarcaliza el género no solo en el lenguaje que (re)construye el discurso histórico, sino que rompe con dos de los requisitos del género: una guerra y un héroe victorioso. Aquí nadie gana y solo hay remordimiento, en este punto la única forma de hacer épica es despatriarcalizando y reconstruyendo con un nuevo lenguaje, uno en que la vergüenza por la estirpe no se sobreponga a las posibilidades de la épica como género poético, sin guerras, sin héroes y con viajes hacia otras fronteras.

4.4.3. Estrategia re-visionista: la mitopoética feminista

H.D. pioneered this strategy for the feminization of culture in twentieth-century poetry [...] For H.D., there is a story within a story, the buried voices and visions of women that can be sought and brought to the surface in the very form that repressed it. For example, Homer's *Iliad* can be retold from Helen's perspective in a way that utterly reverses the tradition it evokes. H.D. uses her position as outsider to tunnel deep inside to find what has been repressed in the phallogocentric discourse of patriarchal culture. (Stanford Friedman 1997, 27)

Como expliqué en la anterior estrategia propuesta por Stanford Friedman, si las mujeres fueron borradas de la historia, en la mitología de casi cualquier latitud –quizás a excepción de la hindú– fueron convertidas en gorgonas, brujas o pecadoras. Hablar del mito en la poesía escrita por mujeres obliga a repensar muchas de las estructuras preconcebidas⁴³². Mientras que la gorgona Medusa hechiza a los hombres, las mujeres reales medievales comenzaron a ser consideradas herejes para el catolicismo, quizá a placer de ellas mismas, porque si no su condición hubiera sido reducida a nada. Silvia Federici apunta: «En las sectas herejes, sobre todo entre los cátaros y los valdenses, las mujeres tenían derecho a administrar

432. El tema lo expliqué en el capítulo tercero.

los sacramentos, predicar, bautizar e incluso alcanzar órdenes sacerdotales.» (Federici 2004, 64). La autora continúa al decir que, esto cambió hacia el siglo XVI, iniciándose una gran quema de brujas y persecución tanto en Europa como en América. (Federici 2004)

Entonces, las mujeres míticas o reales fueron personajes centrales de las historias y los poemas más memorables –ya lo dijera Rosario Castellanos. Pero vuelvo al mito, al interés de las poetisas por su materia se le ha llamado mitopoética re-visionista, como lo he mencionado a lo largo de esta tesis. Rachel Blau DuPlessis señaló que los mitos abordados por las poetisas tienen una dimensión inusual que reemplaza arquetipos por prototipos (Blau DuPlessis 1975). Aunque podría decirse con mayor precisión que más allá de reemplazarlos, van a sus entrañas y los cuentan de nuevo, pero suprimiendo aquellos aspectos en los que la diosa o la heroína era la víctima o la villana. A este respecto, Liz Yorke apuntaría: «But the articulate poet, when she speaks as a woman towards other women, invokes a new context for the creation of significance.» (Yorke 1991b, 16). Mientras que la poeta e investigadora Chantal Maillard iría más lejos:

A la mujer sabia, se le desterraba de otra manera: recluida o aislada en algún paraje de difícil acceso, ella era la sacerdotisa, *oraculum* (hablante) o *sibylla* (la que silba), consejera, pues, mediadora, profetisa, pero nunca rival. Diferente, superior, pero lejana y ajena. (Maillard 2019a, 46)

Por su parte, Alicia Suskin Ostriker señala que, aunque en primera instancia la mitología parecería un terreno inhóspito para las poetisas, es en ese terreno que han conquistado a los dioses y a los héroes: «...the deities of pure thought and spirituality so superior to Mother Nature; there we find the sexually wicked Venus, Circe, Pandora, Helen, Medea, Eve, and the virtuously passive Iphigenia, Alcestis, Mary and Cinderella. It is thanks to myth that we believe that woman must be either angel or monster.» (Suskin Ostriker 1986, 212)

En adición a este tema, Irene Rodríguez Pintado, señala que la mujer no solo es considerada monstruosa al momento de personificarla, sino en el acto de la escritura: «...la posesión de ambición literaria y creativa se podría considerar no sólo ignorada, sino que también históricamente demonizada en la identidad femenina.». La autora continúa al señalar que esta condición atenta incluso a su rol de mujer y a las esferas literarias. (Rodríguez Pintado 2021, 73)

Anne Waldman se caracteriza por la incorporación de una mitopoética explícita y reinterpretativa en su obra, en la que *Iovis* lo cubre todo con su semen. Se considera depositaria de Safo, como se considerara la misma Emily Dickinson:

371

A precious – mouldering pleasure –‘tis –
To meet an Antique Book–
In just the Dress his Century wore–
privilege –I think–

His venerable Hand to take–
And warming in our own–
A passage back –or two – to make–
To Times when he –was young–

His quaint opinions –to inspect–
His thought to ascertain
On Themes concern our mutual mind–
The Literature of Man–

What interested Scholars –most–
What Competitions ran–
When Plato –was a Certainty–
And Sophocles –a Man–

When Sappho –was a living Girl–
And Beatrice wore
The Gown that Dante –deified–
Facts Centuries before

He traverses –familiar–
As One should come to Town–
And tell you all your Dreams –were true–
He lived –where Dreams were born–

His presence is Enchantment–
You beg him not to go–
Old Volumes shake their Vellum Heads
And tantalize –just so–

- c. 1862
- d. (Dickinson 1960, 176–77)

Sobre Safo, Waldman diría en *Iovis*:

then...

If you could have a conversation with any person in all directions of time & space who would it be?

Sappho & I'd ask (*he says*)
 questions of poetic craft, how she runs her school,
 how you cultivate the poetic,
 who are her lady friends, did she have a daughter,
 did men or women please her most,
 what she discusses with other poets,
 who she learnt technique from, who took her
 maidenhead, did she commit suicide
 (Waldman 2011, 358)⁴³³

La voz poética en el texto de Emily Dickinson piensa en Safo aún supeditada a otros, como el mismo Sófocles, en tanto que la voz poética *waldmaniana* dice que su interlocutor pide hablar con Safo en una pretendida entrevista para preguntarle por asuntos de corte poético. Ambas poetisas asumen desde distintos ángulos la antigüedad clásica. Caso contrario puede identificarse entre Chantal Maillard y la misma Waldman:

Invocé a Kālī, en otro tiempo. Necesaria destrucción, descomposición de la antigua melodía, los gestos aprendidos, la compleja concatenación y trama, la vieja urdimbre.

La ilusoria construcción de una historia en la que uno cree. La única posible, dices. Y no. No lo es. (Maillard 2019a, 23)

Waldman habría de decir acerca de la diosa Kali:

Kali as state of mind, as psychological twist. Got it. Got it now. Kali mind. If Kali were a car, what kind of car would she be? A Batmobile? (Waldman 2011, 920)⁴³⁴

Como puede apreciarse en ambos fragmentos, la intención de las voces poéticas es de cambiar el discurso de la diosa destructora que había sido asignada por el mito patriarcal falologocéntrico en el que la diosa tiende a ser malvada, al menos, mitopoética de las poetisas que re-visa el modo de nombrar aquello que no se nombra, con otra voz, una en la que el patriarca no dicte la narrativa a seguir.

433. En *I So, Help Me Sappho. Book II, War & Scribe*.

434. En *XIX Matriot Acts. Book III, Eternal War*.

4.4.4. Estrategia experimentalista: ginopoética

This strategy ... finds its most intense form among those poets whose disruptions attempt to write the female body—to construct a gynopoetic discourse variously named “*écriture feminine*” by Hélène Cixous, “*parler femme*” by Luce Irigaray, “gynogrammar” by Betsy Warland and “mothertongue” by Daphne Marlatt, or, more generally, the female “erotic” by Audre Lorde. (Stanford Friedman 1997, 31)

Las poetas que se han acogido a esta estrategia lo han hecho transgrediendo el lenguaje escrito por hombres. Anna Cacciola alude a este fenómeno en su tesis doctoral sobre la poeta española Carmen Conde. La obra de Conde, a la que la investigadora llama etopeya, recrea mitos bíblicos destronando al patriarca, como ocurrió con las poetas españolas que fueron creando durante y al término del franquismo (Cacciola 2019). Conde subvierte el lenguaje bíblico proponiendo una serie de elementos que confluyen en una ginopoética despatriarcalizante del libro que puede ser considerado el más falologocéntrico de todos, la Biblia.

Sirve pues la estrategia ginopoética como colofón del capítulo cuarto en el que he explorado la voz femenina poética, ya sea en la oralidad o en la literalidad, en su búsqueda por integrar su *yo poética* al lenguaje que solo sabe hablar en masculino. Sobre este tema, y a propósito de la Eva de Conde, la poeta canadiense Betsy Warland escribiría uno de los libros más reveladores de los feminismos y que más se ajustan a esta estrategia en su análisis: *serpent (w)rite: (a reader's gloss)* (1987), el cual se adentra en el libro del Génesis bíblico. La autora debe encontrar la salida en una especie de camino en el que se encuentra extraviada, pero necesita hacerlo a través del lenguaje y de los códigos. Depositaria de Gertrude Stein, quien a su vez abrevara de Emily Dickinson en esta experimentación poética, la obra de Warland ofrece en el texto mismo —además de en su contenido— el motivo de experimentación:

Eve standing beneath the Tree
with a need in her breast
something missing in *paradise, per-, (around), pri-*
mordial, price, experience, interpret, viper, separate,
fear, postpartum
a longing for
words

Adam's naming not an ending
more words wanted out
words we spoke of *experience, interpreted* perception
words of discourse

the serpent appears to have been primarily revered
as a female in the Near and Middle East and generally
linked to wisdom and prophetic counsel.'

Stone

She's a mind of her own

every woman

Eve re woman

the serpent who spoke 'the symbol ... of divine counsel
in the religion of the Goddess'

Uta Zit

Hata-Hor

Au Set

Maat

Nidava

Divine Serpent Lady

Ninlil

Great Mother Serpent of Heaven

Nina

Ishtar

Tiamat

The Lady of the Serpent

Python

Baalat

Kundalini

Ma Chioni

Per-Uatchet

Mehn the Enveloper

Nin Hursag

Rainbow Serpent

Shakti

Indombe

Ama Usam Gal Ana

Al Uzza

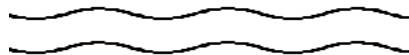
Buto

(Warland 1987)⁴³⁵

435. En *Turn one*. El poema completo está en el Anexo 2.8.

De forma análoga, la experimentación lingüística es común en la obra poética de Waldman. Hay ejemplos en *The Iovis Trilogy* (2011) que atestiguan, y que, además, muestran convergencias con Warland, específicamente en los agenciamientos morfológicos entre ambas poetisas. Ya había acudido a este fragmento de *VII Evangelle* al referirme al agenciamiento con *The Golden Ass* de Lucius Apuleius, ahora lo hago para notar cercanías con Warland y con la estrategia de experimentación lingüística propuesta por Stanford Friedman:

Made with my brother Osiris as end to the eating of men
I revealed mysteries to men
I broke down governments
I made an end to murders
I decrease mercy to suppliants
I am Queen of the rivers & winds & sea
No one is held in honor without my knowing it
I am the Queen of war
I am the Queen of the thunderbolt
I set up the sea & I calm it down again
I am in the rays of the sun
Whatever I please, this too shall come to an end
With me everything is reasonable
I created walls of cities
I am called Thesmophorous
I brought islands up out of depths into light
I am lord of the rainstorms
I overcome fate
Fate sticks to me, harken to me
Hail, O Egypt, that nourished me



goddess of a thousand names

My nod governs the shining heights of Heaven
the wholesome sea breezes
the lamentable silences of the underworld

The primaveral Phrygians called me Pessinuntica, Mother of the Gods
The Athenians, sprung from their own soil, call me Cecropian Artemis
for the islanders of Cyprus I am Paphian Aphrodite
for the archers of Crete I am Dictynna
for the trilingual Sicilians I am Stygian Prosperine
& for the Eleusinians, their ancient Mother of the Corn
Some know me as Juno
Some as Bellona of the Battles

others know me as a Hecate
 Others as Rhamnubia
 but both races of Aethiopians, whose lands the morning sun first shines upon,
 & the Egyptians, who excel in ancient learning & worship me with proper
 ceremony to my godhead,
 call me by my true name, Queen Isis
 I come in pity of your plight
 I come to favor & aid you
 Weep no more
 lament no longer
 the hour of deliverance is at hand
 (*Apuleius, The Golden Ass*)

(tears running down his hairy face)
 (Waldman 2011, 410–11)⁴³⁶

La voz poética en *serpent (w)rite: (a reader's gloss)* de Warland dice: «something missing in *paradise*, *per-*, (*around*), *pri-* / *mordial*, *price*, *experience*, *interpret*, *viper*, *separate*, / *fear*, *postpartum*» en una imitación onomatopéyica del seseo de la serpiente. Sesea en el texto, sesea en el sonido. Experimentación lingüística con la palabra y con un Adán distinto, que sucumbe y no sale victorioso. Inventario de nombres de la Gran Madre Serpiente del Cielo (*Great Mother Serpent of Heaven*). Ejercicio semejante encuentra la voz poética *waldmaniana* en el fragmento previo; agenciamiento de la Madre de los Dioses (*Mother of the Gods*). La Diosa Madre de Warland no habla, la de Waldman lo hace con una voz poética en primera persona del singular, profética forma de terminar un capítulo dedicado a la voz de las mujeres que se liberan del yugo patriarcal acometiendo precisamente el lenguaje falologocéntrico que las sojuzgó por tantos siglos, desde que Zeus violó a Gea, porque en la actualidad, escritores como John G. Pipkin siguen sugiriendo que lo «sublime material» para las mujeres es, o al menos lo fue hasta muy recientes fechas, un lenguaje que les permitió articular su entorno epistemológico incierto, en un estatus ambiguo, como si se tratase de poetisas en búsqueda de ser valoradas por sus contemporáneos masculinos. (Pipkin 1998, 616). Para concluir, baste traer a la mente la siguiente frase:

Let us say that the self is a construct of mind, an hypothesis of being, socially formed even as it can be quickly turned against the very social formations that have brought it into birth. The locus of self often appears as “inner,” experienced as a presence savingly apart from both

436. En *XV Evangelle. Book II, Guardian & Scribe*.

social milieu and quotidian existence. At its root lies a tactic polemic, in opposition to the ages. In extreme circumstances it may be felt as “hidden.” (Howe 1991, 56)

A lo largo de este capítulo he explorado la forma en que las poetisas han impuesto su voz dentro del poema épico: ya sea a través de la oralidad, de la que fueron y siguen siendo depositarias como chamanas o mujeres sabias, hasta la literalidad, con la toma por asalto de *la yo poética / sujeta poética*, un tránsito de resarcimiento que inició con el destronamiento de la Diosa Madre por parte del Dios Padre, en el lejano neolítico y que comenzó a reconfigurarse en la arena pública apenas con el advenimiento del Romanticismo y, durante el siglo pasado y las primeras décadas del presente, con el acometimiento de la palabra patriarcalizada. Para lograr su cometido han usado al menos cuatro técnicas identificadas por Susan Stanford Friedman. Las poetisas reclaman el lugar del que han sido excluidas, pero lo hacen con las armas con las que fueron apartadas del ojo público, lo hacen también resignificando y ampliando el espectro de esas mismas armas, designándolas con iguales nombres, aunque con inflexiones claras que permiten recordar de dónde provinieron y lo que representan hoy.

Pero ahora conviene acceder al último capítulo de esta tesis, en el que indagaré en el contenido rizomático (rizoanálisis) en *The Iovis Proyect* y presentaré una posibilidad metodológica para estudiar la poesía épica escrita por mujeres, el cual desmonta el mito patriarcal que aún ahora sigue afirmando que la palabra primigenia nació en masculino.

Capítulo 5: Rizoanálisis feminista en *The Iovis Project*

There is no doubt that rhizomatics has something of importance to offer feminists. If it does not actually augment them (which in any case would imply some kind of theoretical commensurability), then at least it may imply both a complementarity and it may also force critical reevaluations of the forms of struggles that women have undertaken and will undertake against their containment within phallocentric discourses, knowledges and representations. (Grosz 1994, 179)

He arribado a este capítulo final de la tesis mostrando un panorama general del poema escrito por mujeres y de la utilidad que ellas han encontrado en el género para acceder al desmontaje del lenguaje patriarcal. Algunas han optado por ironizar con él, otras, por reelaborar los mitos épicos y la historicidad de las personajas, algunas más, han recurrido a la desarticulación del héroe. Todas ellas lo han hecho poniendo en crisis el lenguaje, desde estrategias ginopoéticas, hasta reinterpretaciones de palabras conocidas. He intentado abonar al debate, sugiriendo la feminización de términos como *yo poética* o *sujeta poética*, no como meros arreglos ornamentales, sino como cuestionamientos profundos del papel que ha desempeñado el lenguaje en la construcción del corpus que ha acompañado a la épica como el gran género que ha pervivido por milenios, desde que Inanna descendió al inframundo.

En este capítulo hago confluir todos esos elementos que fueron dejados a lo largo de esta tesis a modo de indicios o murmullos, a decir de Anne Waldman: «And the *Iovis* project is a vast “conglomeration of tendencies” of rhizomic possibility. Within it are “hints and murmurs”—a phrase of William Burroughs’s—from all quarters.» (Grace y Johnson 2004a, 276)⁴³⁷. Con este apartado pretendo que se comprenda por qué llegué a emplear una misma cita en más de una ocasión, y cómo ocurrió que en cada oportunidad la cita revistió nuevas características, como las facetas de un poliedro.

En el poema épico escrito por mujeres, el rizoma parece encontrar un espacio de autoconstrucción, consciente o inconscientemente. En el caso de Anne Waldman, el rizoma se vuelve un elemento central, ya sea como metodología constructiva (construcción rizomática / rizomórfica), como generadora de elementos que confluyen, o en su papel de herramienta analítica (rizoanálisis).

437. En *Fast Speaking Woman*: Anne Waldman.

En este capítulo estudiaré *The Iovis Project* a la luz del rizoma, pero también reflexionaré en torno a posibles categorías como *libro-raíz* o *libro-rizoma*, ambas derivadas de términos como *libro-árbol (raíz)* o *libro-rizoma*.

5.1. El rizoma

Rhizome is the often-conjured term used philosophically by Deleuze and Guattari as an “image of thought that apprehends multiplicities,” and like the tuber system it moves horizontally rather than vertically. This is close to the *pratītyasamutpāda*⁴³⁸ of Buddhist philosophy, which denotes the co-arising and interconnectedness of all existence. (Waldman 2023a, 48)⁴³⁹

Antes de comenzar el último capítulo de esta tesis con una definición de rizoma en términos *deleuze-guattarianos*, o con la interpretación que Anne Waldman hace del concepto, prefiero iniciar con una reflexión en torno a una conferencia ocurrida en Nueva York en noviembre de 1975, año internacional de la mujer. El único viaje que Gilles Deleuze realizó a los Estados Unidos fue como invitado a dicha conferencia ampliamente conocida como *Schizo-Culture*, la cual fue organizada por Semiotext(e) Press.

En aquel entonces, la mítica editorial *Semiotext(e)* ya formaba parte del mundo contracultural, por lo que su acogida de los autores franceses fue bastante orgánica, como lo apunta François Cusset, quien narra que gracias a la frontera «porosa» entre el mundo contracultural y la universidad encontraron un punto de convergencia por medio de la revista *Semiotext(e)* que, posteriormente, se convirtió en una editorial que sigue siendo referente de trabajos en filosofía, literatura y arte. Al respecto del grupo, Cusset narra que fueron vitales

438. Con el término *pratītyasamutpāda*, Anne Waldman se refiere a la doctrina común a las escuelas budistas de la *Originación (inter)dependiente* que sugiere la causa y el efecto en todos los fenómenos que ocurren en el universo, la cual es explicada por Damien Keown en los siguientes términos: «The word ‘dependent-arising’ in Sanskrit is *pratītyasamutpāda*. It has two parts: *pratītya*, a continuative meaning ‘having depended’, and *samutpāda*, an action noun meaning ‘arising’». (Keown 2003, 83). También apunta que: «Certain *Mahāyāna interpretations of the doctrine of Dependent Origination (**pratītya-samutpāda*), particularly of the kind that arose in east Asia which see the universe as a cosmic network within which all phenomena are interrelated, also provide a foundation for ecological concern (see INDRA’S NET).» (Keown 2003, 83). En el capítulo tercero abordé la teoría de la red de Indra, que señala que cada joya de dicha red remite a un microcosmos del total del universo en el que se encuentra.

439. En *Prelusion*.

en la diseminación de los primeros textos de los teóricos franceses de la década de 1970: «Its participants were even among the very first to use these expression, whose ambiguity they never ceased exploring, while also deliberately foregrounding its American paradoxes, both out of playfulness and as a form of provocation.» (Cusset 2008, 71)

En ese entonces, el ambiente contracultural estadounidense estaba ávido de abreviar de los filósofos franceses, sobre ese fenómeno reflexiona Michelle Renae Koerner, en su tesis doctoral *The Uses of Literature: Gilles Deleuze's American Rhizome* (2010). En la introducción que titula “American Rhizome”, retoma el texto de François Cusset, *French Theory: How Foucault, Derrida, Deleuze, & Co. Transformed the Intellectual Life of the United States* (2003-2008). Por su parte, Cusset señala que aquel momento fue una especie de amalgama en la grieta entre la contracultura estadounidense y la vida académica de aquel país (Cusset 2008). Una suerte de *zona temporal autónoma*, como Anne Waldman suele llamar a estas escisiones en las que confluyen personalidades de diversos ámbitos y en las que reflexionan sobre materias heterogéneas, pudiendo estar en un espacio, si no neutral, al menos alejado de los reflectores (Waldman 2023a). Ella misma fue participante activa en la generación que leyó con gran interés a esos autores y que acudió a dicha conferencia.

Como lo narra Michelle Renae Koerner, la *Schizo-Culture* llevó a los Estados Unidos a filósofos y escritores franceses conectados con los eventos de mayo de 1968; pero también a artistas y escritores de la contracultura estadounidense, principalmente a aquellos pertenecientes a la escena neoyorquina: «Among those attending Schizo-Culture were writer William S. Burroughs, composer John Cage, British anti-psychiatry movement advocate and co-founder R.D. Laing, radical feminist Ti-Grace Atkinson, and anti-war and prison activist Judy Clark.» (Koerner 2010, 1–2). Fue así como tanto Gilles Deleuze, como Felix Guattari convivieron con Allen Ginsberg, Bob Dylan, Joan Baez, Patti Smith y Lawrence Ferlingetti, entre otros (Koerner 2010, 2), y puede aducirse que también lo habrían hecho con Waldman, quien, por su parte, recordaría aquel otoño del setenta y cinco:

I decided to make a commitment to help develop the Naropa Institute as a year-round school and moved into an inexpensive apartment at the Hotel Boulderado, a turn-of-the-century mining hotel in downtown Boulder in the fall of 1975—keeping the apartment on St. Mark's Place [New York] as well for my trips back there. I continued to work part of the time with the Poetry Project and other artists in nyc. The city was still home, family. (Waldman 2023a, 32)

La conferencia de Gilles Deleuze en *Schizo-Culture* se llamó «Politics» y comenzaba con la siguiente frase: «As individuals and groups, we are made up of lines, lines of very different sorts of lines.» (Deleuze 1978, 154). Para ese entonces, ya hablaba del rizoma, que también había analizado ese mismo año, junto con Felix Guattari en *Kafka: pour une littérature mineure* (1975). Este preámbulo sitúa la enorme influencia de la teoría *deleuze-guattariana* en la cultura y la contracultura estadounidense a partir de la segunda mitad de la década de 1970 y el impacto que tuvo en Anne Waldman:

A broken heart, a very broken heart. Crime's the way you walk the way you talk crimes, the way you get away with is not seeing arrogance, narcissism my god & all his prowess on my side. What mastermind of machinery to make sure suffering is not yet death, not enough to die without the torture chamber's cry. The crime is in the pudding in the picture, on any screen that will play. Drama of infrared music, you want to shout in the disco before you tumble, night after night the You are not in control with your signal of error with your signals of terror with your action deferred with your faulty warning system. You are not in control with your pilot warning rhizome with your human bomb attuned to readings in philosophy. Nietzsche could still rule your mind not hope of loving a "virgin" not become confused with "raisin." In heaven: raisins. Raison d'être, to be greeted with virgins who are like the raisins in heaven. Cotches, nipples of sweet fruit? This is not a finely attitude attune translation. But never going on your nerve underestimate the mind of a revolutionary, man a revolutionary one. Anarchy is sweet revenge and you get what you want, this act of "faith": war. I hate my Nazi life. (Waldman 2011, 715)⁴⁴⁰

Anne Waldman utiliza el tema del rizoma en el anterior fragmento del poema *VI War Crime* en una enumeración de elementos que parecieran no tener conexión entre ellos; sin embargo, acuden a la confrontación de una máquina de guerra que ha sido cooptada por el Estado, en contraste con la máquina de guerra nómada, ambas propuestas por Deleuze y Guattari; al respecto, los teóricos apuntan: «Hay muchas razones que muestran que la máquina de guerra tiene otro origen, que es otro agenciamiento que el aparato de Estado. De origen nómada, está dirigida contra él.» (Deleuze y Guattari 1987, 233)⁴⁴¹

Waldman se cuestiona esos elementos. Su máquina de guerra es anarquista (como es el origen del nomadismo *deleuze-guattariano*). Contrapone elementos que ha ido cuestionando a lo largo de su poema épico, los rizomatiza, se han transformado en características de un Estado opresor (una guerra absurda): «Y uno de los problemas

440. En *VI War Crime. Book III, Eternal War*.

441. En *Micropolítica y segmentariedad*.

fundamentales del Estado será apropiarse de esta máquina de guerra que le es extraña, convertirla en una pieza de su aparato, bajo la forma de una institución militar estable; el Estado siempre encontrará grandes dificultades a este respecto.» (Deleuze y Guattari 1987, 233)⁴⁴². La autora de *Iovis teme* quedar atrapada por Nietzsche y su pensamiento: «Nietzsche could still rule your mind not hope of loving a “virgin” not become confused with “raisin.” In heaven: raisins. Raison d’être, to be greeted with virgins who are like the raisins in heaven.» (Waldman 2011, 715)⁴⁴³. La poeta utiliza el dicho alemán relacionado con seleccionar las pasas y que dice que se elige solo lo mejor de algo o de alguien, insiste en que no se confundan las pasas con las vírgenes en un juego de palabras y hasta de sonidos, un juego, finalmente, rizomático tras haber hecho una crítica persistente de la guerra y de su falta de sentido. El suyo es un poema antibélico en constante conflicto con el pasado paterno que luchó contra los nazis: «Pero precisamente cuando la máquina de guerra ya sólo tiene por objeto la guerra es cuando sustituye la mutación por la destrucción, cuando libera la carga más catastrófica.» (Deleuze y Guattari 1987, 233)⁴⁴⁴

El Estado siempre lucha por secuestrar a la máquina de guerra, dicen Deleuze y Guattari: «Axioma I: La máquina de guerra es exterior al aparato de Estado. / Proposición I: Esta exterioridad se ve confirmada en primer lugar por la mitología, la epopeya, el drama y los juegos.”, es un agenciamiento que hace que el propio pensamiento devenga nómada.» (Deleuze y Guattari 1987, 359). En un pasaje de *Mil mesetas* ambos autores señalan que, en tanto que la máquina de Kleist es una máquina de guerra, la máquina de Kafka es burocrática, increíble, pero burocrática ¿qué tipo de máquina es la que propone *Iovis*? Necesariamente es una máquina de guerra, el nomadismo al que recurre Anne Waldman titubea, no puede ser nómada y a la vez pertenecer a un Estado (*nomos* frente a *polis* habrían de afirmar Deleuze y Guattari –lo liso y lo estriado–), lo hace en una especie de reflexión al interior, en silencio: ¿pretende que sus lectores se cuestionen del mismo modo que ella en un ejercicio rizomático de lectura? Como explican los autores de *Mil mesetas*, al momento de escribir se necesita saber con qué otro tipo de máquina se está conectado y mediante qué mecanismos. (Deleuze y Guattari 1987). Fabián Andrey Zarta Rojas explican:

442. En *Micropolítica y segmentareidad*.

443. En *VI War Crime. Book III, Eternal War*.

444. En *Micropolítica y segmentareidad*.

Considerar la literatura como un hecho performativo debe leerse desde una perspectiva deleuze-guattariana que demanda *conectarnos*, entendido como un proceso de experimentación, organización y acomodación de diversos elementos, con el propósito de producir una perspectiva novedosa, en un proceso continuo de hacer y deshacer. (Andrey y Rojas 2022, 47)

Esto mismo propone Anne Waldman al llevar a la performance a *Iovis*, el acto rizomático va más allá del texto que permanece impreso e inmóvil en el libro. La literatura *waldmaniana* es rizomática, pues, en varios planos: el creativo protagonizado por la poeta creando un texto de manera expresamente rizomórfica; y el performativo, también representado por ella (o por alguien más que interprete sus textos frente a una audiencia), pero del mismo modo por sus receptoras/es, esto ocurre porque no suele realizar una lectura lineal de sus textos y porque se vale de la improvisación musical que suele ejecutar con su grupo Fast Speaking Music, factores que inciden en su audiencia que suele estar más habituada a la linealidad de las lecturas poéticas.

Podría considerarse un tercer plano, el que ejercemos ahora mismo y que ejecuta cada persona lectora de *Iovis* en la individualidad que ofrece la página impresa, ya que, como lo señalaré en la parte final de este texto, podemos acceder a él de forma aleatoria, sin que importe una lectura jerárquica. Ese es otro momento de reflexión, sin duda, uno que involucra algo más que un mero acto lector y que tiene que ver con una tradición lectora bastante menos antigua, diferenciada por ser silenciosa y de carácter individual.

Al igual que la poesía épica *waldmaniana*, las *sujetas* nomádicas de Rosi Braidotti tampoco se someten a las reglas del Estado, pero, en términos distintos a los que proponen Deleuze y Guattari, ya que, para ellos, el sujeto nomádico es una figuración, la cual prueba la condición de ejercer una acción tanto identitaria como subjetiva, pero a la vez, en las diferencias entre las mujeres. Rosi Braidotti define esa distinción en los siguientes términos: «These different requirements correspond to different moments, that is to say, different locations in space, that is to say, different practices. This multiplicity is contained in a multilayered temporal sequence, whereby discontinuities and even contradictions can find a place.» (Braidotti 1994, 171). Es decir, las prácticas nomádicas entre hombres y mujeres se dan en discontinuidades y contradicciones, esas mismas discontinuidades y contradicciones que pueden adivinarse en el caso de la producción épica escrita por mujeres en cualquier

momento de la historia y bajo cualquier estadio del fenómeno épico, esto es, su modo de aproximación desde la antigüedad y hasta nuestros días.

Braidotti apunta a que la idea misma que tenemos de *mujer*, y por ende de *feminismo(s)* tiene de suyo un carácter falologocéntrico, por lo tanto, el rizoma *deleuze-guattariano* necesita repensarse como herramienta de apropiación, algo que podría hacerse a la manera de lo propuesto por Susan Stanford Friedman y que expuse en el capítulo previo (1997), como nuestro a continuación.

Antes de continuar con este capítulo, es pertinente explicar por qué en esta ocasión no utilizaré la literatura comparada como en el resto de la tesis; lo anterior tienen que ver con que analizo específicamente el rizoma como parte inherente al texto de Waldman y, al final, hago un ejercicio metodológico de rizoanálisis en torno al texto escrito de modo rizomórfico: construcción rizomática por parte de su autora.

5.1.1. Gilles Deleuze y Felix Guattari

How can we enter into Kafka's work? This work is a rhizome, a burrow. The castle has multiple entrances whose rules of usage and whose locations aren't very well known. (Deleuze y Guattari 1975, 30:3)

El concepto de rizoma aportado por Gilles Deleuze y Felix Guattari no apareció por primera vez en *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux* (1980)⁴⁴⁵, sino que comenzó a gestarse tiempo atrás, inclusive, la «meseta» *rizoma* fue publicada en 1976, un año después de *Kafka - Pour une littérature mineure* (1975), texto en el que ya hablaban del mismo⁴⁴⁶. El escrito de 1976 comenzaba del siguiente modo: «Rizoma: tallo subterráneo de ciertas plantas vivaces (lirio, grama, caña), generalmente horizontal. En él se almacenan reservas para la producción de raíces y brotes que, en primavera, formarán los tallos aéreos.» (Deleuze y Guattari 1977)

445. Su traducción al inglés, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia* se publicó en 1987 y la versión en castellano ocurrió en 1988. *El anti-edipo* (Deleuze y Guattari 1973) fue el primer tomo de *Capitalismo y esquizofrenia*.

446. En México, el primer *Rizoma* fue traducido por la poeta y teórica Coral Bracho (1977) para la revista *Universidad de México*. A propósito de aquella traducción incorporó el rizoma a su propia poesía.

El libro actualizado con la versión de *Rizoma* que es más visitada en la actualidad, presenta quince «mesetas», concepto tomado del investigador estadounidense Gregory Bateson; como lo explican los autores, las mesetas siempre están en medio y los rizomas se conforman por estas: «Gregory Bateson emplea la palabra “meseta” (*plateau*) para designar algo muy especial: una región continua de intensidades, que vibra sobre sí misma, y que se desarrolla evitando cualquier orientación hacia un punto culminante o hacia un fin exterior.» (Deleuze y Guattari 1987, 26)

De este concepto deriva la explicación de rizoma al compararlo con los puntos culminantes y los puntos de terminación que son comunes a los libros-árbol y que se contraponen a los libros-rizoma conformados por «mesetas» que se intercomunican entre sí, por medio de microfisuras lisas –*versus* fisuras estriadas–: «Nosotros llamamos “meseta” a toda multiplicidad conectable con otras por tallos subterráneos superficiales, a fin de formar y extender un rizoma. Nosotros hemos escrito este libro como un rizoma. Lo hemos compuesto de mesetas.» (Deleuze y Guattari 1987, 26). Los autores apuntan a que, pensando en la especificidad del libro, cada meseta puede comenzar a leerse en cualquier sitio y relacionarse con cualquiera otra (ya que nunca está al principio ni al final, sino en el medio). Deleuze y Guattari utilizaron términos como rizoma o esquizoanálisis porque les funcionaban como mesetas; sin embargo, no ignoraban que esos conceptos eran líneas ligadas a dimensiones de multiplicidades: estratos que a su vez devienen en líneas de fuga; aunque, como señalan: «En ningún caso aspiramos al título de una ciencia. Nosotros no conocemos ni la científicidad ni la ideología, sólo conocemos agenciamientos. Tan sólo hay agenciamientos maquínicos de deseo, como también agenciamientos colectivos de enunciación.» (Deleuze y Guattari 1987, 27).

A pesar de que, a lo largo de su obra, tanto Gilles Deleuze como Felix Guattari enfatizaron su rechazo a las dicotomías, en el fragmento previo separan a la ciencia y a la ideología como si no pudiera una servirse de la otra. Lo hacen para justificar que ellos solo entienden de agenciamientos, dicen que la literatura es un agenciamiento: «Nosotros no hablamos de otra cosa: las multiplicidades, las líneas, estratos y segmentariedades, líneas de fuga e intensidades, los agenciamientos maquínicos y sus diferentes tipos, los cuerpos sin órganos y su construcción, su selección, el plan de consistencia*, las unidades de medida en cada caso.» (Deleuze y Guattari 1987, 10). Hablan de agenciamientos «maquínicos» y vale

la pena recordar que ya habían sugerido que cuando se escribe, lo que importa es saber con qué otra máquina se conectará la máquina literaria que se está creando, dicho de otro modo, con qué otra máquina se generará un agenciamiento:

En un libro, como en cualquier otra cosa, hay líneas de articulación o de segmentareidad, estratos, territorialidades; pero también líneas de fuga, movimientos de desterritorialización y de desestratificación. Las velocidades comparadas de flujo según esas líneas generan fenómenos de retraso relativo, de viscosidad, o, al contrario, de precipitación y de ruptura. Todo eso, las líneas y las velocidades mesurables, constituye un agenciamiento (*agencement*). Un libro es precisamente un agenciamiento de ese tipo, y como tal inatribuible. (Deleuze y Guattari 1987, 9–10)

Por otra parte, como lo reconocen, en su multiplicidad, los *agenciamientos* (*agencements / assemblages*) actúan sobre una diversidad de flujos, desde los de carácter semiótico, hasta los de tipo material y social.

Ian Buchanan desarrolla un texto en el que argumenta el problema que implica el haber traducido *agencement* como *assemblage*. En su argumento, explica que los propios Deleuze y Guattari lo tradujeron (o adaptaron / *re-arrangement*) de ese modo. Sugiere que hubiera sido más apropiado traducirlo (o, quizá, trasladarlo) al inglés como *arrangement*, ya que está más relacionado con un proceso en marcha más que una situación estática. El teórico concluye diciendo que *assemblage* es más un adjetivo calificativo que una palabra que delimite el problema. (Buchanan 2015).

Por otra parte, la palabra *agencement*, que en francés proviene de un término del siglo XII, se define como: «Action de disposer les éléments d'un ensemble ; résultat de cette action.» (Académie française 2021a). El término se traduce al castellano como disposición. En tanto que la palabra *agenciamiento* no aparece en el *Diccionario de la lengua española*. El vocablo más cercano es *agenciar*: «De agencia... 1. tr. Hacer las diligencias conducentes al logro de algo. U. t. c. intr. / 2. tr. Procurar o conseguir algo con diligencia o maña. U. t. c. prnl.» (Real Academia Española de la Lengua 2022). En el *Diccionario histórico de la lengua castellana* sí se reporta el término: «agenciamiento, ajenciamiento. m. Acción y efecto de agenciar, de negociar o gestionar un asunto.» (Real Academia Española de la Lengua 2021a), lo cual deja entrever que es una palabra en desuso, ya que sus acepciones fueron recogidas en el siglo XIX. Hay una fuente más que me parece oportuno revisar. Esta la ofrece

SUBTRAMAS. Plataforma de investigación y de coaprendizaje sobre las prácticas de producción audiovisual colaborativas, que señalan:

Palabra derivada del verbo latino ago, agis, agere, que significa hacer, actuar. El agenciamiento se traduce en la capacidad del sujeto para generar espacios críticos no hegemónicos de enunciación del yo, en y desde lo colectivo, para contrarrestar las lógicas de control que se le imponen. De este modo, el agenciamiento desafía la hegemonía de lo normativo, homogéneo y fijo para hacer funcionar distintos nodos/agentes que se relacionen entre sí y hacia afuera. Por ejemplo, los dispositivos colaborativos desarrollados por el cine político de los setenta hicieron de éste un espacio de agenciamiento que conectó las prácticas estéticas con las prácticas políticas, concretándose en acciones que intentaron alterar (consiguiéndolo temporalmente) el funcionamiento ordinario del sistema. (Museo Reina Sofia s/f)

Este término difiere de lo propuesto por Deleuze y Guattari. También podría considerarse como evolutivo de aquel y como una reapropiación de un vocablo en desuso. Para los investigadores franceses, los agenciamientos fungen más como nodos que agrupan líneas de fuga, hacia adentro, pero, principalmente, hacia afuera de sí mismos; también conectan las multiplicidades entre la realidad, el libro y quien lo escribe:

El libro agenciamiento con el afuera frente al libro imagen del mundo, el libro-rizoma, y no el libro dicotómico, pivotante o fasciculado. No hacer nunca raíz, ni plantarla; aunque sea muy difícil no caer en esos viejos procedimientos ... No es fácil percibir las cosas por el medio, ni por arriba ni por abajo, o viceversa, ni de izquierda a derecha, o viceversa: intentadlo y veréis como [*sic.*] todo cambia. No es fácil ver la hierba en las palabras y en las cosas (de la misma forma, Nietzsche decía que un aforismo debía ser “rumiado”, toda meseta es inseparable de las vacas que la pueblan, y que también son las nubes del cielo). (Deleuze y Guattari 1987, 27)

Es oportuno volver a la palabra que es motivo de este capítulo y de la práctica de Anne Waldman: el *rizoma* es un sustantivo que proviene del latín moderno *rhizoma* y ese término del griego *rhizōma*. A partir de 1832 en botánica se normalizó su uso como «un tallo con apariencia de raíz». (Online Etymology Dictionary 2021). Derivado de esta definición, Deleuze y Guattari habrían de puntualizar: «Un rizoma como tallo subterráneo se distingue radicalmente de las raíces y de las raicillas. Los bulbos, los tubérculos, son rizomas. Pero hay plantas con raíz o raicilla que desde otros puntos de vista también pueden ser consideradas rizomorfas.» (Deleuze y Guattari 1987, 12). De hecho, los autores no solo identifican el carácter *rizomorfo* en la botánica (a la que llegan a considerar enteramente en este sentido),

sino que atribuyen esta característica al reino animal y a su entorno –baste recordar su ejemplo de la orquídea y de la abeja⁴⁴⁷ y la asociación del rizoma con la madriguera en *Kafka. Por una literatura menor*–⁴⁴⁸. Como explican, la diversidad de formas del rizoma corre de las raíces y raicillas (entre las que se encuentran los mangles, las orquídeas o el césped), a los bulbos y los tubérculos: «En un rizoma hay lo mejor y lo peor: la patata y la grama, la mala hierba. Animal y planta, la grama es el *crab-grass*». (Deleuze y Guattari 1987, 12). Para los efectos *deleuze-guattarianos*, el rizoma tiene cinco principios, a saber:

1.º y 2.º *Principios de conexión y heterogeneidad*: señala que cualquier punto del rizoma se conecta con cualquiera otro, como ocurre con el césped que crece en un sistema de raíces y raicillas y que solo son cortadas de manera artificial y, a diferencia del árbol lingüístico de Noam Chomsky, cada rasgo no necesariamente remite a uno lingüístico. El rizoma conecta eslabones semióticos (conjuntos de líneas de fuga que derivan en agenciamientos), esos eslabones se convierten, así, en tubérculos que conjugan actos desde lingüísticos hasta perceptivos, mímicos, gestuales o cogitativos. (Deleuze y Guattari 1987)

3.º *Principio de multiplicidad*: lo múltiple es sustantivo, a diferencia de lo Uno que suele tratarse como sujeto o como objeto. Del modo que lo señalan los autores, las multiplicidades, de suyo rizomáticas, ponen en evidencia a las falsas (o pseudo) multiplicidades arborescentes. Al no tener ni objeto ni sujeto, la multiplicidad posee libremente tanto determinaciones, como tamaños y dimensiones no aumentativas sin cambio de su naturaleza. Esa naturaleza se transforma mediante los agenciamientos que son, a su vez, el aumento de dimensiones en las multiplicidades cambiantes de naturaleza en tanto va aumentando sus conexiones. Dicho de otra manera, el rizoma se vuelve tan infinito como la multiplicidad de agenciamientos que desterritorializan y reterritorializan –como se verá más adelante–, pero que, a su vez, no permite la suplementación de líneas a las suyas propias: «Las multiplicidades se definen por el afuera: por la línea abstracta, línea de fuga o de

447. En torno a este tema, dicen: «La orquídea se desterritorializa al formar una imagen, un calco de avispa; pero la avispa se reterritorializa en esa imagen. No obstante, también la avispa se desterritorializa, deviene una pieza del aparato de reproducción de la orquídea; pero reterritorializa a la orquídea al transportar el polen.» (Deleuze y Guattari 1987, 15)

448. Deleuze y Guattari hacen el siguiente comentario: «Even when the animal is unique, its burrow isn't; the burrow is a multiplicity and an assemblage.» (Deleuze y Guattari 1975, 30:37)

desterritorialización según la cual cambian de naturaleza al conectarse con otras.» (Deleuze y Guattari 1987, 14)

Sobre el principio de multiplicidad, Deleuze añadiría en *Dialogues II* que la multiplicidad no se define exclusivamente por el número de sus términos, eso no necesariamente hace escapar del dualismo: «It is not the elements or the sets which define the multiplicity. What defines it is the AND, as something which has its place between the elements or between the sets. AND, AND, AND—stammering.» (Deleuze y Parnet 2007, II:34), esa «Y» que puede encontrarse inclusive presente entre dos términos es la que le permite romper con la dicotomía.

4.º *Principio de ruptura asignificante*: los rizomas pueden (y necesitan) ser rotos o interrumpidos en cualquiera de sus partes, recomenzando en la sección en que fue roto. Este es un elemento que necesitan de facto, ya que una porción de su naturaleza se basa en sus rupturas. Al cortarse, las líneas de segmentariedad que conforman al rizoma imponen estrías a un espacio homogéneo, pero al mismo tiempo, permiten al rizoma estratificarse, territorializarse y organizarse. De esas líneas segmentarias emergen líneas de fuga de manera inesperada, las cuales regresan (como líneas de territorialización, en dado caso). Ahora bien, eso no significa que las líneas surgidas intenten volverse en dominantes, por eso el rizoma retoma su principio de ruptura asignificante. Dicen Deleuze y Guattari: «¿Cómo no iban a ser relativos los movimientos de desterritorialización y los procesos de reterritorialización, a estar en constante conexión, incluidos unos en otros?» (Deleuze y Guattari 1987, 15)

De esta definición deriva el ejemplo de la avispa y la orquídea que refería previamente; pero lo homogéneo no se trata de una simple imitación, sino de la emergencia de una línea de fuga compuesta derivada de dos seres heterogéneos. Eso origina, casi de modo natural, la búsqueda de lo molecular con lo que se hace alianza, borrando los árboles genealógicos y produciendo una antigenealogía —que, por otra parte, y como explicaré más adelante, se contrapone de facto con la idea misma del poema épico. O no, no al menos en *The Iovis Trilogy*—. El poema de Waldman actúa como señalan Deleuze y Guattari, desterritorializando el mundo-épico, el mundo-literario y el mundo-político, porque al fin de cuentas, todos los mundos confluyen en este concepto. Aunque ese mismo mundo reterritorialice al libro que se vuelve a desterritorializar en el mundo-épico, todo esto en

medio de una lógica no binaria (el rizoma es no binario) ni mimética. (Deleuze y Guattari 1987)

5.º y 6.º *Principios de cartografía y de calcomanía*: del mismo modo que el rizoma es una antigenealogía, no responde a un modelo estructural / generativo. No responde a un eje genético o unidad pivotal objetiva y tampoco lo hace a una estructura profunda, ambos conceptos responden a la lógica de *calco* que es a su vez, la lógica del árbol. El *calco* es análogo a la imagen, al grafismo, al trazo, o a la fotografía, en el *calco* no puede haber líneas de fuga porque es un universo cerrado y, como lo señalan los autores, el árbol jerarquiza esos *calcos*. En contraste, el rizoma es *mapa* en vez de *calco*, el mapa tiene entradas y salidas, líneas de fuga, desterritorializa y reterritorializa permanentemente. No es una estructura cerrada. El principio de cartografía es explicable así mediante el mapa que se construye entre las diversas líneas de fuga que conforman los agenciamientos que se entrecruzan para formar un nuevo rizoma tras la reterritorialización de las líneas de segmentariedad. Si el mapa es rizoma es porque reterritorializa. Al igual que el principio de conexión, en tanto abierto, el mapa se interconecta en cualquiera de sus dimensiones, pudiendo desmontarse, alterarse y ser modificado (por su carácter heterogéneo). Las entradas del rizoma le permiten esa maleabilidad.

No obstante, la oposición entre calco y mapa no se explica como un simple dualismo, sino como un efecto de complementariedad ya que el calco responde a la captura de un momento específico de un segmento del todo que es el mapa (un todo alterable y en constante cambio). Sin embargo, y como ocurrió con los principios anteriores, el rizoma puede ser bloqueado por el calco volviéndolo arborescente. A partir de lo explicado previamente, Deleuze y Guattari propusieron conectar de nuevo el calco y el mapa (porque en algún momento lo estuvieron), o como lo proponen «relacionar las raíces o los árboles con un rizoma ... Siempre habría que resituar los puntos muertos sobre el mapa, y abrirlos así a posibles líneas de fuga.» (Deleuze y Guattari 1987, 19)

Esto da pie a entender aquella característica del rizoma que proporciona luces sobre *The Iovis Project*: las múltiples entradas (y salidas mediante líneas de fuga) del mapa/rizoma, los autores incluso sugieren que se podría ingresar a un mapa por medio de los calcos o de los árboles-raíz (sin que esto signifique un dualismo). Las líneas de fuga posibilitan el rompimiento de los estratos al haber ingresado a través de estos medios «tradicionales»,

generando nuevas conexiones, agenciamientos de diversos tipos, desde los mapas-calco, hasta los rizomas-raíz. (Deleuze y Guattari 1987). En este sentido, y como dijera los autores en *¿Qué es la filosofía?* (1997), el último texto que escribieron juntos, las figuras rizomáticas pueden comprenderse como figuras en un mapa y no en un calco.

Antes de continuar con el siguiente punto, quisiera volver a los agenciamientos en la obra *deleuze-guattariana*, toda vez que estos mismos se encuentran presentes en *The Iovis Project*, y, en gran medida son los que conforman la rizopoética del texto escrito por Anne Waldman. Los autores denominan con el término *agenciamiento* a los diversos conjuntos de singularidades, así como de rasgos que extraen de determinado flujo. Esos agenciamientos ya están seleccionados, organizados y estratificados, con la intención de que haya una consistencia o convergencia, tanto natural, como artificial.

Para explicar más a detalle los agenciamientos parto de los estratos o articulaciones, definidos como «fenómenos de espesamiento en el Cuerpo de la Tierra, a la vez moleculares y molares.» (Deleuze y Guattari 1987, 512). Los autores continúan: «Se dice equivocadamente (sobre todo en el marxismo) que una sociedad se define por sus contradicciones. Pero eso sólo es cierto a gran escala [en una escala molar]. Desde el punto de vista de la micropolítica, una sociedad se define por sus líneas de fuga, que son moleculares.» (Deleuze y Guattari 1987, 220). En los estratos tanto lo molar como lo molecular son capaces de combinarse de diversos modos.

Es justamente en los estratos que se forman los agenciamientos. Hay una regla de los agenciamientos: descubrir la territorialidad que engloban (el territorio se conforma por fragmentos descodificados). La primera división de los agenciamientos es maquínico y de enunciación. Un segundo eje de división es su desterritorialización –líneas de desterritorialización– que lo atraviesan: unas líneas abren el agenciamiento territorial haciéndolo pasar a él (un tipo podría ser el ritornelo *deleuze-guattariano* y que se ejemplifica en la frase con la que inicia *The Iovis Trilogy* de Anne Waldman, y a la que he vuelto con regularidad a lo largo de esta tesis: «Will you help me to build my Ardhanarisvara. The androgynous city. I'm at it a long time. A new beyond-genre *fecund horizon*?» (Waldman 2011, i); otras líneas lo abren a otra tierra, o a otras tierras, como es el caso del siguiente fragmento de *Iovis*:

Full Moon Three:

check out jouale, language of Kerouac'h

visit the Cimitero Acattolico
in Roma

& check out the cats at the grave of Gregorio Nunzio Corso

Visit
210 Orizaba Street, Mexico City

or
check out
the Ngombi Harp of
the Kele People
of Gabon

*here is your progenitor
the bow
transmitting
to your strings*

like the spinal column of the trajectory of the sun (Waldman 2011, 963)⁴⁴⁹

En la anterior cita, la voz poética indica los sitios que ha visitado. La escritura logra describir espacios equidistantes que se interconectan por medio de líneas de reterritorialización que los acercan, a partir de la escritura rizomática y horizontal presente a lo largo de *Iovis*.

De este modo, hay dos ejes en los agenciamientos: primero por su territorialidad y por su régimen de signos y su sistema pragmático; el segundo eje tiene que ver con sus máximos de desterritorialización y sus máquinas abstractas. Estos ejes lo convierten en tetravalente, como señalé con anterioridad. (Deleuze y Guattari 1987)

5.1.2. El árbol de Buda es un rizoma

Por supuesto, resulta muy fácil presentar un Oriente inmanente y rizomático; el Estado no actúa allí según un esquema arborescente que correspondería a clases preestablecidas, arborificadas y enraizadas; es una burocracia de canales ... El déspota actúa allí como río, y no como una fuente que todavía sería un punto, punto-árbol, o raíz; más que sentarse bajo el árbol, abraza las aguas; hasta el árbol de Buda deviene rizoma. (Deleuze y Guattari 1987, 24)

449. En XXIII *Problem-Not-Solving. Book III, Eternal War*.

La relación que Deleuze y Guattari establecen entre el árbol de Buda y el rizoma se basa en las diferencias que instauran entre las burocracias occidentales (europeas) y orientales. El árbol de Buda (Bodhi / Bo) significa «árbol del despertar». Se trata de una planta conocida en botánica como *figus religiosa* (higuera) y se dice que fue bajo ese árbol que Siddhārtha Gautama alcanzó la iluminación (bodhi), tras su meditación de cuarenta y nueve días. El árbol es considerado el centro del mundo en el cual los budas pasados y futuros alcanzan la iluminación. Saṅghamittā, hija del rey Aśoka llevó consigo una rama de ese árbol a Sri Lanka en donde la plantó. Tras la destrucción del árbol original, fueron las ramas del árbol plantado en Sri Lanka las que se distribuyeron por los monasterios para indicar la presencia del Dharma. (Keown 2003, 39)

Volviendo al concepto en Deleuze y Guattari, Tony See y Joff Bradley señalan que las burocracias occidentales actúan mediante clases preestablecidas, mientras que las orientales lo hacen a través de clases canalizadas. Esto los lleva a repensar la imagen misma del árbol en las sociedades orientales. Sin embargo, See y Bradley no encuentran claro lo que pretendieron decir al decir que el árbol de Buda es un rizoma (See y Bradley 2016). Contrariamente a ellos, James Taylor escribe:

Although loaded with ambiguity (noted by See and Bradley 2016, p. 5), it makes sense in the context of the Buddha's emergent (radical) spiritual network among his scattered and expanding itinerant early followers. These consisted of small groupings of heretic samāṇas; new religious nomads in a new regional republicanism, cutting across the prevailing arborescent, coded, and structured orthodox Brahmanical space...

It should be noted here that Deleuze and Guattari (1987) never conceived of a nonlinear, radical, or counter-hegemonic religion; at least where territorialising religions emerge autonomously outside of state organizations. They only saw religion—at least Christian monotheism in post-war Europe—as coterminous with the interests of the state, or as an element of state apparatus, converting the absolute into horizon (382–383). (Taylor 2023, 2)

Al igual que, Taylor See y Bradley caracterizan al budismo mismo como un rizoma, capaz de vivir fuera de las imágenes dogmáticas del pensamiento. En un texto siguiente, Tony See abundaría sobre el pensamiento *deleuzeano* y el budismo en los siguientes términos: «Deleuze makes his third remark on Buddhism in his final published work with Guattari, *What is Philosophy?* (1991), when he refers to the subterranean resonances between Western philosophy and Buddhist thought.» (See 2019, 108)

Sin embargo, ninguno de los dos se detiene en las palabras «hasta» y «deviene» que utilizan Deleuze y Guattari al referirse al árbol de Buda:

El déspota actúa allí como río, y no como una fuente que todavía sería un punto, punto-árbol, o raíz; más que sentarse bajo el árbol, abraza las aguas; hasta el árbol de Buda deviene rizoma. (Deleuze y Guattari 1987, 24)

Al implicar que inclusive el árbol de Buda DEVIENE en rizoma en las sociedades «orientales», Deleuze y Guattari sugieren que la naturaleza arborescente del árbol-raíz en que meditó Buda, devino en rizoma tras su iluminación. Hay una consciencia del cambio que experimentó la *figus religiosa* en relación con Siddhārtha Gautama, el primer Buda.

Para los términos del siguiente apartado resulta relevante considerar la idea del *libro-árbol* que Deleuze y Guattari acusan «occidental», en contraste con la del *libro-rizoma* que parece tener una raigambre más cercana a las disciplinas orientales, toda vez que el poema épico es primordialmente jerárquico, genealógico y centrado (todo indicaría que reflejaría lo más cercano a un *libro-árbol*). Es relevante entender por qué, si esas consideraciones le son inherentes, fue ese el género seleccionado por Waldman –y otras poetisas–, para desmontar el sistema heteropatriarcal épico, y por qué la autora de *Iovis* introdujo el budismo tibetano a un texto que debería narrar las andanzas de un héroe y una guerra (o las de una antiheroína antibélica):

To Those of You in the Sandhyabasha⁴⁵⁰ conversation: Yes, the somewhat free use of the term “Sandhyabasha” doesn’t come particularly from a reading of Mircea Eliade and was never used or recorded to my knowledge by Kerouac or Ginsberg or other con-frères. I had my own desire to present the idea of a secret code—perhaps intuited by other initiates (see collaboration & bebop improv of “Pull My Daisy”). We are certainly aware of the literal definitions. Apologies for taking poetic liberties and this only encourages me to more “dialogue” with the left-hand path scholars. “Ulatbamsi,” more literally “upside down” is probably a more accurate term for what some of us yearn to do in our poetry. And of course there’s “dakini script,” which is what some poets think they’re onto, not to mention the sense of the poem as “terma,” or hidden treasure (as in the Tibetan Buddhist tradition). What do you think? (Waldman 2020, 24)⁴⁵¹

450. A propósito del término, Mircea Eliade decía: «Los textos tántricos a menudo están redactados en un “lenguaje intencional” (sandhâ-bhâsâ), lenguaje secreto, oscuro, de doble sentido, en el cual un estado de conciencia se expresa mediante un término erótico y el vocabulario mitológico o cosmológico está cargado de significaciones *hatha-yóguicas* o sexuales.» (Eliade 1991a, 184)

451. En *Ceremonies in the Gong World*.

En el anterior fragmento, Waldman explica su implicación con el budismo como parte de su poesía. Es, además, un cuestionamiento, tanto a sus estudiantes/as, como a sus lectoras/es. En una suerte de ejercicio rizomático, la autora concluye su texto diciendo: «What do you think?». De este modo, la poeta les sugiere una serie de posibilidades de escritura: «sandhyabasha», «ulatbamsi», «dakini script», y «terma». Dice que todas ellas pueden convivir aleatoriamente, o, más precisamente, rizomáticamente, en un mismo texto que, adicionalmente, está escrito en clave. El trabajo rizomático en *Iovis* salta el papel para atraer a sus lectoras/es para que formen parte de la construcción rizomática a través de una participación activa, justo como lo explicaba anteriormente, a propósito del texto de Andrey y Rojas, quienes continúan en torno a lo rizomático del acto lector: «De acuerdo con Deleuze y Guattari (2004), lo que un libro o texto significa no es tan importante como lo que hace o el cómo opera.» (Andrey y Rojas 2022, 46). Esto mismo deriva de la lectura del fragmento de Anne Waldman, en el que invita de modo consciente y mediante cuestionamientos directos a su audiencia. Enseguida expongo mis razones para llamar *épica-rizoma* al poema épico *waldmaniano*.

5.1.3. La *épica-raíz* no es la *épica-rizoma*

I am interested in the notions of interconnectedness that create the spine or the body of a rhizome. And I am interested in how that can be articulated through poetry. My own work throughout my lifetime and my experience is a type of rhizomic narrative. In Navajo language, often we refer to story or narrative as having some kind of ropey matter ... In that sense, I have always looked at language and poetry as root systems that are horizontal. (Bitsui 2022, 59–60)⁴⁵²

Deleuze y Guattari enfatizan la diferencia entre el *libro-árbol* y el *libro-rizoma*. Sobre ese argumento desarrollan su explicación del rizoma como una antigenealogía, como señala sobre el rizoma Agustín Fernández Mallo en su libro *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma* (2009): «... flota en el espacio, es un mapa abierto sin principio ni fin, en el que las jerarquías no existen porque todas las partes, por alejadas que estén, se hallan inmediatamente

452. Presentado en el panel *Cultural and Political Rhizomes*, 2012. (Waldman y Gomis 2022).

conectadas...» (Fernández Mallo 2009, 174). Expresa también que el surgimiento del texto *deleuze-guattariano*, dio lugar al cuestionamiento del tiempo progresivo, convirtiéndolo en un *eterno rizomático* presente (sin pasado ni futuro lineales). Este concepto resulta relevante al considerar la poesía épica, al menos a partir de la posmodernidad. El autor se introduce, como un amplio segmento de investigadoras e investigadores que trabajan en torno al rizoma, en su existencia como parte fundamental para el entendimiento del internet y de la conectividad creativa.

Antes de continuar con esta sección, vale la pena recordar lo que Deleuze y Guattari explican en torno al libro. Los autores señalan que este no tiene objeto ni sujeto toda vez que está conformado por distintas materias, temporalidades y velocidades. En un libro hay líneas de articulación, estratos, territorialidades, líneas de fuga, desterritorializaciones y desestratificaciones. De este modo, tanto las líneas como las velocidades mesurables son las que generan los agenciamientos, recordemos que son inatribuibles; convirtiendo así al libro en una multiplicidad derivada en sustantivo. De este modo, es como se habla de agenciamientos maquínicos transformados en organismos, totalidades significantes, situados hacia un *cuerpo sin órganos*: «¿Cuál es el cuerpo sin órganos de un libro? Hay varios, según la naturaleza de las líneas consideradas, según su concentración o densidad específica, según su posibilidad de convergencia en un “plano de consistencia” que asegura su selección.» (Deleuze y Guattari 1987, 10). El libro que definen Deleuze y Guattari describe a *Iovis* en diversos niveles, más allá de lo meramente evidente. El poema de Waldman se desprende de la norma, de lo que se había establecido (y sigue estableciéndose) como parámetros del poema épico, como lo son los héroes, la oda a la guerra o la exaltación del patriarcado. Los filósofos franceses continúan en torno al cuerpo sin órganos que significa el *libro-rizoma*: «...lo esencial son las unidades de medida: *cuantificar la escritura*... Un libro tampoco tiene objeto. En tanto que agenciamiento, sólo está en conexión con otros agenciamientos, en relación con otros cuerpos sin órganos.» (Deleuze y Guattari 1987, 10).

Como ha podido verse a lo largo de la tesis, *Iovis* se ha interconectado con una diversidad amplia de otros cuerpos sin órganos, ya sea un comunicado zapatista, un poema *poundiano*, una tablilla babilónica o un texto de Hildegarda von Bingen, por solo nombrar unos pocos ejemplos de los diferentes cuerpos sin órganos con los que se ha interconectado, así que

como señalan Deleuze y Guattari *The Iovis Project* existe en el exterior y a causa del afuera con el que interactúa.

Es momento de regresar al planteamiento que sugiero en esta sección: la *épica-raíz* es distinta a la *épica-rizoma*. En torno al *eterno rizomático* propuesto por Fernández Mallo, este se conforma por la memoria corta, rizomática, como la llaman Deleuze y Guattari, y como ellos lo determinan, esta incluye al olvido como parte de su proceso, a lo que denominan *rizoma colectivo, temporal*, por el contrario, la memoria larga, en la que se ubica tanto la familia, como la raza (ellos utilizan ese término⁴⁵³), la sociedad o la civilización: «calca y traduce, pero lo que traduce continúa actuando en ella a distancia, a contratiempo, “intempestivamente”, no instantáneamente.» (Deleuze y Guattari 1987, 21)

Si la raíz convoca a la memoria de largo plazo y a las características distintivas enunciadas por Deleuze y Guattari, en consecuencia, podría suponerse que se relaciona con el poema épico (baste recordar lo que señalé en el capítulo dos en torno a los veinte años que Odiseo estuvo fuera de casa...), al que convoca a comportarse de manera análoga al *libro-raíz*⁴⁵⁴ y, para los efectos de esta sección podría identificársele como *épica-raíz*, de la que hay una amplia lista de ejemplos, desde el descendimiento de Inanna, en la lejana Sumeria (que abordé con anterioridad), los cuales tienen que ver con la jerarquización propia del género épico. En el capítulo dos de esta tesis señalé las características estructurales comunes al poema épico según Jeremy M. Downes, a saber: longitud, existencia dentro de una «tradición», origen en lo mitológico-legendario, público, popular, asunto de guerra, amor o búsqueda (Downes 2010a). En el capítulo tres de esta tesis también abordé los temas concernientes a los arquetipos comunes en el poema épico, como son los héroes y los dioses. Como puede verse, la *épica-raíz* apuesta por la clasificación jerárquica, no solo de sus elementos compositivos, sino de su carácter expositivo: libros, cantos y cualquier otro método de agrupación temporal, pero también espacial.

De forma distinta, Deleuze y Guattari explican que existen los *libros-rizoma*, que son los que me ocupan en esta tesis. A diferencia del *libro-raíz*, el *libro-rizoma* se conforma por

453. «...(famille, race, société ou civilisation)...» (Deleuze y Guattari 1980, 24)

454. Dicen Deleuze y Guattari: «El árbol ya es la imagen del mundo, o bien la raíz es la imagen del árbol-mundo. Es el libro clásico como bella interioridad orgánica, signifiicante y subjetiva (los estratos del libro).» (Deleuze y Guattari 1987, 11).

agenciamientos que en su multiplicidad actúan tanto sobre flujos semióticos, como materiales y sociales, eso significa que el campo de la realidad, el mundo, el campo de la representación, el de la subjetividad y el autor ya no se encuentran particionados.

El (o los agenciamientos) que los unen hace que ese «afuera» del *libro-raíz* no posea la relevancia que sí presentaba en el otro orden: «El libro agenciamiento con el afuera frente al libro imagen del mundo, el libro-rizoma, y no el libro dicotómico, pivotante o fasciculado. No hacer nunca raíz, ni plantarla; aunque sea muy difícil no caer en esos viejos procedimientos.» (Deleuze y Guattari 1987, 27)

A diferencia del *libro-raíz*, el *libro-rizoma* se acerca más a temas moleculares, sin que por eso haya molaridades en su interior, o que, más aún, linde con el primer tipo; baste pensar en la épica de lo cotidiano o del desasosiego que ofrecen Anne Carson en *Red Doc* >, o Shannon Doubiago en *Hard County*. Otras épicas que rechazan la grandilocuencia premoderna, e incluso la moderna, como la propia *Helen in Egypt* de H.D., y *The Descent of Alette* de Alice Notley. Pero también está una épica grandilocuente, y a la vez antibélica, monumental, pero intimista, como *The Iovis Project*, todos estos poemas que representan de diversos modos muestra de una *épica-rizoma* apuestan por lo molecular, precisamente.

Iovis rompe con la idea del *libro-raíz* (*épica-raíz*) al modelizar un microcosmos en el que subvierte cada uno de los elementos de la épica, los cuales señalé con anterioridad y que parecen responder más a un esquema de antibinarismos: héroe-antihéroe, guerra-pacifismo, conquista-liberación de la gente desplazada, ecocidio-activismo. Esto se refuerza con el postulado de que Deleuze y Guattari lucharon en contra de las dicotomías, no buscaban sustituir lo Uno o lo Dos, por distintos tipos de multiplicidades: «Más que multiplicidades arborescentes y otras que no lo son, existe una arborificación de las multiplicidades» (Deleuze y Guattari 1987, 515)

La máquina de guerra del *libro-rizoma* sigue la lógica del *nomos*, es nomadológica, pugna contra el Estado. Es en el *libro-rizoma* en donde puede situarse la *épica-rizoma*. Pero ¿bajo qué argumentos sugiero que un poema épico puede ser rizomórfico si he señalado que el poema épico tiene ciertas «reglas» y «estructuras» casi inmutables?⁴⁵⁵ ¿Podría suponerse

455. Jeremy Downes las describe: del siguiente modo «Basic Features of Epic: / Poem / Length / Exists within Tradition / Historical/Legendary, Mythic, Material / Elitism / Public / Communal or Tribal / Matter of Love / Matter of War / Matter of Quest». (Downes 2010a, 32)

entonces que la *épica-rizoma* subvierte deliberadamente esas reglas y normas? ¿Cuál sería el objetivo? Los agenciamientos desterritorializan para reterritorializar. La forastera propuesta por Stanford-Friedman debe desterritorializar el discurso heteropatriarcal dominante en el género épico y escribir dentro de esa tradición, reterritorializándose junto con él, es decir, haciendo rizoma con el poema, como la orquídea y la avispa. Anne Waldman comprendió que para conseguir esa inmersión debía convertir en *rizoma* un género heteropatriarcal y estratificado como la épica, inclusive usando esas mismas estratificaciones: versificación, voz poética y aspectos formativos como capítulos, índices, genealogías que lo caracterizan, como lo muestra en el siguiente fragmento:

Charred remain, hand reaches to heaven, the ghostly vehicular journey you made, all the old corporals laid to dust. He cleaned up with the same hands he held me. Man-o-live, stretching out the amnesty, the old war ...ovens? You said ovens were plenty full? And now, what colony occupies what territories? Colonialism leads to war, take the text down from the shelf, brush up your victim mentality. You go nuclear, you go ballistic, Israel. Take out the spyglass, the tattered notebook, the frayed-at-edge dossier that holds the spoils, literary clipping of strife. That card is played. I examine the remnants, the body parts. It was my job when you were saying you are merely dreaming to keep them together, sort them out before the jackals come. Sort out the ones for lustration rites. Sound the gamelan, your mallet proceeds you, ready to strike. Raise a cry to heaven as you sift through the pits. Everyone is culpable, believe it, in this harm. Go back, there is an image my Paul Celan vows to bring to the most angular surface rendering of trade-off. Bring to the path of circumstance, go mad with renewal when everyone says it's reclamation time. The march of the next plan: down on your knees. What is brought to trial when all is not fair, love or war. It's reclamation time! (Waldman 2011, 714)⁴⁵⁶

En el texto previo, Anne Waldman se cuestiona los convencionalismos del poema épico, del territorio colonizado, de la exaltación de la guerra y de la muerte —como es frecuente en *Iovis*, utiliza la Segunda Guerra Mundial como telón de fondo que entreteje otras guerras—, con ello, trata de perturbar el género, pero desde su interior. Dice Fernández Mallo que un libro es un sistema poético y que una meseta: «...es un poema postpoético susceptible de relacionarse con todos los planos sociales.» (2009, 180). Como puede verse, la anterior cita de Fernández Mallo refuerza el postulado de que la *épica-rizoma* es análoga al *libro-rizoma*, debido a que es susceptible de relacionarse con todos los planos sociales; es decir, la *épica-rizoma* (poema épico), podría también considerarse un poema postpoético (o, una

456. En v1 *War Crime. Book III, Eternal War*.

postpoética rizomática). El autor señala que la poesía postpoética aspira a ser un «laboratorio» al tratarse de una actitud, apunta a que el postpoeta (o la postpoeta, sobre quien no habla), se necesita encargar de construir «artefactos poéticos» (Fernández Mallo 2009). El artefacto poético que construye Waldman en el laboratorio que ha dispuesto a lo largo de varias décadas, es un poema multidimensional, rizomático, que utiliza las reglas de la *épica-raíz* y que la transforma en *épica-rizoma*; de donde propongo tratar a la *épica-rizomática* como un artefacto postpoético construido expreso con un fin específico. A continuación, presento una cita que ejemplifica este hecho:

What is a hero in poetry? What does waiting in an ambush mean? What are words for if not for this battle cry? What are the anapests⁴⁵⁷ doing in my sleep? Why do I wake up crying every day and loathe the lack of courage that could change this? Women most of you O women unite. Rip those babes from wombs and hide them from the new homefront security measures, from the new draft law day, make them criminal investigators of the harm to land, water, sky. To earth your shift your weight, restless upon. Open the mouths of the babes and feed them on love and power to turn it around. Harm to none. Every death is a palpable hit in this heart. (Waldman 2011, 721)⁴⁵⁸

La autora de *Iovis* apuesta por revertir el estereotipo del héroe y de la guerra como ejes rectores del poema épico, para lograrlo decide utilizar una metodología que a simple vista parecería poco convencional y opuesta al género; aunque, como mostraré en la sección final de este capítulo, podría convertirse en una de las más útiles para despatriarcalizar el género utilizando sus mismas herramientas.

Como lo observa la doctora Teresa Puche⁴⁵⁹, la primera parte de la cita que he presentado, (y que marco con itálicas para su identificación, presenta una configuración de un héroe-poeta —puede aducirse que se trata de un poeta masculino—. También hace referencia a convencionalismos esperables en la épica, tanto en los tropos (guerra), como en la métrica (anapestos). En la segunda sección, la voz poética apuesta a la postpoesía, conminando a las mujeres a reunirse y a cambiar la cultura heteropatriarcal desde la infancia más temprana, convoca a romper con el patriarcado antes de que siquiera se forme. En una postura que

457. El anapesto es un pie rítmico usado en el verso griego (originalmente de tipo marcial), se compone por dos sílabas átonas y una tónica, y se considera lo opuesto al verso dactilar. (Cuddon 2013)

458. En *VI War Crime. Book III, Eternal War*.

459. Esta idea surgió en una asesoría de junio de 2023.

reterritorializa aquella desterritorialización del primer fragmento que expulsa el horror de la guerra –cabe recordar que en *Iovis* la guerra siempre reviste de un contrasentido.

5.2. Una metodología sin método⁴⁶⁰ o de la lectura y la escritura rizomáticas

Rhizomatics, then, is a name for a method and an objective: it names a decentered set of linkages between things, relations, processes, intensities, speed or slowness, flows: proliferations of surface connections. In this sense, rhizomatics is opposed to hermeneutics, psychoanalysis and semiotics, each of which seeks, in its different way, to link an object (a text, a subject, a sign) with a hidden depth or latency — sense, the unconscious, the signified. (Grosz 1994, 174)

Cuando Elizabeth Grosz señala que tanto el psicoanálisis, como la hermenéutica y la semiótica buscan unir un «objeto» con un «significado oculto», y que esto es precisamente lo que diferencia al rizoma, refuerza un hecho que he venido mostrando a lo largo de esta tesis: el rizoma se centra en lo que dice el discurso, no en lo que quiere decir, eso le permite prescindir del ornamento que significan las disciplinas que trabajan con la connotación. Enseguida, Grosz continúa: «Rhizomatics is a form of pragmatics: it is concerned with what can be done, how texts, concepts and subjects can be put to work, made to do things, making new linkages.» (Grosz 1994, 174). Esto vuelve a mostrar que, para la metodología rizomática, son los textos, los conceptos y los sujetos los que generan nuevos agenciamientos al momento de funcionar sin intermediarios. La autora concluye: «Pivotal concepts within a rhizomatic cartography are the notions of the Body without Organs and becoming-woman...» (Grosz 1994, 174)

Elizabeth Grosz sugiere que la rizomática es una metodología; pero también un objetivo⁴⁶¹. Pensar en el rizoma como un camino hacia un método ha sido una constante desde la aparición de *Rizoma* de Deleuze y Guattari (B. Clarke y Parsons 2013; McCannon

460. Este nombre fue propuesto por Sally Clair Evans en una sección de su tesis doctoral y se refiere a la dificultad para la aplicación de una sola metodología rizomática, ya que la sola idea revestiría un contrasentido. (2014)

461. En esta tesis abordé tanto el rizoanálisis como la rizopoética, entendiendo que la rizomática es la puesta en marcha (o ejecución) de un modelo metodológico específico, lo cual no es materia de este documento.

2012; Honan 2007; Grosz 1994; Cea Sepúlveda 2016; Andrey y Rojas 2022; Aladino 2015; Lema 2003; Fernández Mallo 2009; McCannon 2012; Douglas-Jones y Sariola 2011; Cooperman 2008). Muchos de estos estudios sugieren que una metodología rizomática única se vuelve tan diversa como inabarcable (ya que sigue muy distintos derroteros) a la luz de lo que el propio rizoma es: «En sí mismo, el rizoma tiene formas muy diversas desde su extensión superficial ramificada en todos los sentidos hasta sus concreciones en bulbos y tubérculos.» (Deleuze y Guattari 1987, 12).

En *Writing a rhizome: an (im)plausible methodology* (2007), Eileen Honan amplía su tesis doctoral ofreciendo tres caminos que sigue la metodología rizomática que ella propone: en el primero explica cómo utilizó la figura de un rizoma para construir su tesis de manera no lineal, haciendo consciente la escritura de la misma; el segundo camino consiste en comprender los textos teóricos que utilizó, con la ayuda de una metodología rizomática que le permitió generar agenciamientos entre las distintas mesetas *deleuze-guattarianas* (esto mismo hizo Sally Clair Evans en *Assemblages of enunciation: a rhizopoetic analysis of contemporary Australian electronic poetry* (2014)); el último camino fue la aplicación de un método de análisis rizotextual mediante el principio de cartografía, creando reterritorializaciones entre sus propios textos, las investigaciones de sus sujetos de estudio y textos académicos con los que conformó el corpus teórico de su tesis. (Honan 2007)

Por su parte, Evans sugiere que: «... the rhizoanalysis should provoke new approaches and new experiments, it should stimulate further rhizomatic expansions and trajectories rather than arborescent reterritorialisations ... rhizomatics creates new methods in every instantiation.» (Evans 2014, 133). A su vez, la doctora Teresa Puche, directora de esta tesis, sugirió que, en tanto que el rizoma atiende a la insubordinación del orden vertical impuesto por el *libro-raíz* (el árbol del conocimiento occidental), la diversidad o la ausencia intencional de una metodología convierte a la antimetodología en una construcción que demuele ordenes de manera consciente, derivando en una metodología de facto.⁴⁶²

Michelle Renae Koerner propone que el «procedimiento» rizomático –asume al rizoma mismo como un método– contempla ciertas dificultades ya que sugiere que no tiene reglas sino declaraciones a partir de la experimentación con textos generando sus propios

462. Asesoría tomada el 18 de mayo de 2023.

protocolos de lectura y escritura, lo cual se contrapone con la idea que solemos tener de un método científico. (Koerner 2010). No obstante, desde el surgimiento del texto *Rizoma*, ha habido una intencionalidad entre los/les/las teóricas literarias en encontrar una metodología que derive de sus principios, la cual versa en cuatro aspectos esenciales:

- a) el rizoma como una metodología para la creación de textos literarios, ya sean poéticos, narrativos (Aladino 2015) y de otro orden literario como la dramaturgia (Cea Sepúlveda 2016);
- b) el análisis del fenómeno de recepción (performance lectora) de los textos rizomórficos;
- c) el análisis rizomático de textos críticos de la poesía rizomórfica;
- d) la propuesta de una figura rizomática como construcción de un texto investigativo de las anteriores condiciones.

Cabe mencionar que las metodologías rizomáticas y la creación artística a partir del rizoma no son inherentes exclusivamente a la literatura, aunque esta fue la principal depositaria del rizoma (aunque no única⁴⁶³), atendiendo a los usos de la teoría propuestos por sus propios autores. En este sentido, el rizoma ha sido utilizado como metodología de análisis o de creación artística por otras disciplinas como la danza, el cine, la música, las artes escénicas, el performance, las artes visuales y el arte generado en internet, entre otros (Fernández Mallo 2009; Calvillo 2017; B. Clarke y Parsons 2013; Lema 2003; Vignoli 2019). Igualmente, ha servido para propuestas metodológicas enfocadas a la pedagogía.

Regreso a los cuatro aspectos que he propuesto para ensayar el rizoma como una metodología para analizar *Iovis*. En el punto uno señalé que se utilizaba como un elemento creativo –el caso que examino es el de Anne Waldman quien explícitamente manifiesta que emplea el rizoma en su trabajo poético. En una entrevista, Jim Cohn le preguntó sobre los paratextos con que iniciaba cada poema en *Iovis*, a lo que ella respondió que se trataba de una guía para sus lectores a semejanza de muchas otras (agenciamientos) que han aparecido a lo largo de la historia de la literatura: «I felt essential to guide myself as well as the reader

463. Deleuze y Guattari también incluyen casos de artes visuales o de música en *Mil mesetas*.

though this long montage-trajectory (as one reviewer said, Iovis is “not for the feint of heart”!) and have a kind of documentary “voice,” as it were, which is another path of the rhizome.» (Waldman 2023a, 117). Huelga decir que ese es apenas uno de los ejemplos que aparecen a lo largo de su poema, ya que los agenciamientos no solo ocurren al exterior de su texto, sino que pueden encontrarse en el interior, así como procesos de desterritorialización y una escritura que tiende a la horizontalidad y al rompimiento con las jerarquías masculinas por medio de una máquina de guerra nomádica que lucha por no ser capturada por el Estado (entendido como una entidad falocéntrica de primer orden). Para los fines de explicitar este primer mecanismo, desarrollaré dichos elementos en la parte final de este capítulo.

El segundo aspecto es la performance lectora de orden rizomático. Al respecto, Fabián Andrey Zarta Rojas consideran a la literatura como un *hecho performativo rizomático* a partir de la teoría de Deleuze y Guattari, para así generar un movimiento circular, e inclusive nomádico (Andrey y Rojas 2022). Mientras que Rachel Douglas-Jones y Salla Sariola proponen una metodología antropológica y una etnografía rizomática, ambas tendientes a generar interconexiones de pensamiento entre varias metodologías. (2011). Esto se interconecta con los dos elementos siguientes que les permiten ubicarse en diversas metodologías rizomáticas: recepción y escritura investigativa, a propósito de los cuales, Rayan Clarke y Jim Parsons explican: «Thus, as we have come to think of research as *rhizomatic*, we have come to reframe research as *rhizome researchers* – an act that has helped us open new perspectives on our educational journey.» (B. Clarke y Parsons 2013, 39), para esto, proponen seis perspectivas que derivan de asumirse como investigadores rizomáticos:

- 1) Los/les/las investigadores rizomáticos inician con lo que son (*nomádicos*), aceptan vivir fuera de las estructuras preestablecidas, sin raíces...;
- 2) escuchan las voces/cosas conectadas con ellos/elles/ellas (*agenciamientos*), rompiendo así con las oposiciones binarias;
- 3) se involucran con la vida de su objeto de investigación o sus estudiantes (*plano de inmanencia*);
- 4) desarrollan sensibilidad hacia elementos o personas que no son parte del estado de cosas (*desterritorialización*), de este modo, rompen con las jerarquías;

- 5) investigan aspectos ignorados (*perceptos y afectos*⁴⁶⁴). Por lo general, los perceptos y los afectos, los perceptos ya no son percepciones, mientras que los afectos son micropercepciones de los estados de la naturaleza –devenires que pueden ser activos o pasivos;
- 6) desean una vida de devenires en vez de copiar lo que es visto (*haecceidad (esencia)*⁴⁶⁵ y *multiplicidad*), buscan exponer las pseudomultiplicidades. (B. Clarke y Parsons 2013)

Hay ejemplos en torno a la elaboración de textos de investigación a partir de diversas metodologías rizomáticas. Estos no solo realizan una exploración como la que sugieren Clarke y Parsons, sino que, además, los presentan por medio de una escritura rizomática horizontal y antigenealógica que contempla los seis principios del rizoma, como el que propone Sally Clear Evans, quien enfatiza el proceso en que se lleva a cabo el significado, sugiriendo que tiene lugar por medio de cuatro vías distintas; aunque interrelacionadas y que en el contexto literario implican creación, diseminación, consumo y nueva combinación:

- 1) el proceso como formación;
- 2) el proceso como continuación;
- 3) el proceso como crecimiento;
- 4) el proceso como nueva formación (Evans 2014, 131–32)

Antes de abordar la última sección de este capítulo vale la pena reflexionar acerca de que las varias metodologías rizomáticas aportan a los feminismos posibilidades de aproximación a diversos fenómenos que necesitan ser despatriarcalizados dentro de una cultura falocéntrica, sin que esto signifique, necesariamente, que sean el eje rector de esas

464. Deleuze y Guattari los explican: «Las sensaciones, perceptos y afectos son *seres* que valen por sí mismos y exceden cualquier vivencia.» (Deleuze y Guattari 1997, 165). Es decir, son bloques de sensaciones.

465. Deleuze y Guattari señalan que la *haecceidad* es inseparable de la niebla o de la bruma: «Haecceidad, niebla, luz cruda. Una haecceidad no tiene ni principio ni fin, ni origen ni destino; siempre está en el medio. No está hecha de puntos, sólo está hecha de líneas. Es rizoma.» (Deleuze y Guattari 1997, 266). No obstante, las haecceidades tienen movimiento: están conformadas por una longitud y una latitud, al igual que los agenciamientos.

investigaciones y, como sugiere Elizabeth Grosz acerca de las interrogantes que deja abiertas la teoría *deleuze-guattariana*:

Deleuze and Guattari's work raises a number of crucial questions about the political investments of specific positions within feminism, liberal, marxist and socialist forms, which can be seen to participate in a molarization, a process of reterritorialization, a sedimentation of women's possibilities of becoming. It provides a mode of analysis and contestation of the ontological commitments and intellectual frameworks of models of knowledge that must surely be of some interest and value to feminists, insofar as it is experimental, innovative and self-consciously political. Its concrete and specific value must remain an open question: this depends entirely on what feminists are able to do utilising their work in the future, what systems of desire it can function to produce, what networks or machines of power it can serve to support or destabilize. (Grosz 1994, 179)

Las metodologías rizomáticas con que Anne Waldman ha abordado su obra poética contemplan esta postura; pero también la que la propia poeta ha mantenido a lo largo de su trayectoria. Al pluralizar el término metodología también abro una ruta para explicar la comprensión *waldmaniana* del rizoma, no como un fenómeno enteramente atribuible a Gilles Deleuze y Felix Guattari, sino como parte de una filosofía que se nutre de diversos orígenes, como el budismo y la filosofía «occidental», principalmente.

5.3. Posturas feministas

¿Y si, por un momento, dejáramos de lado las genealogías e interpretáramos este encuentro entre el feminismo y la filosofía francesa como una especie de alianza, de pacto, de bodas contra natura, de evoluciones aparalelas? ¿Y si dejáramos de lado nuestras representaciones arbóreas y pensáramos en un rizoma monstruoso, una línea de fuga que va a desbaratar el pensamiento? De esta forma, nada nos permitiría hablar en términos de «procedencia». (Meloni 2021, 53)

Carolina Meloni se adentra a uno de los temas más recurrentes en los feminismos de la actualidad: la búsqueda de pertenencias genealógicas, pertenencias que suelen alejar y binarizar más que converger. La autora no sugiere con esto a la Una, ni a la Dos, sino a sucesiones de Y... Y... Y... para remitir las distintas búsquedas de desterritorialización no binaria: «El feminismo hace rizoma con otras filosofías. Roba, captura, rapta. No imita ni

continúa una línea originaria de pensamiento. Usurpa la línea, la desestabiliza, la usa, la transforma. Muta.» (Meloni 2021, 53)

Sin utilizar el término rizoma, el fluminismo de Ginny Battson presenta una forma de pensamiento análoga (inclusive a la red de Indra con la que Anne Waldman ha relacionado al rizoma): Battson apunta: «Existen inconmensurables cantidades de interconexiones entre toda la materia y las formas de vida... Me imagino una especie de tejido tridimensional hecho de fibras brillantes, atravesándolo todo a lo largo del espacio y el tiempo.» (Battson 2020, 64). Como lo apunta la investigadora, estas interconexiones se asemejan a la infinitud de la red de Indra y, al mismo tiempo, a los múltiples bulbos del rizoma. Y como las líneas de segmentareidad, Battson comenta: «La luz se atenúa un poco cuando se rompen pequeños hilos entre los fenómenos, y desaparece por completo si hay cortes y desgarraduras más profundas.» (Battson 2020, 64)

A partir de lo antes expuesto, podría sugerirse que hacer rizoma sobre las premisas *deleuze-guattarianas*, reapropiándoselas desterritorializando y creando una línea de fuga activa serían agenciamientos feministas específicos que desplazan el mero devenir-mujer propuesto por los autores de *Mil mesetas*. Meloni llama a esto: «devenir minoritario que inventa nuevas fuerzas, nuevas luchas. Devenir nómada del pensamiento que deja de estar fijado a una tierra.» (Meloni 2021, 53). Aunque debe tenerse en cuenta un devenir nomadológico a la manera de Rosi Braidotti, uno que se contraponga a las críticas feministas en torno al proyecto *deleuze-guattariano*. Al respecto, Braidotti diría:

«Devenir» [Deleuze y Guattari], al igual que la *l'écriture féminine* de Irigaray, pone en tela de juicio la propia realización de una prueba filosófica, apartando bruscamente a la filosofía de la atracción del logocentrismo. Este estilo nómada, también conocido como «desterritorializador» o «rizomático», es un elemento integrado en el concepto de «devenir» y no un mero aditivo retórico. (Braidotti 2005, 21)

Como la escritora de *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir* expone más adelante en el mismo texto, los distintos niveles del devenir borran y recomponen las fronteras entre el yo y los otros (sí, en masculino) (Braidotti 2005); podría, entonces, sugerir, en los términos de esta tesis que las fronteras disueltas entre *la yo* y los/los/las otras funge ya no como un ejemplo sino como un hecho que ocurre cotidianamente.

Sin embargo, no todas las teóricas de los feminismos han retomado el asunto de la manera sugerida por Meloni o cuestionada por Irigaray y, por supuesto, por Braidotti, sino que lo han hecho desde un ángulo más crítico, como sucede con Claire Colebrook quien señala que el concepto *devenir-mujer* debe ser leído como una afirmación de rechazo; dice, además, que la aceptación de un *devenir-mujer* es, al fin de cuentas, afirmar algo que debería ser negado, si se considera que, en principio de cuentas, la imposición del concepto mujer tiene un origen patriarcal (Colebrook 2013, 413). Elizabeth Grosz, por otra parte, registra que las teóricas han visto en el trabajo de Deleuze y Guattari intereses «aparentemente masculinos» en sus escritos, también en los autores abiertamente misóginos con los que explican sus teorías y en el ángulo falocéntrico con que se aproximan a su estudio. (Grosz 1994). La misma Grosz percibe que exhiben una especie de ceguera de su posición como hombres al no reconocer sus propios procesos desde el patriarcado y asumiendo esos procesos como universales (asunto, que, por cierto, resulta bastante común inclusive entre estudiosas de diversas disciplinas). En un acto un tanto paternalista, Deleuze y Guattari revisan los intereses feministas en su *devenir-marginal* o de *devenir-mujer*; pero lo conciben a través de las únicas herramientas que conocen: las patriarcales (Grosz 1994). Y para términos prácticos, sugiero que escriben desde un punto de vista externo una historia que desplazó el matriarcado hacia el patriarcado, y que comenzó a construirse desde el neolítico. Como la autora sugiere, en torno a la ignorancia de los teóricos a propósito de la diferencia sexual, lo hacen, desconociendo las especificidades de los feminismos y de sus autonomías.

No obstante, no existe un punto de vista neutral cuando se escribe sobre lo que está alejado de uno/une/una. Se escribe con un sesgo ideológico, sobre lo que solemos pensar acerca de quien no conocemos. Como indica Grosz, los autores de *Mil mesetas* se niegan a aceptar el uso metafórico que han hecho de la mujer en sus textos –negativa que han manifestado otros autores (hombres) a lo largo del tiempo, quienes también abogan por su propia «neutralidad» al momento de escribir, pero la neutralidad ya es una postura en cuanto a su acercamiento. La escritora continúa explicando los diversos motivos por lo que suele haber reservas desde los feminismos en torno al proyecto *deleuze-guattariano*, ya que la metáfora del *devenir-mujer* es, finalmente, una apropiación masculina que genera metáforas que sirven para neutralizar la búsqueda de los hombres de su disolución y su cuestionamiento

en torno al devenir-humano –quizá porque el devenir-humano siempre ha sido entendido por ellos mismos –y por más de una ella–, como un devenir-hombre.

Al mismo tiempo, esa apropiación afecta a las mujeres en su búsqueda de su propio devenir, no puede obviarse el sistema falocéntrico del pensamiento de Deleuze y Guattari que «utiliza» a la mujer como objeto explicativo de sus argumentos al emplear el término *devenir-mujer* en vez de ser mujer, algo bastante semejante a lo que ocurre cuando cualquier teórico/e/a monopoliza grupos minoritarios para explicar sus propias teorías. En este sentido, Grosz diría: «In evoking metaphors of machinic functioning, Deleuze and Guattari, like other masculinist philosophers, utilise models and metaphors which have been made possible only at the expense of women's exclusion and denigration...» (Grosz 1994, 168)

Hay una proclividad por escribir desde la voz propia acerca de la experiencia ajena, por lo que en esta tesis me ocupo de cómo, con la llegada de la mitopoética re-visionista femenina ha cambiado la idea de la diosa, la heroína mítica o la villana, silenciadas todas desde los albores de la historia; aunque este fenómeno pudiera ser igualmente rastreable con otros grupos que han sido sujetos/es/as de escritura a lo largo de los años. Un ejemplo de esto lo proporciona la teórica Alice Jardine tras describir las distintas formas en que se llega a ser mujer, desde la menstruación, hasta el arrebató poético, quien afirma que ninguna de ellas fue considerada por Deleuze y Guattari, sino que: «For what is involved here is *le devenir femme de tout le monde* ... With D+G [Deleuze y Guattari], “to become woman” is less a metaphor for describing a certain social or textual process than a true metamorphosis...» (Jardine 1986, 214–15)

Vale la pena recordar el modo en que inicié esta sección, reflexionando en torno a que un porcentaje muy grande de teorías filosóficas han sido construidas desde el patriarcado, utilizando armas y ejemplos patriarcales, no siempre con la consciencia de que se está haciendo desde esa voz. Entonces, retomando lo sugerido por Stanford Friedman, lo que se debe hacer es desterritorializar el conocimiento, es decir, rizomatizarlo. Beatriz Vignoli utiliza el término de *rizoma líquido* al referirse a los feminismos (2019), y es una expresión bastante atinada, en la medida en que los feminismos son capaces de transitar libremente entre aquellos «agujeros negros» dejados por los regímenes de poder, como los llaman Deleuze y Guattari. Es una postura opuesta a la que esgrime Zygmunt Bauman al hablar de la modernidad líquida y a la era de la desmovilización social (Z. Bauman 2004), ya que en el

caso de Vignoli, ella apela a la forma en que los feminismos van permeando en las distintas capas de la sociedad, volviéndola participativa y, si se tiene en cuenta el estado de cosas actual, han sido los feminismos los que han protagonizado las más recientes protestas antisistémicas, traspasando fronteras nacionales, sin cabezas visibles, actuando de una forma mucho más orgánica, horizontal y rizomática.

Sobre este tema, Anne Waldman asume una postura más cercana a la de Meloni y dentro del tono de la estrategia de la otra satírica propuesta por Stanford Friedman (que referí en el capítulo previo) escribe lo siguiente:

what stays? nothing
what continues? no thing
who asks? I do

(the husband dreams I am the serpent, and he must
crush me in my power, writhing like a wild thing
on the kitchen floor. Mercy!
I am merely a long rope bound in greencloth,
with a great mane of *lalang* grass, effigy of the
serpent, mere effigy woman becoming man becoming
woman becoming man again. Mercy!
I flail under the boot) (Waldman 2011, 162)⁴⁶⁶

La poeta ha recurrido a la idea de la androginia en *Iovis*, por eso no es difícil de entender que elija transitar entre devenires, para ella no es relevante la forma en que lleva a cabo ese recorrido; aunque sugiere que perece en su devenir-hombre: «...becoming man again. Mercy! / I flail under the boot...». Entonces, ¿por qué elegir ese devenir? En una sección de su más reciente libro, *Bard. Kinetic* (2023a), la poeta escribe «You feel yourself as the disaster feminist. You dissolve into the fossils of all the demons of your life and time. They still haven't answered your questions. Fossils of your vanishing. You want to be with the poets.» (Waldman 2023a, 335). Quizá esta sea la respuesta más certera a su tránsito entre devenires, es decir, su necesidad de estar con los/les/las poetas, más allá de otras consideraciones. Al respecto, en la siguiente sección analizo la nomadología en el poema épico, específicamente en el escrito por mujeres.

466. En XI *Shiva Ratri. Book I, All is full of Jove*.

5.3.1. Nomadología en el poema épico escrito por mujeres

The nomadic subject I am proposing is a figuration that emphasizes the need for action both at the level of identity, of subjectivity, and of differences among women. These different requirements correspond to different moments, that is to say, different locations in space, that is to say, different practices. This multiplicity is contained in a multilayered temporal sequence, whereby discontinuities and even contradictions can find a place. (Braidotti 1994, 171)

Como puede constatarse en el fragmento previo, la escritora Rosi Braidotti reitera el tema de la nomadología en su corpus teórico para asumir un modo distinto de pensar al de sus pares masculinos, aun partiendo de la propuesta *deleuze-guattariana*, quienes dedican la meseta 12 a su *Tratado de nomadología: la máquina de guerra* (*Traité de nomadologie : la machine de guerre*). Sobre el tema de la nomadología, Deleuze y Guattari habrían de sugerir una constante que se reitera entre la dominación que ejerce quien investiga (por lo general, un hombre), sobre quién es investigado/e/a, y que, inclusive, el dúo francés repite en sus diversos textos: «Se escribe la historia, pero siempre se ha escrito desde el punto de vista de los sedentarios, en nombre de un aparato unitario de Estado, al menos posible, incluso cuando se hablaba de los nómadas.» (Deleuze y Guattari 1987, 27). Comienzan esta meseta explicando las dos cabezas jerárquicas que tenían las antiguas civilizaciones: por un lado, rey-mago, y por el otro, sacerdote jurista, sugiriendo que, ambas son divisiones de lo Uno, lo cual lleva a la generación de binarismos: Uno-Dos convirtiendo al aparato del Estado en un estrato sin que por ello la guerra esté incluida en él.

Para Deleuze y Guattari, la guerra del Estado tiene una integración jurídica y la organización una función militar. No obstante, la máquina de guerra es de otra naturaleza que el Estado mismo toda vez que el Estado codifica a sus «guerreros», en tanto que la máquina de guerra en su génesis (antes de ser cooptada por el Estado) tiene unidades anónimas que funcionan en la colectividad y la exterioridad. La diferencia entre la guerra de Estado y la máquina de guerra nomadológica se extiende a la explicación en torno a las jerarquías verticales de la *polis* y la horizontalidad del *nomos*. La máquina de guerra territorializa y desterritorializa, transformar lo externo en interno y viceversa. (Deleuze y Guattari 1987). Baste recordar que ese fue el motivo para que asignara previamente al poema

épico escrito por mujeres, específicamente a *Iovis*, el carácter de máquina de guerra nomadológica.

Cabe señalar que el nómada no es un viajante que puede transformarse en sedentario. A propósito del concepto de nómada, del que Braidotti ha escrito ampliamente, ella lo hace desde la filosofía de *como si*, la cual señala que algunas experiencias suelen evocar otras. Para ella, las *sujetas nomádicas*⁴⁶⁷ son capaces de liberarse del dogmatismo falocéntrico, esto las coloca en una dimensión estética permeada por fuerza nomádica, temas comunes que comparte con Donna Haraway o Judith Butler. Pero recordemos lo nomádico es el germen de la máquina de guerra; ahora bien, Deleuze y Guattari ya advertían que la máquina de guerra nomádica estaba sujeta a ser secuestrada por el Estado y, de hecho, así suele suceder. Para Braidotti, el (o la) nómada puede sucumbir en la desterritorialización, o, como ella la llama, en el *devenir-nómada* de ideas. Sobre esto señala que las cartografías nomádicas se redefinen con regularidad al estar contrapuestas con lo hierático, y aunque el/le/la nómada tiene un fuerte sentido del territorio, no desea poseerlo: «As [Donna] Haraway rightly puts it: you must be located somewhere in order to make statements of general value. Nomadism, therefore, is not fluidity without borders but rather an acute awareness of the nonfixity of boundaries. It is the intense desire to go on trespassing, transgressing.» (Braidotti 1994, 36)

Anne Waldman también ha hablado sobre esta materia. Por ejemplo, en el verano de 2019, la Jack Kerouac School of Disembodied Poetics presentó el tema «Against Atrocity» puntualizando que vivimos en una época de atrocidades tanto políticas como ecológicas. Los argumentos versaron sobre las diversas violencias en las que la humanidad se halla sumergida. En la semana dos se abordó el tema de la nomadología y la máquina de guerra contra el Estado (aunque el título resulte axiomático desde el punto de vista *deleuze-guattariano* y de la propia Braidotti, ya que más que estar en contra del Estado, la máquina de guerra lucha por mantener su estado nomadológico). El contenido también apuntaba a una resistencia contra un siglo de extracción capitalista de los recursos naturales y humanos, contra la militarización y el expolio. Proponían solidarizarse con las diferencias posibilitando un arte que fuera un motor de transformación e innovación generando la posibilidad de una

467. En la traducción al español de su libro *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory* se utilizó el término *sujetos nómades* (Braidotti 2000), lo cual me parece que no se ajusta del todo a este texto, por lo que me refiero a *las sujetas nómadas* que es de quienes hablo y usaría el término *sujetes nómades* si fuera el caso de mi estudio el estudio del género no binario.

desterritorialización, para conseguirlo, planteaba una serie de géneros y formas (temporales): «...we'll assemble, collage, and juxtapose toward a nomadic vernacular, toward a philosophy of movement ... we'll try and imagine and embody—through Deleuze and Williams—how the poem might be a war machine made out of words.» (Waldman 2023a, 345) En la última semana de aquel encuentro también abordaron el abolicionismo y el canto épico como modelos de las visiones utópicas como respuesta al capitalismo racial.

La autora sugiere que la épica actual debe «cantarse», debido a que está dedicada al fin del mundo: «...in which precisely those irreparable violent acts were the ruling logic, measure, and regime; sing of the ceaseless overthrow of forms; sing the anti-epic we're trying for—epic of rhizomic action & occupation; of ardor & commitment...» (Waldman 2023a, 345–46)⁴⁶⁸. En este primer fragmento, la autora ya habla de una antiépica, semejante al *extragénero* que propuse en el capítulo dos de esta tesis. El texto es un canto a la máquina de guerra nomadológica en la que está inserto *Iovis*. La cita continúa: «...epic of the possibilities of the undercommons, of study & fugitive planning, fugitive performance; genderqueer epic beyond any apparatus of control or discipline; epic against the engines of genocide and extinction.» (Waldman 2023a, 345–46)⁴⁶⁹. En este siguiente fragmento, la autora presenta una posición de su épica, es un acto de memoria, contradictorio, si recordamos que se dice que la memoria rizomática es de corto plazo, como la llamara Fernández Mallo, un *eterno rizomático*. Pero esa misma definición es la que da pie a esta épica de lucha. La autora dice que es preciso escribir una épica contra el desastre provocado por el Capitaloceno/Antropoceno, pero entiende que la tarea es compleja:

However, where to locate the forms of agency that might avail to see us through to new forms of life is more of an open question. We know that art alone is not revolution, and yet we still home in on its emergent possibilities to be the unpredictable event that propels, sustains, transforms, to be at once “essence, science,

468. En *Against Atrocity: Jack Kerouac School of Disembodied Poetics Themes 2019 With Jeffrey Pethybridge. Week 3: Abolition & Epic*.

469. En *Against Atrocity: Jack Kerouac School of Disembodied Poetics Themes 2019 With Jeffrey Pethybridge. Week 3: Abolition & Epic*.

and vision,” as Amiri Baraka called it, “our magic weapon to create and re-create the world and ourselves as part of it”... (Waldman 2023a, 345–46)⁴⁷⁰

La autora abre la posibilidad a repensar la épica actual, en diversos puntos conecta con el fluminismo de Ginny Battson, quien lo define en los siguientes términos:

Me he sentido cerca del biocentrismo (Taylor), y particularmente del consecuencialismo biocéntrico (Attfield), pero el biocentrismo no refleja verdaderamente la necesidad absoluta de los incesantes procesos dinámicos de la naturaleza. Por consiguiente, se me ha ocurrido algo nuevo para lo que no puedo encontrar referencia. Éste es el motivo para crear un neologismo: *fluminismo*. El fluminismo es igualitario. Pertenece a cada uno de nosotros la capacidad de resistir frente a la destrucción que causan las fuerzas sociopolíticas excluyentes, que impulsan el capitalismo neoliberal y la cosificación de la naturaleza como una externalidad. (Battson 2020, 18)

Ginny Battson habla de un *Simbioceno*, término que toma de Glenn Albrecht, quien lo definió precisamente como un *contrameme*⁴⁷¹ del Antropoceno:

The concept is derived from the term ‘symbiosis’ which itself is derived from the Greek *sumbiosis* (companionship), *sumbion* (to live together) *sumbios* (living together) and, of course, *bios* (life). The scientific meaning of symbiosis implies living together for mutual benefit. As a core aspect of ecological and evolutionary thinking symbiosis affirms the interconnectedness of life within the variety all living things. I wish to use this profoundly important concept as the basis for what I hope will be the next period of Earth history. (Albrecht 2016)

470. En *Against Atrocity: Jack Kerouac School of Disembodied Poetics Themes 2019 With Jeffrey Pethybridge. Week 3: Abolition & Epic*.

471. En 1994, Mike Godwin escribió un artículo para la revista *Wired* titulado *Meme, Counter meme*, en el que el autor narra un proyecto de ingeniería memética (el término deriva del libro *El gen egoísta* de Richard Dawkins, en el que explica una unidad de evolución cultural humana como un símil de los genes, diciendo que la *mémesis* también acontece en la cultura, pero con una connotación distinta, sugiriendo que el meme se aloja en el cerebro y se replica en la evolución cultural (1976)).

Godwin explica los términos *meme* y *contrameme* de la siguiente manera:

A “meme,” of course, is an idea that functions in a mind the same way a gene or virus functions in the body. And an infectious idea (call it a “viral meme”) may leap from mind to mind, much as viruses leap from body to body.

...

So, I set out to conduct an experiment — to build a counter-meme designed to make discussion participants see how they are acting as vectors to a particularly silly and offensive meme...and perhaps to curtail the glib Nazi comparisons. (Godwin 1994)

A partir de estas reflexiones puede sugerirse que la antiépica de Anne Waldman, además de abrirse hacia un extragénero, se convierte en un *rizoma fluminista* que no pretende la horizontalidad *per se*, sino por la necesidad de poner en crisis una máquina de guerra capturada por el Estado capitalista y neoliberal que cosificó inclusive la épica. En la cita de Waldman, se sintetiza, además, lo que ha sido su búsqueda al elegir el género épico y al hacerlo como una «acción y ocupación [territorial] rizomática». Con el poema épico, las mujeres reclaman su lugar en el mundo, lo desterritorializan mediante agenciamientos y líneas estriadas. Tal es el motivo de su ser nomadológico, necesita su propia territorialización, su *devenir-nómada* para poder contar de nuevo esa historia de la que fueron excluidas.

5.3.2. Anne Waldman y *The Iovis Project*

RJ: What about *Iovis*? That strikes me too as a return to modernism, or perhaps postmodern modernism, a real collage and melange of styles and discourses and textures and voices.

AW: I really wanted to take on the epic ... But I felt I had to reconfigure and deal with my ancestors, and I had to also take on these wars, and thinking of a form for this. It had to be rhizomic, montage. And the epic was a way to tell a story, although it was also metanarrative. (Grace y Johnson 2004a)⁴⁷²

Cuando Anne Waldman tomó la decisión de escribir el poema épico *Iovis*, lo hizo considerando al rizoma como parte de las técnicas con las que llevaría a cabo su obra de más largo aliento hasta esa fecha. Consciente de las posibilidades que le brindaba el rizoma, Waldman lo utilizó como un mecanismo de construcción; pero también como un modo de significación, quizá tomando en cuenta las características que podían brindarle los cinco principios de la teoría *deleuze-guattariana*, así como sus agenciamientos,: el primero tiene que ver con su territorialidad y con sus ejes de signos y sistema pragmático, el segundo con sus máximos de desterritorialización y sus máquinas abstractas (Deleuze y Guattari 1987). Por lo general, la poesía que se hace por medio del rizoma tiende más hacia el poema hecho en internet (electrónica), o hacia la poesía experimental, baste recordar la poesía que analiza

472. Entrevista realizada por Ronna C. Johnson y Nancy Grace, el 3 de julio de 2001, en la Naropa University, de Boulder, Colorado, forma parte de la sección titulada *Fast Speaking Woman*.

Sally Clair Evans, o la postpoesía que explica Fernández Mallo, por solo citar unos cuantos ejemplos (Evans 2014; Fernández Mallo 2009; Koerner 2010). Sin embargo, la poesía épica de Waldman se adscribe al rizoma desde un género tan antiguo y, en apariencia tan opuesto al rizoma, como lo es el épico.

Ella no es la única poeta en realizar su obra poética explícitamente con un perfil rizomórfico. La poeta mexicana Coral Bracho, conocida por sus traducciones de diversos textos poéticos y filosóficos, fue quien tradujo al castellano la primera entrega de *Rizoma*, como lo comenté al principio de este capítulo, también ha experimentado con el rizoma en su poesía; Coral Bracho pertenece al grupo de autores/as a quienes se les adscribe con el neobarroco mexicano (Imboden 2004; Méndez González 2013; Trejo García 2012). Al respecto, Rita Catarina Imboden apunta que diversos/es/as críticas encuentran en la obra tanto de Coral Bracho, como de los/les/las neobarrocas en general, una influencia rizomática ya que confrontan los principios de escritura y organización textual y pone como uno de los ejemplos del rizoma en la obra de Bracho la continuidad que suelen tener los poemas dentro de sus libros, es decir, un poema sucede al otro. Pero al mismo tiempo, pueden leerse de forma independiente sin que pierdan cualidades. (Imboden 2004)

Al igual que la poeta mexicana, Diane di Prima ha sido asociada con la escritura rizomática como queda de manifiesto en el siguiente fragmento: «The ampersand and the stenographic “yr,” vestiges of di Prima’s Poundian and Black Mountain heritage, mingle with the sermonic and the vernacular to assert that across time women artists in the service of the literary spirit toil on, a rich and rhizomic community.» (Grace y Johnson 2004a, 86)⁴⁷³. Como se observa, di Prima también se vale de agenciamientos a obras de características diversas, principalmente tendientes hacia la musicalidad. Y como lo sugieren tanto Carolina Meloni como Beatriz Vignoli, lo hacen en comunidad (¿líquida?) y rizomática.

Vuelvo a la poesía de Waldman, quien no solo es reconocida por su acercamiento al rizoma, sino que es el producto de una artista quien, intencionalmente puso en práctica sus principios para ser el continente de una materia, en apariencia, contradictoria con su naturaleza, ya que intencionalmente decidió experimentar con la escritura rizomática en

473. En *Pieces of a Song* Diane di Prima, que forma parte del libro *Breaking the Rule of Cool: Interviewing and Reading Women Beat Writers* (2004).

Iovis. Ejercicio que reitera en otros libros de poesía y en su práctica tanto performativa⁴⁷⁴ como docente⁴⁷⁵; pero su interpretación del rizoma conlleva, también, una visión del budismo tibetano, como lo hice notar al principio de este capítulo y como puede verse a continuación:

(The women biz, his misogyny, is subsumed for me in this greater vision of our syndicates of samsara⁴⁷⁶, because that's really what he was on about: the endless wheels and rhizomes of the interconnected root/tuber systems of samsara. Samsara which is the wheel of life, the "meat wheel" the cycles of suffering. Hard to get off.) (Waldman 2023a, 231–32)⁴⁷⁷

De este modo la poeta no solo asocia su definición personal del rizoma con lo postulado por Deleuze y Guattari y con una implicación patriarcal del *árbol-raíz*: «The rhizome, as tuber system, has no central root or logical pattern ... which is usually represented by a tree with roots. Upwardly mobile, hieratic, patriarchal.» (Waldman 2023a, 48–49), sino que busca sus equivalentes con el budismo tibetano, baste recordar que ya ha hablado del Kali Yuga, del *pratītyasamutpāda*, y ahora también lo hace del Samsara. La transmigración entre vidas relacionada con el karma que supone la rueda de la vida del Samsara y la (inter)dependencia del *pratītyasamutpāda* refuerzan la importancia del modo rizomático con el que Waldman interconecta Oriente con Occidente, toda vez que *Iovis* es un poema que versa sobre el patriarca latino Jove; pero que, a su vez, es atravesada por distintos agenciamientos de culturas tan diversas como la budista; aunque no únicamente por ella, como puede verse en este otro fragmento en que la poeta aterriza en el momento actual su concepción del rizoma:

Been thinking around the parameters of *Iovis III (Colors in the Mechanism of Concealment)* as I try to organize the rhizome it is. Borders and linguistic disputes seem so much at the root of what one is ready to die for. And because I am so caught up with "polis" (the eyes, the

474. Baste recordar su adscripción a la *perf-po* de Ed Sanders, la cual expliqué en el capítulo anterior.

475. Ejemplo de ello fueron los talleres de poesía experimental y performance titulados *RIZOMA*, impartidos por Anne Waldman para las mujeres en el penal Santiaguito de Almoloya de Juárez, Estado de México, ocurridos en marzo de 2020. El centro del proyecto fue: «Close to the 8M Women's March and the 9M silent strike in support and solidarity with the disappeared women in Mexico, we explored the archetype of the women warrior through poetry and performance, ritual and the power of collective voices.» (Staff 2020)

476. Keown define al Samsara como: «Saṃsāra (Skt.; Pāli, flowing on). The cycle of repeated birth and death that individuals undergo until they attain *nirvāṇa.» (Keown 2003, 248).

477. En *The Burroughs Effect: A Set of Potentials*.

public, those who will see for themselves unmediated by authority), I seem to constantly consider both sides. (Waldman 2023a, 213)⁴⁷⁸

En una carta contradictoria con la esencia del rizoma: «I try to organize the rhizome it is [*Iovis*]....», la escritora asumió la tarea de utilizarlo en la escritura en su poema como una técnica que continuó a lo largo de los tres tomos que conforman *The Iovis Trilogy*, los poemas aparecidos en *Trickster Feminism* y lo que podría ser el preámbulo de un cuarto tomo, llamado *Sanctuary (Addenda)*. La contradicción surge inclusive de asumirse atrapada por la *polis* (sobre el *nomos* que sugeriría la nomadología). Es importante resaltar que el rizoma aparece en distintos modos en el trabajo de Waldman, a saber:

- 1) Como una referencia consciente –asociada (o no) con el budismo;
- 2) como un ejercicio de escritura –rizomórfica;
- 3) como un ejercicio de lectura –al momento en que la autora improvisa durante las distintas lecturas de *Iovis*.

Inclusive, estos elementos podrían encontrarse en otras escritoras y escritores que no han trabajado el rizoma de manera consciente en su obra. Cabe recordar las reiteradas alusiones al rizoma en diversos textos que han analizado la novela *Pedro Páramo* de Juan Rulfo (Aladino 2015).

Para concluir esta sección, es importante señalar que el rizoanálisis puede darse en dos niveles: en el rizomórfico⁴⁷⁹, o, en el rizopoético. En la siguiente sección explico en qué consiste cada uno de ellos y cómo se ejemplifican en *Iovis*. Por el momento, presento dos ejemplos de lo antes señalado:

478. En *Hurr, Isho, like the whirr of a loom: churr (Letters with Karen Weiser)*. La carta está en el Anexo 3.1.

479. Edison Aladino señala: «La misma escritura del libro *Mil mesetas* es rizomórfica, está escrito a dúo (Deleuze-Guattari) y se compone de pasajes independientes los unos de los otros; pero que guardan una correlación entre sí...» (Aladino 2015, 115). Una postura análoga –acerca de que lo rizomórfico proviene de los fragmentos / brotes– la sostiene Imboden en torno a Coral Bracho al encontrar más elementos rizomórficos que rizopoéticos en su obra (Imboden 2004).

Ejemplo rizomórfico	Ejemplo rizopoético
I am buoyant. I won't fight with my fists. My muscles grow. I study the forms of other men and their words. Soon I can swear with the best of them. I write for my comrades as Dante did. I show them how the quest in me is to reach them through words, to make words dance out a body without breaks and womb, or to take that body and establish the will of a man coming to life, just coming to life. Male poet on the brink of his/her fortune, no one can lean on me. A solo act. A first change to fail to not ask the right questions as I enter the castle. To forfeit knighthood awhile. To come before all the goddesses of thunder and song as a novice, stealing their power. They don't recognize me I've grown. No one lean on me yet. Puer, Nom de Guerre cover sex covert boy to part closer brace for the turn she like to me blurts organ! organ! from a shrine to fortress blind, her blind	<i>As if from a grave...</i> in my praetorium in my pragmatic space, my night-alliance-weaponary-space all the soldiers bed down in my dictation in my dictum I not with them I apart & they with armor, and fine of it all manner of speaks, knives, lance, & drum swords to swoon by, but I make it clear not wanting this every effort spared & with the paratexta some, with purple border bound as an assemblage that is a weaponer's eruption system a kind of mad male eruption come give me my stylet, pen for the blind a phalanx of twice-handled shield, gone this way and that a steady show I would rank now and write Piandric close rank now & write a public ode slave? job of a weedy woman writing in a battle twilight separate out from him who is pleomorphic who shifts the atmosphere makes it dawn-deadly the fellows up now readying as they my brothers sing & are hurting for fight (Waldman 2011, 976)⁴⁸¹

481. En XXIV *Understudy. Book III, Eternal War.*

	semi autonomous from the lunar courtesy		
(Waldman 2011, 178–79) ⁴⁸⁰			

Tabla 5. Ejemplos rizomórfico y rizopoético en *The Iovis Project*

En el primer ejemplo: rizomórfico, mi análisis se basa en el conjunto de las formas y cómo estas se comunican entre sí. En el segundo: rizopoético, es importante resaltar los elementos para examinar la función lingüística y retórica del poema. En la última parte del capítulo realizaré el rizoanálisis a través de los cinco principios propuestos por Deleuze y Guattari.

Regreso al primer ejemplo, en el que la voz poética muestra una serie de textos en escritura automáticos, diagramados a caja, los cuales podrían ser intercambiados sin que perdieran su sentido; ofreciendo así un ejercicio rizomórfico que se repite en un porcentaje amplio de *Iovis*. En tanto que en el segundo ejemplo, la voz poética se levanta contra todos los elementos que identifica como represores y patriarcales, sabe que tiene que separarse del patriarca que cambia de forma para engañarla (usa el neologismo *pleomórfico*) (Instituto Nacional del Cáncer s/f), pero también algunas palabras fungen como paratextos que identifica mediante recuadros, ofreciendo así un metadiscurso que desterritorializa el poema, reterritorializándolo de inmediato. Al término de este capítulo, presento un análisis de manera ampliada, relativo a otras secciones del poema.

5.3.2.1. El ritornelo

I have been intrigued by non-Western form and have eschewed the constant reference back to traditional English poetry, although Stein was able to challenge that with “Rose is a rose is a rose.” My epic would be informed in part by a different lens of narrative, less linear, more circular. I invoked the alap form from Indian ragas that lay out the themes in an opening musical passage and then proceed to improvise on these in the subsequent long form. I was

480. En XII *Pure Speaks. Book I, All is full of Jove*.

interested in circular form, transcending various binaries, and the sense of directions of simultaneity in disrupted modal structures. (Waldman 2023a, 146–47)⁴⁸²

La idea de una forma circular como base fundacional de *Iovis* comenzó a dar vueltas en esta tesis análogamente, a partir de la frase inaugural del poema, a la que he regresado reiteradamente por diversas razones: «Will you help me build my Ardhanarisvara, the androgynous city? I'm at it a long time.» (Waldman 2011, xi)⁴⁸³. Retornar a esta frase –y a otros fragmentos del poema–, ocurrió por un par de motivos, al menos: el primero es rizomático, el segundo ha sido esgrimido por su propia autora en la cita previa, en la que apunta que ha querido escribir un poema épico de forma circular y que rompiera la estructura esperable del género⁴⁸⁴, como lo señala en la cita previa: «I was interested in circular form, transcending various binaries, and the sense of directions of simultaneity in disrupted modal structures.». Esto conecta con el ritornelo *deleuze-guattariano*.

El ritornelo es un agenciamiento territorial, a decir de los autores de *Mil mesetas*: «Los modos griegos, los ritmos hindúes, también son territoriales, provinciales, regionales. El ritornelo puede desempeñar otras funciones, amorosa, profesional o social, litúrgica o cósmica: siempre conlleva, tiene como concomitante una tierra, incluso espiritual...» (Deleuze y Guattari 1987, 319)⁴⁸⁵. Pero el ritornelo es, adicionalmente, un territorio circular con líneas de fuga y de segmentareidad, con agenciamientos que enriquecen ese interior circular, es decir, ese mapa. El ritornelo propuesto por los teóricos proviene de la música, en la que se trata de un motivo: «Diríamos que el *ritornelo* es el contenido propiamente musical, el bloque de contenido propio de la música.» (Deleuze y Guattari 1987, 298)

482. En *Often Outdoors with Fires and Lanterns to See By*.

483. En *Anew*.

484. Extensión, un héroe, una guerra, un patriarca escribiendo hazañas memorables, entre las más frecuentadas.

485. Al igual que con la fórmula Y... Y... Y... que aplican a la multiplicidad rizomática, el ritornelo presenta la forma ORA... ORA... ORA:

Ora se pasa del caos a un umbral de agenciamiento territorial: componentes direccionales, infra-agenciamientos. Ora se organiza el agenciamiento: componentes dimensionales, intra-agenciamientos. Ora se sale del agenciamiento territorial hacia otros agenciamientos, o incluso hacia otra parte: inter-agenciamiento, componentes de paso o incluso de fuga. Y las tres cosas van unidas. Fuerzas del caos, fuerzas terrestres, fuerzas cósmicas: las tres se enfrentan y coinciden en el ritornelo. (Deleuze y Guattari 1987, 319)

Los autores utilizan esta idea y la trasladan a la filosofía, convirtiéndola en esa circularidad que delimita, pero que sigue permitiendo la presencia de líneas de fuga diversas y de tres tipos de agenciamiento: *infra*, *intra*, *inter*: ORA... ORA... ORA. Pero para transitar de la filosofía a otras expresiones, Deleuze y Guattari debieron hacerse una pregunta: «En un sentido restringido, se habla de ritornelo cuando el agenciamiento es sonoro o está «“dominado” por el sonido —pero, ¿por qué ese aparente privilegio?» (Deleuze y Guattari 1987, 328). Casualmente, o no, *The Iovis Project* se funda en gran medida en un aspecto musical, como lo había hecho ver A. J. Carruthers:

For all its resemblance of a modern score demediated from the book of music and remediated in the poem, the notational experiment in *Iovis* is unique, I claim, in its ethically charged double-measure of musical time in poetic time. Its notational poetics will reflect upon the appearance of the score, perhaps to justify its station in the poem. (Carruthers 2017a, 154)

Más importante es, sin embargo, el considerar los tres tipos de agenciamiento: *infra*, *intra*, *inter*: ORA... ORA... ORA. El Ardhanarisvara, su ciudad andrógina tiene componentes direccionales, o *infra-agenciamientos*, en sus componentes dimensionales encuentra los *intra-agenciamientos*, en tanto que sus múltiples salidas a otros agenciamientos que van más allá de *Iovis* se comprenderán como *inter-agenciamientos*; son, pues el ritornelo perfecto. A continuación, analizo cómo es que los elementos que he venido delineando a lo largo de esta tesis han dado como resultado una rizopoética específicamente desarrollada por Anne Waldman.

5.4. Rizopoética waldmaniana en *The Iovis Project*

I visualize myself on a charnel ground as Durga, Kali⁴⁸⁶, the consummate hag [AW]. (Cooperman 2008)

She will turn again to the precious Dharma, which holds no corner's gender. The poet studies Madhyamika⁴⁸⁷ philosophy, a branch of Buddhist thought, which refutes the idea of solid

486. La versión violenta de Devī, la Diosa Madre, es Durgā, quien logró vencer al búfalo. Kālī es la versión antagonica de Devī, y a quien he analizado previamente en esta tesis. (Doniger 1975)

487. Keown explica que la Madhyamaka es la llamada Escuela intermedia. Se considera un sistema de filosofía budista, un/una/madhyamika es considerada una adepta de esta doctrina. Como madhyamika, la

existence and embraces the view of codependent or co-arising origination. Things do not come from themselves, nor do they come from things other than themselves, nor do they arise from both these factors, nor do they come from neither of these factors. Where do they come from? We live in Samsarodadhi⁴⁸⁸, or ocean-like world. The strands of our existence come together karmically, if I might use that word dear-sticklers-against-dogmatic-vocabulary, dear comrade poets, and through varied ruses and desires. She has set a shapely form for the thinking—10-line clusters that resemble wings to sit on 8 pages—as she moves through mental relationship to phenomena. Cut it out, she admonishes herself, it's also only, simply writing. But this is mysterious too. She yearns to write “outside the book,” as she has written outside the kin of men. She wants an oppositional poetics. (Waldman 2011, 343)⁴⁸⁹

En la anterior cita de *The Iovis Trilogy*, Anne Waldman conjuga mucho de lo que ha marcado su poesía, no solo la que analizo para esta tesis, sino la que ha permeado en otros libros de su autoría. En ella, la poeta considera las relaciones que ha establecido con diversas filosofías, desde la budista, hasta las «occidentales». Utiliza el término *Madhyamika* que guarda una fuerte relación con el *pratītyasamutpāda*, con este se refiere al *continuum* en el que se suele circunscribir la existencia. Sobre la poética oposicional que propone, en el texto *Oppositional Poetics*, la autora explica que para navegar el caos de posibilidades podría utilizarse el término budista *Pratītya Samutpāda*, el cual reclama la interconexión, la causa y el efecto, en suma, la red de acción kármica infinita que, del mismo modo, se aproxima a la red de Indra, que abordé en el capítulo tercero. En ese caos coloca los crímenes como el holocausto, por eso sugiere este vocablo como una *poética espiritual*, a lo que concluye diciendo: «As the muse said to Hilda Doolittle, “Write, write or die.”» (Waldman 1993, 322; 2001b, 51; 1994a)⁴⁹⁰. Además de lo que el texto apunta, cada vez es más visible el afán por crear una escritura horizontal que se interconecte con el mismo texto, así como con influencias de distintos órdenes, creando con su poesía un *eterno rizomático* sin una temporalidad asignada y con agenciamientos maquínicos.

persona busca una práctica media entre el radicalismo y teorías de otros orígenes. Esta doctrina rechaza principalmente las dicotomías. (Keown 2003)

488. Acerca del Samsarodadhi Waldman explica:

The nature of reality is free from observation, therefore it can't be spoken of in conventional words. It can, however, be experienced. Poetry, sacred writing gets close. How do we then being to understand the **samsarodadhi** — or oceanlike world? ... I read Dante to understand the nature of the plan. To understand the karma of hell. (Waldman 1993, 318–19)

489. En XXI *Self Other Both Neither, Book 1, All is full of Jove*.

490. El texto completo está en el Anexo 3.2.

Otro aspecto de su poética, este más de orden formal, aparece en *Sung Devotions*, que forma parte de su libro *Sanctuary (Addenda)*, en este poema explica que para escribir una poesía contra el control del patriarca debe buscar [nuevas] palabras para no perder la razón. Sugiere que eso solo se consigue honrando la letanía épica que deriva de la historia de la notación de las tribus, también reportando el desastre en el que estamos convirtiendo al planeta, destruyéndolo por el efecto de las guerras, el exterminio ecológico y las crisis migratorias, entre otros, por lo que solo queda una poética posmoderna del desierto.⁴⁹¹

A partir de lo antes expuesto, y de lo que he desarrollado a lo largo de la tesis, es que se puede considerar una rizopoética *waldmaniana* con características que combinan tanto la oralidad, la épica, como el budismo tibetano, la influencia de sus mentores como Robert Creeley, Charles Olson o H.D., y conceptos como las estructuras disipativas o el rizoma – que no solo conforma *The Iovis Project*, sino también otros proyectos poéticos.

En su tesis doctoral, Sally Clair Evans desarrolla un análisis rizopoético (rizoanálisis), con el que estudia la poesía electrónica australiana –como he dicho, el rizoma ha sido acogido como parte del entendimiento creativo en el internet–. En su texto, Evans sugiere establecer una conexión entre las estructuras rizomáticas (sus principios y los elementos afines a ellas) y las características inherentes al lenguaje poético y al análisis de datos del ciberespacio, lo cual le permite desarrollar un rizoanálisis de los puntos antes citados y una rizopoética que estudie tanto los poemas rizomáticos, como los textos críticos en relación con ellos que, a su vez, se vuelven rizomáticos mediante el rizoanálisis. Es decir, Evans propone rizoanalizar poemas rizomórficos (Evans 2014), aunque la propuesta de utilizar el rizoanálisis para desarrollar algún tema de investigación no es privativo de ella.

A este respecto, la poética de Anne Waldman acusa recibo de diversos orígenes, eso podría convertirla en una poética rizomática. No obstante, su carácter rizomórfico se origina en el modo en que incorpora en *Iovis* una heterogeneidad de elementos que, a pesar de su diversidad, mantienen una cohesión debido a las líneas de fuga y agenciamientos que los interconectan tanto al exterior como al interior de su *épica-rizoma*.

En el artículo *Emptiness Inside the Compound: The Architecture of Anne Waldman's Reality* W. C. Bamberg cita una entrevista que Waldman sostuviera con Keneth Koch en

491. El texto completo está en el Anexo 3.3.

1980 en la que ella le recordaba un viaje que realizaron juntos; Waldman le preguntó si se acordaba de que en algún momento él dijo acerca de la arquitectura que se trataba de «colocar el exterior en el interior», o como Bamberger titula su artículo, *el vacío al interior de la habitación*, esta frase le sirvió de preámbulo para reflexionar en sobre el trabajo que ha realizado la autora de *Iovis* a lo largo de su trayectoria poética. En ese sentido, comenta: «She experimented with sestinas, sonnets, et alia, but it was within the bone-trumpet-narrow structure of the chant that she found a form limiting enough to channel her rushing words and make them most effective.» (Bamberger 1994, 131). Lo anterior sirve para recordar la diversidad de formas poéticas presentes en *Iovis*, desde la sextina, hasta el verso libre, entre otros, como lo cité anteriormente; pero también de influencias de muy variados órdenes, agenciamientos maquínicos que corren en dos ejes: territorial y sistema de signos / máquinas abstractas y máximos de desterritorialización. Su poema es un rizoma, no solamente por lo antes revelado, ni por la voluntad de Waldman en llamarlo así y de introducir precedentes de diversos orígenes, haciendo del patriarca un personaje vulnerable. Es un rizoma, principalmente, porque fue construido de modo horizontal, rompiendo con el esquema preconcebido del género y no aludiendo a la verticalidad «exigible» en la épica. La poeta ha buscado desterritorializar un género falocéntrico, heteropatriarcal y bélico, para que, en su reterritorialización, vuelva desprovisto de esos elementos, y, al mismo tiempo, siga fungiendo como «poema épico», o, mejor dicho, *épica-rizoma*.

En el texto que señalo, Bamberger menciona que la poesía de Waldman se explica porque crea obras con la «realidad»; no obstante, se cuestiona cuál sería la realidad de la poeta, entonces sugiere que esa *realidad* se construye con el vacío, uno, especialmente imbuido por el budismo (Bamberger 1994). Sobre el tema, la poeta escribió un texto llamado *Kali Yuga Poetics: A Manifesto for Hakim Bey*, el texto que compendia más ampliamente una proporción de su postura poética, y en la que habla de una zona de vacío, o *void-zone*:

I hunt in languages, cultures, and cosmologies for a key or “code” to help interpret, penetrate, comprehend my own destruction and the excision I experience in the world. I hunt inside poetry ... It’s a call to ancient original alignments, intricate armaments of graceful and explicit language that articulate and vocalize continuously in the Kali Yuga, literally the “dark age” void-zone. (Waldman 2001b, 65)⁴⁹²

492. En *Kali Yuga Poetics: A Manifesto for Hakim Bey*. El texto completo está en el Anexo 3.4.

Anne Waldman dice: «I hunt in languages, cultures, and cosmologies for a key or “code”...», es pues, esta una manera de explicar su poética rizomática que basa *su realidad* en la multiplicidad de raicillas que significan para ella los varios orígenes con las que arma su poesía –no exclusivamente la que presenta en *Iovis*–, sino la que ha ido componiendo a lo largo de su creación poética. Vuelve, además, al tema del código que ya había señalado en una cita previa. Con esto da a entender la necesidad que tiene de sostener una retroalimentación con una contraparte (lectora, audiencia, alumna). En *Kali Yuga Poetics*, la escritora incluye los agenciamientos con los que ha ido formando su poética: desde el budismo, pasando por el hinduismo, sus contemporáneos, como Bernadette Mayer, e, inclusive, la influencia que ha tenido el Ejército Zapatista en su pensamiento, ya que añade un fragmento del discurso *The Faceless Ones (Al pueblo de México: hablaron los hombres verdaderos, los sin rostro. Mandar obedeciendo)*, que también aparece en el poema *XXI EZLN* de *The Iovis Trilogy* y que analicé en el capítulo tres de esta tesis.

En las siguientes secciones ahondaré sobre lo que implican las diversas metodologías rizomáticas y la importancia de la persona lectora en el entramado metodológico para, finalmente, analizar de modo rizomático algunos textos de *Iovis*.

5.4.1. Rizoanálisis de un poema rizomórfico en proceso

JC: What is the relationship between the “abstracts” or “narratives” that begin each section of *Iovis* and the “poem” that follows? How did you come upon that format? What models, if any, did you follow in doing that?

AW: Essentially it was meant as a guide for the reader through the tangles and turns of the poem, to locate place, site, event, state of mind.... (Waldman 2023a, 116)⁴⁹³

The Iovis Project presenta líneas de fuga internas, como la que señala en la entrevista con Jim Cohen, también tiene agenciamientos, de los que he hablado en capítulos previos, y

493. En *Push, Push Against the Darkness: The Iovis Trilogy: An Interview with Jim Cohn*.

en este mismo capítulo. De igual modo, observa los principios del rizoma y, en suma, sigue de manera consciente una serie de «metodologías rizomáticas»⁴⁹⁴ en su creación:

Why go to literature and art often instead of the history books to make sense of the continuous present that I feel in the experience of Kutiyattam⁴⁹⁵? What are the possibilities with our vast social networks? Our ever-proliferating Indra's nets? Our past and future Yugas—whole world systems—vast movements of time, where the questions essential to our being circulate? What new psychic inscriptions of magic and science, of animal being or plant being; what wonders of the continuum are ongoing proof that we are not alone in a solipsistic ignorance to earth our charge? (Waldman 2023a, 175)⁴⁹⁶

En la cita previa, Anne Waldman trasporta su concepción del rizoma a la actualidad, aunque se confronta con las nuevas tecnologías, las identifica con la red de Indra y repiensa el rol de la poesía en un mundo hiperconectado. En una entrevista de principios del actual milenio, la autora sugería que *Iovis* sería un amplio «conglomerado de tendencias y posibilidades rizomáticas», en el que dejaría testimonio de su historia y otras historias en torno al patriarcado. (Grace y Johnson 2004a)⁴⁹⁷. Aquello se cumplió, pero su visión particular del rizoma mutó, al igual que la línea temporal que suponen las tecnologías de la información.

En esa misma entrevista, Waldman dijo que había construido *Iovis* a la manera de una metanarrativa anti posmoderna, baste recordar lo que apuntaba Jean-François Lyotard: «Simplifying to the extreme I define *postmodern* as incredulity toward metanarratives ... To the obsolescence of the metanarrative apparatus of legitimation corresponds, most notably the crisis of metaphysical philosophy and the university institution...» (Lyotard 1948, 24)

De acuerdo con lo que Anne Waldman ha dicho y con la información que he presentado a lo largo de esta tesis, y particularmente de este capítulo, *Iovis* ha sido concebida por su autora como una construcción rizomática (rizomórfica), como lo apunté en el título de este trabajo: *Anne Waldman y The Iovis Project: Una construcción rizomática en proceso*

494. Es importante recordar las salvedades que expuse previamente en este capítulo, al momento de formular una metodología derivada del rizoma.

495. Se trata de una representación de teatro sánscrito de la provincia de Kerala. (UNESCO 2023)

496. En *Performing Poetics: The Oral Vortex*.

497. Entrevista realizada por Ronna C. Johnson y Nancy Grace, el 3 de julio de 2001, en la Naropa University, de Boulder, Colorado. Forma parte de la sección titulada *Fast Speaking Woman*.

para una épica chamánica feminista. Con el rizoanálisis de *Iovis* que presento a continuación, intento comprender la constitución misma del poema, como una construcción rizomática y horizontal, como la pensó su autora.

Al inicio de esta tesis presenté la hipótesis de que la voz chamánica en *The Iovis Project* se apropiaba del poema épico para desarticular la figura del patriarca a través del viaje espaciotemporal como hilo conductor de un trazado de estereotipos femeninos y masculinos, por medio de una construcción rizomática que garantizaba la multiplicidad estructural del texto. Obedeciendo a ese planteamiento, un texto que se compone de una multiplicidad (o de multiplicidades, para ser exacta –Y, Y, Y...) facilita la utilización de diversas metodologías, entre ellas los rizoanálisis—porque, como ya lo había señalado anteriormente, este tipo de análisis puede ser de diversas naturalezas. Al respecto de esta posibilidad, Evans comenta: «...a truly rhizomatic approach does not follow a pre-established model or method. However, it is my contention that rhizoanalysis can be conducted rigorously even in the absence of what would traditionally be considered a solid methodology.» (Evans 2014, 132). Un rizoanálisis puede aplicarse, o no, a un rizopoema (poema rizomórfico); pero al igual que este, trabaja con principios análogos, como lo señala Evans al sugerir que la poesía rizomática, al igual que el rizoanálisis: «...borrows, appropriates, and reworks heterogeneous media and meanings...» (Evans 2014, 132). Con base en las consideraciones previas, propongo un rizoanálisis de algunos fragmentos pertenecientes a *The Iovis Project* siguiendo los principios del rizoma *deleuze-guattariano*:

- 1.º y 2.º Principios de conexión y heterogeneidad;
- 3.º Principio de multiplicidad;
- 4.º Principio de ruptura asignificante;
- 5.º y 6.º Principios de cartografía y de calcomanía.

Antes de comenzar vale la pena mencionar que las fronteras de este análisis serán flexibles, proporcionando un mapa de posibilidades, en vez de un calco arborescente.

5.4.1.1. Rizoanálisis

La siguiente sección se enfoca en presentar un rizoanálisis de algunos fragmentos de *The Iovis Project* con el fin de dar un panorama de los principios del rizoma propuestos por Deleuze y Guattari:

1.º y 2.º Principios de conexión y heterogeneidad

Vale la pena recordar que los principios de conexión y heterogeneidad apuntan a que cualquier punto del rizoma puede conectarse con cualquiera otro. Visto de este modo, en esta sección he elegido tres interludios y un poema que pueden concurrir en esa heterogeneidad e interconexión. Por otra parte, los cuatro fragmentos pertenecen a cuatro de los libros que, hasta la fecha, conforman *The Iovis Project*; los tres primeros conciernen a los interludios de tres poemas, respectivamente, el último es el poema inaugural de *Sanctuary (Addenda)* (2020). Su extensión corresponde a su función dentro de los poemas en comento. Al término de su presentación explicaré los elementos que me hicieron elegirlos:

Fragmento 1

The poet positions herself in the cosmos, already filled with the sperm of Jove who, “peoples space.” She challenges his infusions. She lays out the page as battlefield, honors her ancestors, her family, and lovers past, present, future, Es in all ten directions Conversation in a taxi with Red Grooms—a painter of wry vivid eye refashions her childhood streets. Her ear pricks up to major voices & obsessions that will return again to haunt & radicalize her poem. Her son, who is s willing to magically grow up to her as she grows down to him, will be her guide. He is trickster, shape-shifter who both interrupts her & goads her on. (Waldman 2011, 7)⁴⁹⁸

498. En *I All is full of Jove. Book 1, All is full of Jove.*

Fragmento 2

‘may you find sleep on a soft girlfriend’s breast’

The poet continues a long meditation on the nature of male energy & its attendant strife & delight. She admires the strong-mindedness of Sappho, as evinced by a cutting, penetrating poetry, & her ability to embody the unnerving negatively capable slogan of “both both,” whatever her actual sexuality, with great aplomb. And if she did in fact run a school, all the better to compare this own writer’s current situation in which she instructs poetics students to create long complex collages, made up out of the fragments of a dream, fragments of the utterances of ancients, investigative poetics, translation, and other sundries of the art. What is the comparison? Are we doing this, dear students, in the service of Aphrodite? Adonis? Beatrice? Mistress Language? Or to make sense of our fragmented world in which the mind is forever spinning & buzzing through various dark then brilliant language realms? And concurrently in the business of being antennae to the horrific reports from various fronts: Bosnia, the Acquired Immunodeficiency Syndrome battle field, issues of insurrection & of gun control. Dante enters first, as frequently he must, to claim attention, and as reminder, through the auspices of his useful ars poetica, La Vita Nuova, that we are “making” writing out of the world, out of the imagination, in a new speech, a ‘sweet new’ (rude) tongue. How it will sound could wake up many an ignorant sleeper. Sestina embedded within this text, an homage to the bard Florentine’s mastery of that particular form. As in Book I, the poet honors (stomps on) distant Greeks & their mythic wars yet further wants her poem to soar with the wonderful tantric conundrum of recombinant masculine & feminine energies, which shift & burn though many lifetimes. The Kalachakra, the many-armed-&-headed deity, is summoned in a five-day Buddhist ceremony & initiation that inducts one into a study of the nature of time. She dreams of this event in the context of an old friend lost now, and of her lover, whose sensitivity to the wild nature of the feminine is an inspiration to keep her stamina going in this exhaustive investigation. Finally, she conjures modernist painter Philip Guston’s sense of Muse. His lute work, the comic & grotesque eidolons of most trenchant imagination, seem apt in a contemporary landscape of paranoid KKK-like militias & western civilization’s detritus. Francesco Clemente has this power too; she sees (of his) a floating head & it is the consciousness that sings like a poet’s. A contemporaneous dance between now & then, Sappho is an active presence, as is H.D., in a writer’s imagination. (Waldman 2011, 343)⁴⁹⁹

Fragmento 3

She didn’t want to close it down, resistant to pressure of “finish book, finish book” maintenance of identity. Extra-judicial. Eye on the Swat Valley. On Khawazakhela. Was she a woman outstanding in her piety? Sum pius Anna. Mindful of her duties. To carry the family out of a burning city To take her armor off, finally, to thrust the sword into the heart of her own ego. Morph to many-eyed Argus rescoping the patriarch. His continuing betrayal and lies. What next? Of Egypt, of Somalia, of Yemen, of Tunisia sing. And then she observed women too, ugly in their machinations, coming to power in an imposter wrath. Do you know them by their gender? Do you know them by their troubled racist wrath? This is a regressive time. And the child-spirit is older now. Better to unplug, like they say. Fly to foreign lands like a bird or stay home rubbing myself with oil, feathers stuck in sympathy, in death throe.

499. En I So Help Me Sappho. Book II, Guardian & Scribe.

Creatures caught writhing in oil. Quick images of many years swarm back, all protest, all effort, a shuffle of cards, illusion's tricks, blink of an eye in a forest of Old River, Old Time, on a mountain with the archaic personages of mythopoesis, those who helped you, stayed guardian. Travels of the nocturnae. Old feminist shamans and bonpo tantrikas, keepers of the calendar, the left-hand path ones. Magicians inside kept psyche free of thrum, distraction, unrequited desire, projects she most loves shifting to an unnatural theism as people go ballistic, get greedier, drink blood, need to parlay their requisite fear all over town. Traumas of war and money and power, contested sites, of those you don't recognize push and threaten to crush your poet-spirit, abscond with your language, Merchants of nuclear death who taint you with "Hagazussa, Hagazussa! You fall deaf ears here!" Fight for magic now; that is the only passion, magic of consociational time, of tendrel, the dharma's "auspicious coincidence," strike of the gong, set the psyche aspin once more in this or any other galaxy. And here a crystal mirror in which you see your own pupils upside down, or recede back down the spiral from now this instant, back, body back, semen back, back ovum many millennia back, what forms in poet-language pulled to consciousness make power here ... and take and take a leap in time. Up the spiral spine again, again ... (Waldman 2011, 1004)⁵⁰⁰

Fragmento 4

COULD NOT STOP AS DRIFT, mind's opalescent rhythm to land here, poetry, the war 'gainst patriarch's hold, and yet attend old men's mentor verse, IOVIS. I-OWE-THIS in the trouble times, complicity and refusal, find words to match so you won't go mad. Because you see layers of diasporas, dislocations that suffered and out of shining kingdoms, lights of Asia and deep gnosis and civilizations that soar and ashes of betrayal and genocide and the blows and shackles and hangings that mourn and make ritual and song of these. Go down these monsters! Honor the epic litany which is story of tribes' notation as we whirl and age ... that we add to it, tell it best we can, humble and angered for the decimation of species and become true archons of what went down. USA post-modern poetics or minimalism on the desert stage. leave hints of your ceremonies in shapes of clouds, clef t in rock, as Tertons do. In mindstreams whatever multiverse you swarm to. Leaving now? Rather caught up to this place I grew and feel shame of. New World's incarceration. Torment on bodies. Concentration camps. Blood on hands. Indigenous first knowers-of-spirit needed, bow low. That Mexico rise again to its shimmering sainthood absent n pathology. Its magic of augury and shaman bird flight. Please that there be a reckoning, a balance, an evolution. Please that we do not become lost in our robotic Capitalocene hell realm, our false paradise, greed and privilege, our destruction through nuke weaponry, missiles with toxic tip plutonian culpability. Our Walls. Our starvation of life, of air. Insatiable ghost realms: so very hungry! How can you love without a dream of other? Alone dying and alone together living and dying. What once could breathe. What is this version of a world? ... and out of Mexico, here first, New Mexico, California, Texas. No more death death death bodies that senses be keen and sharpened that we still call out the fascists who slaughter truth and body and future, complicit in the meltdown of this human existence and spiritual mystery. That we care for our seas, our coral reefs, forests, our mountains, late in the game of harm, and we will need to catch up otherwise a dirge for the voice of Anthropos, wreck of the human. May we disappear with our fraught

500. En Coda. Beirut dove sta memoria. Book III, Eternal War.

suicide, recede to other zones of consciousness? Do no harm. Sing and sound here. Got another 500 years?

DAYS OF MORE SLAUGHTER AUGUST 3, 2019. (Waldman 2020)⁵⁰¹

El primer fragmento presenta a la poeta en un cosmos lleno del esperma de Jove. Sugiere que la página será su campo de batalla (una guerra nomadológica). Se trata de una presentación, porque también se sitúa frente a sus antepasados/es/as. Delinea los primeros trazos de lo que pretende que será su poema y vaticina que su hijo –a la manera de Virgilio y Dante– fungirá como su guía en la empresa que está por comenzar. Sin embargo, sabe que debe estar atenta ante el embaucador de Jove.

En el siguiente interludio la poeta sigue meditando en torno a la energía masculina personificada por Jove/Iovis/Júpiter, del mismo modo reconoce en Safo a su inspiración motora, pero también le confiere la posibilidad de personificar la filosofía del *both-both* (que he explicado antes). Posteriormente, apela a la cualidad docente de Safo y la asemeja a la suya propia, después interpela a sus estudiantes preguntando para quién hacen su labor creativa. Habla también de la actualidad, de la convergencia de guerras y síndromes que aquejan a la humanidad, vuelve la referencia a Dante (ahora no es su hijo quien la trae a colación sino Beatriz y el propio Dante con su obra *La Vita Nuova*), esto la hace suponer un nuevo discurso y vaticina que ese poema tendrá una sextina que le rinda homenaje. Después, vuelve al libro uno: «*As in Book I, the poet honors (stomps on) distant Greeks & their mythic wars yet further wants her poem to soar with the wonderful tantric conundrum of recombinant masculine & feminine energies*». Aquí hay un ejemplo preciso de los principios de conexión y heterogeneidad que me ocupan en esta sección. Habla del Kalachakra y convoca al *eterno rizomático* de Fernández Mallo. Concluye este interludio citando a Safo y a H.D. en un afán por explicar el origen de su propia inspiración.

En el interludio de *Coda*, el poema con el que cierra *The Iovis Trilogy*, la poeta dice que se resiste a cerrarlo con la presión de la idea del libro acabado. Trata de recordar las guerras presentes y nuevamente lanza un agenciamiento a Virgilio. Juega con la frase *sum pius*, pero en vez de *Aeneas* es Anne: *sum pius Aeneas* es «Soy Eneas el bueno. En mis bajales traigo, del enemigo rescatados, mis Penates conmigo, lo que fama me ha dado en los cielos.

501. En *Hanna Takes Out Her Scissors*.

Voy en busca de Italia, patria mía, en la que es Jove tronco de mi solar.» (Virgilio 1961b, 218)⁵⁰². Entonces, Anne se ha personificado en Eneas. Muta en Argos para atacar las mentiras y traiciones del patriarca, pero dice que tanto hombres como mujeres sucumben al poder y a la degradación. En este interludio la voz poética devela una profunda desesperanza por una guerra que parece perdida ante un patriarca de muchos rostros. Pero, al igual que con los homenajes a Safo y a H.D., reconoce el poder de las chamanas, las mujeres sabias, brujas, guardianas del calendario. Dice que la magia es lo único que puede salvar el actual estado de cosas que priva en el mundo.

En una sucesión del último poema de la trilogía de *Iovis* aparece el texto *Hanna Takes Out Her Scissors*, con el que inicia *Sanctuary (Addenda)*, y del que ya había escrito previamente en esta tesis; el texto conserva un tono análogo al anterior. En *Coda* recriminaba: «*She didn't want to close it down, resistant to pressure of "finish book, finish book" maintenance of identity.*», en tanto que en *Hanna Takes Out Her Scissors*, dice: «*COULD NOT STOP AS DRIFT, mind's opalescent rhythm to land here, poetry, the war 'gainst patriarch's hold, and yet attend old men's mentor verse, IOVIS. I-OWE-THIS in the trouble times, complicity and refusal, find words to match so you won't go mad.*» (Waldman 2020)⁵⁰³. Como puede percibirse, la poeta reconoce que no puede detener esa deriva, como la de un río que fluye, ¿acaso una variable de los feminismos, en este caso, líquido? Sabe que sigue en unión con el patriarca, quizá comienza a saldar cuentas, o, por el contrario, comprende que la inequidad le impide continuar en esa trayectoria. Como es su costumbre, recuenta las guerras que se libran, pero entiende que, a pesar del paso del tiempo, su labor es honrar la letanía épica: «*which is story of tribes' notation as we whirl and age ... that we add to it, tell it best we can, humble and angered for the decimation of species and become true archons of what went down.*», han pasado un poco más de tres décadas y sigue entendiendo su papel como guardiana de la historia de su tribu. Aunque, la voz poética tiene un tono mucho más desencantado, producto de la cercanía con la que vive los desastres que la rodean, vuelve a nombrar al Capitaloceno como productor de desastres y falsos paraísos. Ahora la frontera está en casa, a unos metros apenas, justo entre México y los Estados Unidos.

502. En *Eneida I*, verso 375.

503. En *Hanna Takes Out Her Scissors*.

Las secciones previas muestran un principio de conexión entre ellas que se alza más allá de la voz poética, a la que Anne Waldman define como documentalista; esta voz poética conduce a sus lectoras/es por el entramado en el que sitúa su confrontación con Iovis. En el primer interludio –que es la puerta de entrada al poema, como lo explica Kristin Prevallet a propósito de *Iovis* (1994)– la voz sentencia: «The poet positions herself in the cosmos, already filled with the sperm of Jove who, “peoples space.”». Desde el inicio la personaja deja claro que «she/ella» deberá navegar en ese cosmos lleno del esperma de Jove, poblado en todos sus extremos por el patriarcado.

Se trata, pues, de fragmentos que se suscriben al principio de heterogeneidad, ya que como lo explican Deleuze y Guattari, «conectan eslabones semióticos, organizaciones de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias, las luchas sociales...» (Deleuze y Guattari 1987, 13). Ambos autores comparan a los eslabones semióticos con tubérculos que agrupan actos de distinta naturaleza, tanto lingüística, como mímica, gestual o cognitiva. En el caso que me ocupa, la autora introduce palabras de distintas lenguas en un poema en que su convergencia heterogénea da pie a que esa realidad se vuelva común al resto del poema.

Aunque pudiéramos encontrar estos poemas diseminados en otras publicaciones, adivinaríamos una convergencia entre ellos, pero a la vez, si no conociéramos su origen (es decir, que pertenecen a un poema mayor), no añoraríamos saber de él.

3.º Principio de multiplicidad

Deleuze y Guattari dicen que las multiplicidades son, necesariamente, rizomáticas y dejan de tener relación con lo Uno porque carecen de objeto o sujeto y solo poseen determinaciones y tamaños –recordemos que Deleuze sugiere que se interrelacionan a través de consecución de la conjunción Y, la cual rompe lo Uno. Ahora bien, los agenciamientos se desarrollan en el aumento de dimensiones de una multiplicidad –cambiante en su naturaleza debido a que se genera aumento de conexiones–, por tanto, el rizoma se compone de líneas que se definen por el afuera, por su línea de fuga (o de desterritorialización), cuya naturaleza muta al conectarse con otras líneas (de otros agenciamientos). (Deleuze y Guattari 1987)

Enseguida presento un fragmento del poema *XVII There Was a Time an Eclipse* que aparece en *The Iovis Project*, relativo a parte de la elegía que acompaña la partitura de Steve Taylor a la memoria del amigo de Anne Waldman, el artista visual Joe Brainard, quien muriera a causa del VIH. En el capítulo tres me referí a él en comparación con el poema épico *The Cantos*, específicamente al *Canto LXXV* de Ezra Pound (1962, 450–51):

There was a time an eclipse
I hear voices I heard them
A veritable cough in the morn
Cough in the moon
A march of his voice in the afternoon
Night was small & stranger,
& he spoke

What did he say? What did he say?

He said “rueful” he said “ruthless”
(Then he laughs)
But during eclipse
as if alien power gripped me
I heard them nail him down
Fast to a bed I was weak & I weakened
Then dreamed must cook him an egg
for that yolk heralds the energy of the sun
This is before eclipse
And then after eclipse
—As if he had rested, gone softer—
I heard him cough miles away
Like that: a glow of sound

I hear voices
Hear them?
I heard them
Hear them?
But o I was weak & the egg was a trick
to make you eat the sun—crack it!
Don’t identify with the moon
Because that would be silver sliver
that would be white
& you need the yellow of sun
It is an alchemist’s dream to eat the sun
I do this every day
But everything went dark
It was timely

There was a time an eclipse
 & then I heard them
 (I hear voices)
 one, two, three voices
 then four five six seven voices
 & they were the voices of the dead
 O my o my
 the voices of the dead
 & I heard the voice of eclipse
 & it said I am the gap between you & your mind
 And then came in voice of Tarquish the Ice Demon in the art installation
 It was a bigger voice, coming & going
 It was—you could say—prophetic-sounding
 because what they all predicted has already happened
 I heard them, I hear them
 It happened & you weren't looking &
 now it's too late, ice melting

WE NEED A NEW GLACIER
 I CAN'T REMEMBER HEAVEN'S FACE
 I CAN'T REMEMBER FIRE
 I CAN'T REMEMBER EVERYTHING THE DEAR DEAD FRIEND SAID
 WHO DIED YESTERDAY 4 P.M., MAY 25, 1994
 His voice once laughed in the irony of being alive
 or dumb, we were all dumb together
 This is a man who loved men & died of that dread disease that loves young men
 I hear voices
 & then I speak up
 speak out
 speak back
 speak forward
 speak on angle
 in angelic tongue
 messenger between earth & hell

(Waldman 2011, 551–52)⁵⁰⁴

El fragmento que seleccioné es uno de otros cuatro que componen la elegía. Cada sección de la elegía está dividida por anotaciones entre paréntesis: «(*music pauses here*) / (*music resumes*) / (*note of violin is held here a long time*) / (*music ends*) / coda... / (*pause*)», las cuales dan cuenta de su referencia a la partitura que aparece tras el interludio que inaugura el poema. El interludio es el siguiente:

504. En XVII *There Was a Time an Eclipse. Book II, Guardian & Scribe*. El texto completo está en el Anexo 3.5.

Worlds & music for dear friend Joe Brainard, perished of AIDS in New York City. Minstrel Steven Taylor first improvises then composes & notes this music in accompaniment for performance. The words are spoken on top of the music as the spirit is moved. Con vivace. Later, an aftermath of visitation & description. (Waldman 2011, 549)⁵⁰⁵

Con esta introducción anuncia el motivo del poema y quiénes están involucrados en su construcción que se compone de cuatro secciones:

1. interludio;
2. partitura en dos folios;
3. elegía vocal con anotaciones en concordancia con la partitura;
4. poema en verso libre.

La última parte del poema se trata de un relato de la relación que entablaron la poeta y Joe Brainard. El poema concluye del siguiente modo:

The Buddhist notion “Things are symbols of themselves” comes to mind. Those pansy faces are *right there*. Joe Brainard’s power was to *notice* this, as well to create beautiful works out of particulars, making art that has irony as well. The world was sacred to him, and his work connects us to the world. (Waldman 2011, 558)⁵⁰⁶

Como puede verse, este poema lanza diversos agenciamientos hacia otras obras, no solo literarias, sino también musicales y visuales, las cuales desterritorializan el poema épico elegíaco, para reterritorializarse en cada sección, pero también propone líneas de fuga al interior que lo mantienen cohesionado y otra suerte de agenciamientos tanto hacia el catolicismo –finalmente, la elegía es un poema que canta a un ser fallecido–, como hacia el budismo con el que cierra su poema: «The Buddhist notion “Things are symbols of themselves” comes to mind.». Pero, retorno al fragmento de la elegía que cité con anterioridad; en esta primera sección, la voz poética en primera persona dice que hubo un eclipse que vaticinó la muerte de Joe Brainard, escuchó voces, él habló. La voz poética se vale de una metonimia causal para hablar del eclipse como el fin de la vida de su amigo, pero

505. En XVII *There Was a Time an Eclipse. Book II, Guardian & Scribe.*

506. En XVII *There Was a Time an Eclipse. Book II, Guardian & Scribe.*

es un fin que va acompañado de grandilocuencia. Utiliza el sentido del oído como motor del poema, principalmente en esta parte cantada, que podemos imaginar o, si hemos tenido la oportunidad de ver su representación, concurrir a su recreación por medio de la mnemotecnica: «And then after eclipse / —As if he had rested, gone softer— / I heard him cough miles away / Like that: a glow of sound...».

Utiliza la metáfora de comerse el sol (en la forma de un huevo, para referirse a las cualidades de Brainard y a su poder alquímico. De pronto, aparece el demonio de hielo llamado desde la época védica como Tārksya (Tarquish), aunque este ser es identificado con Garuḍa, un dios más bien relacionado con el fuego. En cualquier caso, tanto en la mitología védica como en la hindú, los demonios se corresponden con la inmortalidad. (Doniger 1975)

Después, la voz poética hace una especie de obituario en el que coloca la fecha de muerte del amigo: «I CAN'T REMEMBER EVERYTHING THE DEAR DEAD FRIEND SAID / WHO DIED YESTERDAY 4 P.M., MAY 25, 1994». Finalmente, el fragmento concluye con un recuento de algunas características de Brainard.

El primer agenciamiento que puede identificarse en el poema es con el *Canto LXXV* de Pound que, como las multiplicidades rizomáticas, no se codifica como una raíz, sino que corre de manera horizontal, adquiriendo una nueva significación. Ahora bien, la multiplicidad de este poema no solo radica en este agenciamiento hacia la obra de Pound, sino que lanza líneas de fuga a su propio interior, rompiendo cualquier posibilidad con lo Uno (o con Dos). Provoca, así, que no haya opuestos en él al no engendrar un sujeto.

Al estar particionado, el texto elude la memoria de largo plazo, característica del *libro-raíz*. Es así como la memoria parece inscribirse más en manera del collage, en un homenaje al arte del amigo fallecido:

And once at the beach in Westhampton, Long Island, he was spotting, bending over, and collecting “anything blue” at an alarming rate—used flash cubes, ancient sea-worn Bromo Seltzer bottles, a frayed plastic cord, and broken lightbulbs. Later these items appeared in some striking “sand” collages, literally embedded in sand (cemented so they stuck fast). An ecologist of the highest order, he was not only recycling what others would dismiss as trash, he was turning these bits and pieces into works of beauty and humor. (Waldman 2011, 556)⁵⁰⁷

507. En xvii *There Was a Time an Eclipse. Book II, Guardian & Scribe*.

Los planos en los que se expande el poema testimonian la multiplicidad de significaciones que conlleva, en las que conviven tanto la tradición judeocristiana, como la budista, la hinduista, influencias de pueblos originarios amerindios y la presencia constante de mitos de raigambre grecolatina –atendiendo tan solo a su título–.

4.º Principio de ruptura asignificante

El principio de ruptura asignificante postula que un rizoma puede y debe ser interrumpido en cualquiera de sus partes y recomenzar en cualquiera otra línea: «Todo rizoma comprende líneas de segmentareidad según las cuales está estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuido, etc.; pero también líneas de desterritorialización según las cuales se escapa sin cesar.» (Deleuze y Guattari 1987, 15). Las rupturas en el rizoma, las líneas de fuga y los agenciamientos lo desterritorializan, pero vuelven a territorializarlo mediante movimientos de reacomodo. El ejemplo de la orquídea y la avispa que proponen Deleuze y Guattari puede extrapolarse a otros campos. Esto lo expongo a continuación con el poema XXI *EZLN*, el cual ya había analizado en el capítulo tres. En esta ocasión me interesa mostrar el agenciamiento que se da entre el discurso original y el que aparece en el poema y que mencioné al principio de esta sección⁵⁰⁸, por lo que muestro la primera parte de la alocución Zapatista, la cual aparece tanto en el poema de Waldman, como en el discurso original:

Communiqué from the Clandestine Indigenous Revolutionary Committee High Command of the Zapatista National Liberation Army (CCRI-CG del EZLN)

February 26, 1994

To the people of Mexico:

To the peoples and governments of the World:

To the national and international press:

Brothers:

The CCRI-CG of the EZLN addresses you with all honor and respect to speak its word, what is in its heart and thought.

When the EZLN was only a shadow, creeping through the mist and darkness of the jungle, when the words *justice*, *liberty*, and *democracy* were only that: words, barely a dream

508. El poema completo y el discurso original del Comité Zapatista se encuentran en el Anexo 3.6.

that the elders of our communities, true guardians of the words of our dead ancestors, had given us in the moment when day gives way to night, when hatred and fear begin to grow in our hearts, when there was nothing but desperation, when the times repeated themselves, with no way out, with no door, no tomorrow, when all was injustice, as it was, the true men spoke, the faceless ones, the ones who go by night, the ones who are jungle, and they said:

“It is the purpose and will of good men and women to seek and find the best way to govern and be governed, what is good for the many is good for all. But let not the voices of the few be silenced, but let them remain in their place, waiting until the thoughts and hearts become one in what is the will of the many and opinion from within and no outside force can break them or divert their steps to other paths.”

Those who go by night said: “And we see that this way of governing that we name is no longer the way for the many, we see that it is the few who now command, and they command without obeying, they lead commanding...”
(Waldman 2011, 592)⁵⁰⁹

Febrero 26, 1994

Al pueblo de México: hablaron los hombres verdaderos, los sin rostro. Mandar obedeciendo

Al pueblo de México:

A los pueblos y gobiernos del mundo:

A la prensa nacional e internacional:

Hermanos:

El CCRI-CG del EZLN se dirige con respeto y honor a todos ustedes para decir su palabra, lo que hay en su corazón y en su pensamiento.

Cuando el EZLN era tan sólo una sombra arrastrándose entre la niebla y la oscuridad de la montaña, cuando las palabras justicia, libertad y democracia eran sólo eso: palabras. Apenas un sueño que los ancianos de nuestras comunidades, guardianes verdaderos de la palabra de nuestros muertos, nos habían entregado en el tiempo justo en que el día cede su paso a la noche, cuando el odio y la muerte empezaban a crecer en nuestros pechos, cuando nada había más que desesperanza. Cuando los tiempos se repetían sobre sí mismos, sin salida, sin puerta alguna, sin mañana, cuando todo era como injusto era, hablaron los hombres verdaderos, los sin rostro, los que en la noche andan, los que son montaña, y así dijeron:

«Es razón y voluntad de los hombres y mujeres buenos buscar y encontrar la manera mejor de gobernar y gobernarse, lo que es bueno para los más para todos es bueno. Pero que no se acallen las voces de los menos, sino que sigan en su lugar, esperando que el pensamiento y el corazón se hagan común en lo que es voluntad de los más y parecer de los menos, así los pueblos de los hombres y mujeres verdaderos crecen hacia dentro y se hacen grandes y no hay fuerza de fuera que los rompa o lleve sus pasos a otros caminos.

Los que en la noche andan hablaron: «Y vemos que este camino de gobierno que nombramos no es ya camino para los más, vemos que son los menos los que ahora mandan, y mandan sin obedecer, mandan mandando.

(CCRI – CG del EZLN 1994)

509. En XXI EZLN. *Book II, Guardian & Scribe.*

En el fragmento previo aparece un agenciamiento con el comunicado zapatista original. En el caso del poema de Waldman, omite algunos párrafos del texto que remite, como lo son los seis últimos y el siguiente, cuya ausencia marca con tres asteriscos, y los que reproduzco Enseguida:

«Fue nuestro camino siempre que la voluntad de los más se hiciera común en el corazón de hombres y mujeres de mando. Era esa voluntad mayoritaria el camino en el que debía andar el paso del que mandaba. Si se apartaba su andar de lo que era razón de la gente, el corazón que mandaba debía cambiar por otro que obedeciera. Así nació nuestra fuerza en la montaña, el que manda obedece si es verdadero, el que obedece manda por el corazón común de los hombres y mujeres verdaderos. Otra palabra vino de lejos para que este gobierno se nombrara, y esa palabra nombró ‘democracia’ este camino nuestro que andaba desde antes que caminaran las palabras.» (CCRI – CG del EZLN 1994)

Análogamente a lo que ocurre con la desterritorialización-reterritorialización entre la orquídea y la avispa, este ejemplo muestra, que el primer comunicado se desterritorializó para reterritorializarse en el poema épico de Anne Waldman. El discurso zapatista *devino-épica*, una pieza de voz antibélica, así el texto y el poema hicieron rizoma como una máquina de guerra nómada que se diferencia del Estado, el ejército zapatista no usa la guerra como opresión. Así lo explican Deleuze y Guattari quienes afirman que no es imitación sino surgimiento de una línea de fuga (compuesta) derivada de dos series heterogéneas, es decir, el poema y el comunicado zapatista. Al respecto de estos movimientos territoriales, Deleuze y Guattari comentan: «Axioma II: La máquina de guerra es una invención de los nómadas (en la medida en que es exterior al aparato de Estado y distinta de la institución militar). Proposición V: La existencia nómada efectúa necesariamente las condiciones de la máquina de guerra en el espacio.» (Deleuze y Guattari 1987, 384)

Como vectores de desterritorialización, los/les/las nómadas, en este caso, los/les/las sin rostro (*the faceless ones*), completan el principio rizomático de ruptura asignificante al transformarse en lo molecular que se opone al Estado dominante y molar. El discurso zapatista ha devenido en poema y el poema se ha servido de un comunicado de avance contra el Estado para ejemplificar una épica antibélica que busca desarticular el discurso heteropatriarcal mediante la utilización inversa de las herramientas que el patriarcado ha construido: la confrontación, la dominación y el colonialismo.

El agenciamiento es introducido por la voz poética tras diez líneas de signos de adición (+) que marcan ese territorio aludido. La selección de este signo podría sugerir otras posibilidades como si se tratase de la reafirmación de un carácter positivo, o una marcación territorial en un mapa –5. ° *Principio de cartografía*–; por el momento fungen como un recurso visual que deja en claro el cambio de tono (y de territorio) en el discurso. El agenciamiento es sucedido por un fragmento en verso en primera persona que inicia con el verso: «*Zocalo Dream*»:

We are in the “concentricities” of a small village in Mexico, high in the mountains, above a fertile valley. We are in the innermost town square, one of many town squares—or zocalos—boxes within boxes, but paradoxically these are also inhabiting a greater cosmological, psychological framework of circles within circles. (Waldman 2011, 593)⁵¹⁰

La voz poética continúa describiendo un ambiente místico que ocurre en aquella plaza, una especie de ceremonia protagonizada por una chamana. La poeta y su acompañante son parte de ese ambiente, lo experimentan de manera vívida en esa suerte de reterritorialización de su propia tierra que han hecho los/les/las sin rostro: «*The old lady wants us to drink atole and starts dancing and yipping like a coyote. She wants everyone dancing. My lover gives a weary look as if to say we will continue to go “round and round.” We are happy to dance.*» (Waldman 2011, 594)⁵¹¹. Con el término *old lady*, la voz poética se refiere a quien identifica con una chamana. Tal vez esa mujer no quería que danzaran como coyotes, considerando la región en la que se llevaba a cabo la ceremonia (en la que hay jaguares), lo que sí parece cierto es que la pareja acude a un rito cotidiano en aquella latitud, uno protagonizado por una mujer sabia.

Sin embargo, sería inocente pensar que no hay mucho de patriarcal en los dirigentes zapatistas, y que a su interior debieron resolver sus propias desarticulaciones patriarcales – no obstante, recapitular el modo en que ha ocurrido, y sigue ocurriendo esa historia no es parte de esta tesis.

510. En XXI EZLN. *Book II, Guardian & Scribe.*

511. En XXI EZLN. *Book II, Guardian & Scribe.*

5.º y 6.º Principios de cartografía y de calcomanía

Hay, pues, agenciamientos muy diferentes, mapas-calcos, rizomas-raíces, con coeficientes de desterritorialización variables. En los rizomas existen estructuras de árbol o de raíces, y a la inversa, la rama de un árbol o la división de una raíz pueden ponerse a brotar en forma de rizoma. (Deleuze y Guattari 1987, 20)

En el transcurso de esta tesis he expuesto los mecanismos que ha utilizado Anne Waldman para desmontar el discurso patriarcal presente en el poema épico tradicional, que contrario al suyo, habla de guerras, héroes y sometimiento. El poema épico, como lo expliqué en este mismo capítulo, puede considerarse como un ejemplo crucial del *libro-raíz* (*épica-raíz*), lejano al *calco* y muestra de *mapa*. El principio de cartografía posibilita que en esa *épica-raíz* ocurra el surgimiento de rizomas, narrativas horizontales, mitopoéticas feministas y estrategias de reterritorialización como las propuestas por Susan Stanford Friedman y que desarrollé en el capítulo previo.

Apropiarse de un *discurso-raíz* con el fin de generar una *épica-rizoma* requiere la apertura para acceder por distintas entradas como lo sugiere el principio de cartografía. En el siguiente texto de *Sanctuary* (*Addenda*), Waldman se confronta con la energía de la *épica-raíz*, pero también se pregunta el papel actual de los/les/las poetas en el siguiente poema que ya había estudiado en el capítulo tercero:

dear Ammiel –

Beloved students —during manifestation of an ongoing performance class I teach at Naropa University entitled “Liberation Now!” fretted over the cultural imperialism and colonialism of Antonin Artaud and Ezra Pound. Their respective white privileged “gaze” toward Balinese and Tarahumara cultures in the case of Artaud (although Artaud embarked on his “voyage to the land of speaking blood” to ritually ingest peyote) and Pound helped “reveal” Japanese Noh. Is mere literary “orientalism,” an old trope, the problem here? I gave some historical context which, while not trying to beg the issues particularly, encouraged insight into these writers’ important acts of exploration. William Carlos Williams’s “Beautiful Thing” had also recently been called into question in its objectification of women. Ted Berrigan’s use of the word “legs,” and so on. Could Gertrude Stein’s own anti-Semitism be seen perhaps as “internalized oppression”? The privilege (of “not having to work a day job”) o H.D. Incipient racism of many of the modernists. Charles Olson’s use of the word “chink.” The class and privilege and “academizing” of Language Poetry and so on. What arose, also, was a sense of the real “split” in the culture so obvious in the recent U.S. Presidential election debacles where many people of color are disenfranchised and where blue-color-white-male-ethos is undervalued in terms of the weight it carries toward a conservative (and scary) agenda. Not to mention the dis-functionality of the party system and so on. Where is a writing and by extension, the performance, which includes a consideration of the whole “polis”—the civic

city and its many eyes. Impossible, one thinks. The examples of dismay are endless when much of the avant-garde reads as elitist, operating within very specific language and economic codes. Where to go? What is being a poet now about? We will be happily under-the-radar, a temporary autonomous zone where we will be gazing at the whole picture... (Waldman 2020, 19)⁵¹²

Ahora bien, ¿cuál es esa visión completa? ¿Cómo escribir un poema épico que no trivialice el poder de la palabra y que solo suponga que el cambio en la vocación de las personajes es el vehículo de la transformación del punto de vista? La palabra es la manera en que nos comunicamos, nos ha acompañado desde la aparición de la poesía oral o inclusive antes de ella, la narración de la historia de los pueblos es un tema que requiere hacer un mapa sobre el calco. El mapa de las mujeres que escriben épica tendría que ser sobre un calco que le robó la cartografía a Inanna para entregársela a Gilgamesh y después a Homero:

According to the accepted reconstruction, at some time in the Bronze Age its ancestral speakers come to Crete and mainland Greece language from an ultimate place of origin somewhere west-central Asia, and their speech was one of the family of related languages known as Indo-European. Within that broader relationship the words and phrasal collocation of Homeric verse exhibit many astonishing close parallels to the poetic language of Vedic, the earliest from Sanskrit, not only on the micro-scale but often also in most complex details of ideas and imaginery. (M. Clarke 2019)

Como lo explican Deleuze y Guattari, la generación de mapas con diversas entradas hace que no se reproduzcan inconscientes cerrados, sino que se construya el suyo propio. Como lo propuse en la cita del poema XXI *EZLN*, el discurso zapatista hizo mapa con el poema *waldmaniano*. Ese ejemplo es apenas un fragmento de la totalidad que representa *Iovis*, que como *épica-rizoma* funge como mapa que se coloca sobre el calco que significa la épica desde Homero y hasta nuestros días.

Sin embargo, no lo que ocurre en *The Iovis Project*, no se trata de una simple dicotomía entre la *épica-raíz* y la *épica-rizoma*, sino que convoca a la interrelación, a crear rizoma a partir de calcos, es decir, a re-visar los poemas épicos antiguos y los mitos que los fundaron, para volverlos a escribir con una voz poética femenina, a la manera de lo planteado por Adrienne Rich (1971)

512. En *Ceremonies in the Gong World*.

A pesar de estar interrelacionados, los poemas que conforman *The Iovis Project* pueden y deben leerse como unidades independientes, Kristin Prevallet sugiere que, aun cuando se trate de unidades independientes, cada uno de ellos: «...is an intersection where a vital shifting occurs.» (L. A. Brown 1994, 137). Esos cambios vitales son los que permiten en el mapa entrar inclusive a partir del árbol-raíz.

Como se ha podido constatar hasta este punto, en este último capítulo analicé la condición rizomática de *The Iovis Project* y la importancia de su construcción bajo la teoría *deleuze-guattariana* y las influencias del budismo y del hinduismo para comprender la manera en que se cuestiona, reta y reterritorializa el discurso heteropatriarcal. A lo largo de este trabajo planteé diversas metodologías que me permitieron llegar a esta instancia para ensayar una proposición personal de rizoanálisis como una posibilidad de aproximación metodológica en relación con la poesía épica, no solo la escrita por Anne Waldman, sino la que han decidido enfrentar las mujeres poetas en los últimos dos siglos y medio, al menos. Hay que recordar que la poesía épica escrita por mujeres suele cuestionar la voz falocéntrica que ha permeado la poesía desde hace ya varios milenios. Cada poeta lo hace de distintas formas, Susan Stanford Friedman identifica cuatro estrategias para reconocer esas formas, pero el rizoma es una más, o debiera decirse una, *además*, en un sistema de Y... Y... Y... Rizomatizar el poema épico es un mecanismo para horizontalizar sus jerarquías, el lenguaje hierático y la ausencia sistemática de la mujer en su discurso, sin importar si el poema fue escrito por Homero o por Charles Olson.

El rizoma se presenta, así, como un medio preponderante para considerar el modo en que las poetas que han confrontado al poema épico heteropatriarcal han visto su pasado, entender la mirada con que leyeron a Homero, a Milton o a Whitman. Como lo apunté al inicio de este capítulo, algunas –las menos– lo hacen de modo consciente, otras acceden a este mecanismo al buscar nuevos lenguajes y opciones metodológicas. Anne Waldman pertenece al primer grupo.

Como lo dijera Adrienne Rich, nada de lo que eligen las mujeres en la re-lectura y re-elaboración⁵¹³ de un género monumental como el épico, sucede porque deseen una simple re-visión, sino porque se trata de un acto de supervivencia (Rich 1978). Al final de cuentas, y parafraseando a Rosi Braidotti al referirse a la práctica del «como si» a la que define como

513. Ambos guiones son intencionales.

una técnica para relocalizarse, y para recuperar el pasado y trazar *cartografías* para transformar nuestra vida presente (Braidotti 1994), es necesario analizar nuevas entradas del mapa que ha representado la voz poética en masculino a lo largo de ya suficientes milenios, para distinguir que el poema épico puede dejar de ser raíz, para convertirse en rizoma.

Conclusión

Often the epic begins in media res—in the middle of things—at midpoint. The middle of one's life. I started my longest poem, *The Iovis Trilogy*, after the birth of my son ... beginning of my own mid-age. (Waldman 2023a, 147)⁵¹⁴

A lo largo de esta tesis he mostrado el modo en que el poema épico *The Iovis Project* de Anne Waldman ha sido un motor en la desarticulación del discurso patriarcal, precisamente a partir del patriarcado. Como lo expliqué, la autora lo hace valiéndose del viaje espacio temporal como hilo conductor de un trazado de estereotipos femeninos y masculinos a los que remite; dioses/as, héroes/heroínas, poetas, escritores/as, filósofos/es/as, valiéndose de una construcción rizomática para garantizar la multiplicidad estructural del texto⁵¹⁵.

Iovis es un poema épico que cuestiona el falocentrismo pese a cumplir con todos los parámetros del género, como desarrollé en los capítulos previos en los que expuse los elementos que conforman a la épica, como lo son sus características técnicas: longitud, narración de hazañas de guerreros/héroes/dioses, escenarios bélicos, exaltación de la idea de nación y preponderancia mitológica, como las más representativas. Una de ellas es su extensión y su alcance, como lo señalé en el capítulo dos de esta tesis, y como Rachel Blau DuPlessis lo dice al asegurar que es una decisión, una búsqueda por crear un libro de «todo». (Blau DuPlessis 2017). Y, como he desarrollado a lo largo de esta tesis, *The Iovis Project*, podría considerarse el mejor ejemplo de un libro de «todo», uno que abarca media vida dedicada a la escritura por parte de una autora que creció al lado de los/les/las autoras que definieron la poesía de la segunda mitad del siglo pasado: «I wanted to build an endless creation myth of endless seduction and war. And this possibility came with a long attraction to and reading of epics of other contours and place and dimension. And the writing of longer poems.» (Waldman 2023a, 146)⁵¹⁶

514. En *Often Outdoors with Fires and Lanterns to See By*.

515. Hipótesis inicial.

516. En *Often Outdoors with Fires and Lanterns to See By*.

Al referirse a *Iovis*, Anne Waldman también señala que ha leído diversos poemas épicos, a Homero, la *Eneida*, *La canción de Roland*, el *Kalevala*, *La Divina Comedia*, el *Gesar of Ling*, el mito de Inanna, *Los trabajos y los días*, el *Ramayana*, el *Mahābhārata*, el *Gilgamesh*, y *Beowulf* (Waldman 2023a)⁵¹⁷. La lista se nutre con obras de autores/as contemporáneas, y que, tras esa lectura es que pone en crisis su propia noción del patriarca: Iovis / Jove / Zeus / Júpiter.

Sin embargo, sería impreciso decir solo Waldman ha cuestionado al patriarcado presente en el poema épico, justamente a partir del género mismo, ya que esto ha sido una constante a lo largo de la historia del género –tal y como lo hice ver a lo largo de la tesis, por medio del comparatismo–; aunque no por eso se hable de que la poesía escrita por mujeres es un género paralelo, o menos aún, un subgénero de aquella –por lo que puse en cuestionamiento el concepto de *female epic*. Cada poeta que ha desafiado el discurso falocéntrico lo ha hecho con técnicas diversas, algunas han convergido, pero otras han propuesto nuevos mecanismos para confrontar, dismantelar o apropiarse del discurso del que han sido forasteras, u *outsiders*, a la manera de lo que propusiera Virginia Woolf en *Three Guineas* (1938). Anne Waldman, pertenece a un grupo que transita entre distintas aristas del fenómeno, que acusa influencia de otras poetas, pero también que desea enfrentarse a sus pares masculinos, en una intención de demarcar su territorio y de mostrar que ha aprendido la lección poética. En la página 304 de esta tesis señalé lo que dijera Hélène Cixous a propósito de la necesidad de demostrar a los otros –en masculino– aquello que siempre les es requerido porque suelen caer en la trampa de la interpelación crítica. Pero más que interpretación crítica o ansiedad de la influencia, a decir de Sandra Gilbert y Susan Gubar, lo que ha buscado Anne Waldman es entrar al panteón de los/les/las poetas épicas, más allá de la *minucia* que significa el hecho de ser una mujer en el terreno pantanoso de los hombres-escritores-guerreros-héroes-dioses.

Una herramienta que utilicé para presentar los mecanismos de semejanzas y diferencias que distinguen a Waldman, fue el comparatismo entre la poesía épica propuesta por ella y otros poemas épicos escritos por mujeres (y por hombres), lo cual me hizo encontrar esas convergencias o divergencias que he mencionado. En *Cassandra's Question: Do*

517. En *Often Outdoors with Fires and Lanterns to See By*.

Women Write War Novels?, Margaret R. Higonnet se enfrenta a esa dificultad, justo como lo hice notar al explicar mi selección de la literatura comparada de mujeres en esta tesis.

Otra herramienta fue el análisis del poema a partir de la mitopoética re-visionista (*re-visionary mythmaking*), a partir de lo propuesto por Adrienne Rich y modelado por Liz Yorke (Rich 1971; Yorke 1991b), entre otras. También apliqué las cuatro estrategias deconstructivistas para desarticular el discurso patriarcal planteadas por Susan Stanford Friedman: estrategia ironicista: la Otra satírica; estrategia historicista: (re)construcción del discurso histórico; estrategia re-visionista: la mitopoética feminista; estrategia experimentalista: la ginopoética (Stanford Friedman 1997). En este estudio también apliqué el comparatismo entre *Iovis* y otros poemas épicos escritos por mujeres, lo cual fue muy útil para identificar más claramente las múltiples convergencias que existen —y han existido— entre unas y otras. Del mismo modo, me aproximé a la oralidad como elemento fundacional del poema épico y la manera en que Waldman lo transforma en *perf-po*, a partir de lo postulado por el escritor Ed Sanders.

Un elemento adicional que revisé en esta tesis fue la presencia de la voz poética en primera persona, proponiendo los términos *yo poética* y también, *sujeta poética*, conceptos que sustenté en diversas investigaciones y en la necesidad de valirme de nuevos términos para acometer conceptualizaciones antiguas. Finalmente, y como característica meridiana de mi tesis (presente desde el título y en la hipótesis), el rizoma marcó el puntal en el que fui colocando los elementos previamente señalados. El rizoma, eso sí, a la manera de Waldman, influenciada por Gilles Deleuze y Felix Guattari, pero también aderezada por el budismo y el hinduismo (Deleuze y Guattari 1987; See 2019; See y Bradley 2016). Para Waldman el rizoma se reviste de muchas características que convergen con filosofías orientales y con su propia práctica ya sea como poeta o como docente. Fui exponiendo estas características en el capítulo dedicado al rizoma en *Iovis*, al que llamé *épica-rizoma*. Estas reflexiones me llevaron a sugerir la presencia de un extragénero que se relacionaba con el ritornelo propuesto por Gilles Deleuze y Felix Guattari en *Mil mesetas*, principalmente derivado de la frase inaugural de *The Iovis Project*, así como de la presencia de los tres tipos de agenciamiento: *infra*, *intra*, *inter*: ORA... ORA... ORA, en el poema mismo: líneas de fuga hacia adentro de sí mismo, adentro de los propios versos, y hacia el exterior del poema.

Con esa premisa en mente, se puede considerar al ritornelo dentro de ese entramado rizomático en el que se mueve el poema épico de Waldman. El mapa de *Iovis* es la ciudad andrógina Ardhanarisvara; en otras palabras: *The Iovis Project*. Su poema alude, pues, a un *extragénero* fundado en la *épica-rizoma*, uno que se nutre de la épica tradicional, que desarticula el discurso heteropatriarcal, pero que, por otro lado, no pretende ofrecer un lenguaje excluyente, sino valerse del lenguaje preestablecido, en el que la palabra *shaman* de origen tungús no signifique hombre chamán, tan solo por su sufijo (Tedlock 2014), en el que se reflexione en torno a términos como *homo* que derivó en la masculinización de facto del lenguaje y de la concepción de la vida misma. (Santoro L’Hoir 1992)

La reflexión en torno a los usos del lenguaje ha sido el eje medular de esta tesis. Al denominar al origen de la humanidad en un *homo sapiens*, que por otra parte fue una *femina sapiens* (Lucy), el conocimiento entero pareciera fundamentarse en un inicio falocéntrico añejo, por eso he propuesto cuestionar las palabras con las que nombramos las cosas, la forma en que Anne Waldman lo hace en el texto que analizo en esta tesis y, en suma, el modo que han tenido distintas poetisas para trasgredir ese lenguaje.

Como ritornelo, *Iovis* es una construcción rizomática en proceso que gira en torno a sí misma, una máquina de guerra nomádica que se opone al Estado, por lo que resulta relativamente común volver sobre sus propios recursos, no solo por su estructura circular, sino por las líneas de fuga que lanza a su interior (*infra-agenciamientos*) y que se complementan con los agenciamientos a otros elementos (*inter-agenciamientos*).

Anne Waldman lo hace al recordar que ha aceptado el reto lanzado por los poetas que en ocasiones se refieren a las mujeres que escriben poesía en los siguientes términos: «...and there was the joke about women poets only writing from their menstrual cycles. I welcomed the gauntlet: / I want to don armor of words as they the men do and fight with a liberated tongue and punctured heart / But also wanted to make something new.» (Waldman 2023a, 148)⁵¹⁸. No obstante, anuncia que hará algo distinto y dedica casi treinta años –hasta el momento– a experimentar con esa propuesta.

518. En *Often Outdoors with Fires and Lanterns to See By*.

El análisis que he realizado durante esta tesis me hace proponer que sí experimentó con algo distinto, algo que ya desde el capítulo dos comencé a llamar *extragénero*⁵¹⁹. El corpus poético de *Iovis* sí cumple con los parámetros esperables para el género, sí desarticula el discurso del patriarca, pero apuesta al bigénero (a un género que vaya más allá de las dicotomías), a la multiplicidad de orígenes, como bulbos del rizoma, a los agenciamientos, a la mitopoética y a la ginopoética, todo en un solo libro que comenzó a escribir a la mitad de su vida. En el texto final de *Sanctuary (Addenda)*, su más reciente entrega de este largo canto épico, Waldman sentencia:

SECOND SECTION; SOME QUICK TAKES ON HANNAH (THE CUTS)

Collage the surprised traffic “memorized” “maps in exile” lends to understand *Iovis* as a field of sanctuary where all turns still, waits on another history, one anticipated *by* surprise and abrupt turns (anthro-tropaic in apo-tropaic—the entire booklength poem project consists of embodiment and disembodiment as a state of “seeing.”)

The center is the field sanctuary “come see me in your cutting mode”
(Waldman 2020, 138)

Anne Waldman dice: «*Iovis* as a field of sanctuary where all turns still, waits on another history, one anticipated *by* surprise and abrupt turns...». Tras haber publicado por primera vez este poema en 1993, la autora comienza a comprender que el texto seguirá sorprendiéndola con giros abruptos, ritornelos permanentes, todo para hacer que su universo propio, su Ardhanarisvara, desarticule la figura del patriarca por medio del lenguaje, porque, como dijera María Martín Barranco al señalar que a las mujeres se las nombra al antojo. Y sí, las mujeres han perdido hasta la autonomía de nombrarse a sí mismas desde hace ya varios milenios, justo como lo dijera la autora de *Iovis*, en un fragmento que recuerda mucho a lo que han dicho reiteradamente tanto Hélène Cixous, como Lucía Guerra:

Dear Wall Street:

Invoke the hyena in petticoats!
laughing hyena, spotted hyena, striped—
all stalk the charnel ground amidst
microscopic & telescopic worlds
a step ahead of what is to come in lineage

519. A partir de la asesoría de la doctora Teresa Puche.

in gratitude, in naming las madres
in naming las mujeres,
look for reclamation, sniff it out...
in a voice not my own but all of them
the wizened ductile face of slumbering female memory:
beginning of time, the timepiece of time
she who was the mother of a ghost ship...
(Waldman 2011, 902)⁵²⁰

A lo largo de esta tesis he reiterado que Waldman se ha valido del género épico como herramienta para explorar la forma de desarticular, no solo el lenguaje patriarcal, sino las construcciones poéticas androcéntricas y heteronormadas, construcciones que no son utilizadas exclusivamente por hombres, sino por cualquiera otra persona, consciente, o no, de la existencia de estas construcciones. Con su propuesta, la intención de la autora de *Iovis* ha sido establecer una suerte de huida del género, y en vez de descender al inframundo como Inanna y Alette, lo ha hecho al interior de su propia ciudad, a la que ha invitado a sus lectores/as desde la primera página de *The Iovis Project*. Para comprender esta huida he propuesto neologismos que no fungen solo como palabras para nombrar conceptos ya existentes, aunque desde un nuevo ángulo, sino que puedan concebirse conceptualizaciones alternativas, formas distintas de aproximación y generación de otras posibilidades de pensamiento.

Lo anterior me lleva a traer nuevamente a la mesa al *rizoma fluminista* que propuse en el capítulo cinco de esta tesis. Mientras Anne Waldman, y otras autoras ha señalado que el fin del Antropoceno es inminente, debido a los daños derivados de su avasallamiento, Ginny Battson habla de un *Simbioceno*.

El *rizoma fluminista* actúa en el *Simbioceno*, porque del mismo modo que la *épica-rizoma* desarticula a la *épica-raíz* fincada en el Antropoceno, la segunda se origina en este nuevo *contrameme*. La horizontalidad de *Iovis* no solo propone una lucha en contra del patriarca, sino que sugiere que el Ardhanarisvara se localice precisamente en el *Simbioceno*, es decir, que inclusive demuela nuestra concepción actual del mundo. Sobre el Antropoceno, Anne Waldman diría:

520. En *XIX Matriot Acts. Book III, Eternal War*.

Welcome to the Anthropocene. Man is controlling all geopolitical changes rather than the earth or nature itself.

do the election shuffle...

do it in our Anthropocene deathwish

(Waldman 2011, 990)⁵²¹

La capacidad para generar conexiones y agenciamientos a distintos niveles, no solo los meramente textuales, deja de manifiesto que *The Iovis Project* se convierte, así, en un manual para aproximarse por uno de los múltiples agenciamientos a esta *neoépica* antibélica, irónica. Es justamente en ese *contrameme* que sigue siendo épica a pesar de cuestionarla permanentemente, algo que la diferencia de otras poetas. Mientras ellas se ocupan de acometer un solo tema, ella intenta este poema épico casi archivístico de todas sus derivaciones a lo largo ya de algunos milenios.

Pero a pesar de ser un poema de todo, sigue siendo una construcción horizontal y rizomática, una que se contrapone a las jerarquías, un género distinto de la poesía archivística o la documental. La suya no es una historia de la realidad, su voz poética es una sentencia poética de un mundo mitológico y una lección de historia, para su hijo y para el resto de sus lectores/as, porque el archivo se contiene a sí mismo en *The Iovis Project*.

Para finalizar, es oportuno volver a decir que, con esta tesis, además de analizar el poema épico *The Iovis Project* de la escritora Anne Waldman, no solo he querido comprender los mecanismos con los que la autora ha desarticulado el dominio patriarcal en torno al género sin con eso escindirse del género mismo, sino que he propuesto considerar el poder de las palabras en la construcción de un universo dominado por el lenguaje en masculino.

Decidí hacerlo a través de una construcción que no pretenda jerarquizar en grado de importancia los elementos del poema épico, por el contrario, requería que los colocara en igualdad de circunstancias, con cualidades análogas. Lo anterior ha hecho de *Iovis* un *eterno rizomático* que es el origen que la propia Waldman propuso desde la gestación de su poema.

Para probar mi hipótesis de trabajo inicial, me valí de distintas metodologías, regresé en más de una ocasión a varios de los textos investigados, estudié desde más de un ángulo a los/les/las autoras elegidas. Lo anterior lo hice con el fin de mostrar que también en la teoría puede trabajarse en un horizonte entrelazado, análogo a la construcción rizomática,

521. En xxv *Welcome to the Anthropocene. Book III, Eternal War*.

heterogénea y antijerárquica que ofrece el manglar; más allá de la sombra que brinda la ceiba que se yergue enraizada y vertical, como una construcción patriarcal en medio del campo.

Con esta tesis he propuesto, además de nuevos términos como *épica-rizoma*, *rizoma fluminista*, *neoépica* o *extragénico*, el poner especial énfasis en la concepción de una yoidad poética en palabra con terminación femenina, porque me resultaba imposible presentar un análisis de un poema cuya voz poética no fuera la de *una yo*, *una sujeta poética*, ya que no hay forma de concebir la poesía sin una voz poética que la construya y la transmita, pero, particularmente, es difícil entender la poesía épica escindida de la oralidad, una surgida de las mujeres sabias que comenzaron a cantar las historias de sus pueblos tantos milenios atrás. En esa tradición se inscribe *Iovis*, ahí, con una tribu a la que suma un nuevo modo de hacer épica, una nueva épica, y en esa novedad es que esta tesis ha sido un motor para sustentar que como *extragénico* requería nuevos conceptos para ser nombrada y para ser analizada, a la luz de la desarticulación del lenguaje patriarcal.

Fuentes bibliográficas

- 1 *The Iovis Trilogy*. 2011. M4v. Documental.
https://www.youtube.com/watch?v=yrku_P5ZBw8&feature=youtu.be.
- Académie française. 2021a. “‘Agencement’”. *Dictionnaire de l’Académie française*, 9e édition (actuelle). En *Dictionnaire de l’Académie française*, 9e édition (actuelle).
<https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9A0832>.
- . 2021b. “‘Je’”. *Dictionnaire de l’Académie française*, 9e édition (actuelle). En *Dictionnaire de l’Académie française*, 9e édition (actuelle).
<https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9J0172>.
- Academy of American Poets, dir. 2014. *Anne Waldman: Reading and Writing Long Poems*. Presentación. Academy of American Poets.
<https://www.youtube.com/watch?v=R3yfsml6ss4>.
- Ackerman, Ondrea E. 2011. “The ‘Periplum’ of ‘The Pisan Cantos’”. *Paideuma: Modern and Contemporary Poetry and Poetics* 38: 89–118.
- Aguilar Gil, Yásnaya Elena. 2019a. “Irma Pineda. Diidxazá”. En *Originaria. Antología de once mujeres poetras en lenguas indígenas*, editado por Ateri Miyawatl y Celeste Jaime, 152–60. Michoacán: México: Alter nativa Ediciones, Laboratorio de arte Tetl, Secretaría de Cultura Federal, FONCA.
- . 2019b. “Originaria(s) Mujeres que escriben en leguas indígenas”. En *Originaria. Antología de once mujeres poetras en lenguas indígenas*, editado por Ateri Miyawatl y Celeste Jaime, 25–27. Michoacán: México: Alter nativa Ediciones, Laboratorio de arte Tetl, Secretaría de Cultura Federal, FONCA.
- Aguirre, Francisca. 1972. *Ítaca*. 1a. Madrid: España: Ediciones Cultura Hispánica.
- Aladino, Edison. 2015. “Pedro Páramo o el libro como rizoma”. *Poligramas* 41 (diciembre): 112–21. <https://doi.org/10.25100/poligramas.v0i41.4409>.
- Albrecht, Glenn A. 2016. “Love and Spirit (The Ghedeist) in the Symbiocene”. *Filosofía. PSYCHOTERRATICA* (blog). el 29 de junio de 2016.
<https://glennaalbrecht.wordpress.com/2016/06/29/love-and-spirit-the-ghedeist-in-the-symbiocene/>.
- Alighieri, Dante. 1988. *La divina comedia*. Ciudad de México: México: Editores Mexicanos Unidos.
- Alsina Clota, José. 1957. “La ‘Helena’ y la ‘Palinodia’ de Estesícoro”. *Estudios clásicos* 4 (22): 157–75.
- Álvarez, Federico. 2007. “Gadamer: el sujeto de la hermenéutica y la muerte del autor”. En *Gadamer y las Humanidades. Ontología, Lenguaje y Estética.*, 1a., I:203–20. Ciudad de México: México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- Andrey, Fabián, y Zarta Rojas. 2022. “El rizoma literario: lo performativo del sujeto”. *Enunciación, Lenguaje, sociedad y escuela*, 27 (1). <https://doi.org/10.14483/22486798.18218>.
- Apuleius. 2009. “The goddess Isis intervenes”. En *The Transformations of Lucius otherwise known as The Golden Ass*, traducido por Robert Graves, 3a., 255–66. Nueva York: Estados Unidos: Farrar, Straus and Giroux.
- Arabia, Juan. 2020. “Pienso en la Generación Beat como un ‘rizoma’ | Entrevista con Anne Waldman”. *Buenos Aires Poetry*, marzo. <https://buenosairespoetry.com/2020/03/29/pienso-en-la-generacion-beat-como-un-rizoma-entrevista-con-anne-waldman/>.
- Argullol, Rafael. 2008. *El héroe y el único. El espíritu trágico del Romanticismo*. 1a. Barcelona: España: Acantilado.
- Armstrong, Jeannette. 1991. *Indian Woman*. MP3. Till The Bars Break. Montreal: Canadá: Cargo Records.
- Asbaje, Juana de. 2014. *Sor Filotea y sor Juana. Cartas del obispo de Puebla a sor Juana Inés de la Cruz*. Editado por Alejandro Soriano Vallès. Colección letras. Ensayo. Estado de México: México: Fondo Editorial del Estado de México.
- . 2022. *Carta atenagórica y Respuesta a Sor Filotea*. Linkgua. Historia 118. Barcelona: España: Linkgua-digital.com. Ebook.
- Attridge, Derek. 2004. *The Singularity of Literature*. Londres: Inglaterra: Routledge Taylor & Francis Group.
- Ávila, Teresa de. 2016. *Santa Teresa de Jesús. Obras completas*. Greenbok editores. Ebook.
- Bachofen, Johann Jakob. 1987. *El matriarcado. Una investigación sobre la ginecocracia en el mundo antiguo según la naturaleza religiosa y jurídica*. Traducido por María del Mar Linares García. Madrid: Ediciones Akal.
- Balbuena Torezano, María del Carmen. 2015. “Géneros textuales y terminología en el ‘minnesangs frühlung’”. *Futhark* 10: 25–31.
- Bamberger, W.C. 1994. “Emptiness inside the Compound: The Architecture of Anne Waldman’s Reality”. Editado por Edward Foster. *Talisman: A Journal of Contemporary Poetry and Poetics*, núm. 13 (enero): 130–36.
- Bardis, Panos D. 1988. “Heavenly Hera Heralds Heroines. Peace Through Cross Cultural Feminist Symbols and Myths”. *International Journal on World Peace* 5 (4): 89–111.
- Baring, Anne, y Jules Cashford. 1993. *The Myth of the Goddesss. Evolution of an Image*. 2a. Arkana. Londres: Inglaterra: Penguin Books.
- Barrett Browning, Elizabeth. 1993. *Aurora Leigh*. World’s Classics. Oxford: Inglaterra: Oxford University Press.
- Barthes, Roland. 1987. “La muerte del autor”. En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, 1a., 65–72. Paidós Comunicación 28. Buenos Aires: Argentina: Editorial Paidós.
- . 1999. “El mito, hoy”. En *Mitologías*, traducido por Héctor Schmucler, 12a., 107–39. Ciudad de México: México: Siglo XXI Editores.

- Bates, Catherine, ed. 2010. *The Cambridge Companion to the Epic*. 1a. Cambridge Companions to Literature. Cambridge: Inglaterra: Cambridge University Press. Edición Kindle.
- Battson, Ginny. 2020. *Fluminismo. El amor y la ecología como fuerza integradora para el bien y como resistencia contra la mercantilización de la naturaleza y los daños planetarios*. Málaga: España: Promotora Cultural Malagueña.
- Bauerlein, Mark. 1987. "Whitman's Language of the Self". *American Imago* 4 (2): 129–48.
- Bauman, Richard. 1975. "Verbal Art as Performance". *American Anthropologist*, núm. 77: 290–311. <https://doi.org/10.1525/aa.1975.77.2.02a00030>.
- Bauman, Zygmunt. 2004. *Modernidad líquida*. Traducido por Mirta Rosenberg y Jaime Arrambide Squirru. 3a. Ciudad de México: México: Fondo de Cultura Económica.
- Beach, Christopher. 2003a. "Modernist expatriates: Ezra Pound and T. S. Eliot". En *The Cambridge Introduction to Twentieth-Century American Poetry*, 1a., 23–48. Cambridge: Inglaterra: Cambridge University Press.
- . 2003b. "The New American Poetry and the postmodern avant-garde". En *The Cambridge Introduction to Twentieth-Century American Poetry*, 1a., 189–209. Cambridge: Inglaterra: Cambridge University Press.
- . 2003c. "William Carlos Williams and the modernist American scene". En *The Cambridge Introduction to Twentieth-Century American Poetry*, 1a., 93–113. Cambridge: Inglaterra: Cambridge University Press.
- Beard, Mary. 2018. *Mujeres y poder. Un manifiesto*. Traducido por Silvia Furió. 1a. Crítica. Barcelona: España: Editorial Planeta.
- Beeler, Karin. 1996. "Image, Music, Text: An Interview with Jeannette Armstrong". *Studies in Canadian Literature* 21 (2): 143–53.
- Beristáin, Helena. 2003. *Diccionario de retórica y poética*. 8a. Ciudad de México: México: Porrúa.
- Beshero-Bondar, Elisa. 2011. *Women, Epic, and Transition in British Romanticism*. 1a. Newark: Estados Unidos: University of Delaware Press. Ebook.
- Bieker, Jessica. 2011. "Days of the Dim. The Postmodern Poetics and Hope of Anne Waldman". Maestría, Missouri: Estados Unidos: University of Missouri-Columbia. College of Arts and Sciences.
- Birley, Anthony R. 2019. *Adriano*. Traducido por José Luis Gil. Barcelona: España: Gredos. Edición Kindle.
- Birman, Lisa, Jim Cohn, y Eleni Sikelianos. 2015. "Anne Waldman: Keeping The World Safe For Poetry". Multidisciplinaria. Nalpam Health Spa / Museum of American Poetics Publications. diciembre de 2015. <http://www.poetspath.com/napalm/nhs15/>.
- Bitsui, Sherwin. 2022. "Cultural and Political Rhizomes". En *New Weathers. Poetics from the Naropa Archive*, editado por Anne Waldman y Emma Gomis, 1a., 59–60. Nueva York: Estados Unidos: Nightboat Books. Edición Kindle.
- Black Lodge*. 2022. Ópera.

- Blau DuPlessis, Rachel. 1975. "The Critique of Consciousness and Myth in Levertov, Rich, and Rukeyser". *Feminists Studies* 3 (1/2): 199–221. <https://doi.org/doi.org/10.2307/3518965>.
- . 2005. "Anne Waldman: Standing Corporeally in One's Time". Editado por Alan Gilbert y Daron Mueller. *Jacket Magazine*, núm. 27 (abril). <http://jacketmagazine.com/27/index.shtml>.
- . 2007. "H.D. and revisionary myth-making". En *The Cambridge Companion to Modernist Poetry*, editado por Alex Davis y Lee M. Jenkins, 1s., 114–25. Cambridge: Inglaterra: Cambridge University Press.
- . 2012. "Manifesting Literary Feminism". En *Purple Passages. Pound, Eliot, Zukofsky, Olson, Creely, and the Ends of Patriarchal Poetry*. Contemporary North American Poetry Series. Iowa: Estados Unidos: University of Iowa Press.
- . 2017. "After the Long Poem". *Dibur Literary Journal* 4 (01): 5–13.
- Bloom, Harold. 1997. *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. 2a. Oxford: Inglaterra: Oxford University Press.
- . 2005. "Introduction". En *Leaves of Grass*, de Walt Whitman, 1a. Penguin Classics. Nueva York: Estados Unidos: Penguin Books.
- Boas, George. 1964. "The Romantic Self: An Historical Sketch". *Studies in Romanticism* 4 (1): 1–16. <https://doi.org/10.2307/25599630>.
- Bourke, Angela. 1997. "Performing, Not Writing: The Reception of an Irish Woman's Lament". En *Dwelling in Possibilities. Women Poets and Critics on Poetry*, editado por Yopie Prins y Maera Shreiber, 1a., 132–46. Nueva York: Estados Unidos: Cornell University Press.
- Bourke, Joanna. 2007. "Rape Myths". En *Rape: A History From 1860 To The Present*, 1a. Londres: Inglaterra: Virago.
- Bowring, Richard. 2004. *Murasaki Shikibu: The Tale of Genji*. 2a. Landmarks of World Literature. Cambridge University Press. Edición Kindle.
- Bradwell, Laura. 2005. "Anne Waldman's Buddhist 'Both Both'". Editado por Alan Gilbert y Daron Mueller. *Jacket Magazine*, núm. 27 (abril). <http://jacketmagazine.com/27/index.shtml>.
- Braidotti, Rosi. 1994. *Nomadic Subjects. Embodiement and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. Nueva York: Estados Unidos: Columbia University Press.
- . 2000. *Sujetos nómades*. Buenos Aires: Argentina: Paidós Ibérica.
- . 2005. *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Cuestiones de antagonismo. Madrid: España: Akal.
- Brewer, Robert William. 2012. "Epic vs. Elegiac Identity: A New Model for Roman Leadership in Ovid's Fasti". Doctoral, Florida: Estados Unidos: University of Florida.
- Brigley Thompson, Zoë, y Sorchá Gunne. 2010. "Introduction: Feminism without Borders: the Potentials and Pitfalls of Retheorizing Rape". En *Feminism, Literature and Rape*

- Narratives: Violence and Violation*, 1a., 1–22. Nueva York: Estados Unidos: Routledge Taylor & Francis Group.
- Brooks, Gwendolyn. 2005a. “From Annie Allen (1949)”. En *The Essential Gwendolyn Brooks*, editado por Elizabeth Alexander, 28–58. American Poets Project. Nueva York: Estados Unidos: The Library of America. Edición de Kindle.
- . 2005b. *The Essential Gwendolyn Brooks*. Editado por Elizabeth Alexander. American Poets Project. Nueva York: Estados Unidos: The Library of America. Edición de Kindle.
- Brown, Gregory S. 2001. “The Self-Fashionings of Olympe de Gouges, 1784-1789”. *Eighteenth-Century Studies* 34 (3): 383–401.
- Brown, Lee Ann. 1994. “August Valentine For Anne Leslie Waldman”. Editado por Edward Foster. *Talisman: A Journal of Contemporary Poetry and Poetics*, núm. 13 (enero): 116.
- Buber, Martin. 1982. *Yo y tú*. Traducido por Horacio Crespo. Buenos Aires: Argentina: Ediciones Nueva Visión.
- Buchanan, Ian. 2015. “Assemblage Theory and Its Discontents”. *Deleuze Studies* 9 (3. Deleuze. Guattari. Schizoanalysis. Education): 382–92. <https://doi.org/10.3366/dls.2015.0193>.
- Buffer, Patricio. 2013. “Timeline. Beyond the Buildings at the place called ‘Rocky Flats.’ More than 50 years of Rocky Flats History”. Rocky Flats Cold War Museum. julio de 2013. <http://www.rockyflatshistory.org/timeline.html>.
- Burr, Zofia. 2002. *Of women, poetry, and power: strategies of address in Dickinson, Miles, Brooks, Lorde, and Angelou*. Illinois: Estados Unidos: Urbana: University of Illinois Press. <https://archive.org/details/ofwomenpoetrypow0000burr/page/n255/mode/2up>.
- Butler, Judith. 1990. “Subversive Bodily Acts”. En *Gender Trouble: feminism and the subversion of identity*, 79–141. Thinking Gender. Londres: Inglaterra: Routledge Taylor & Francis Group.
- . 2007. “Sujetos de sexo / género / deseo”. En *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, traducido por María Antonia Muñoz, 45–100. Studio 168. Barcelona: España: Paidós.
- . 2012. “Can’t Stop Screaming”. Editorial. Public Books. el 9 de mayo de 2012. <https://www.publicbooks.org/cant-stop-screaming/>.
- Butterick, George F. 1980. *A Guide to the Maximus Poems of Charles Olson*. 1a. Berkeley: Estados Unidos: University of California Press.
- Büyükokutan, Barış. 2011. “Toward a Theory of Cultural Appropriation: Buddhism, the Vietnam War, and the Field of U.S. Poetry”. *American Sociological Review* 76 (4): 620–39.
- Cacciola, Anna. 2019. “Lenguaje bíblico e identidad de mujer en Carmen Conde. Mientras los hombres mueren y Mujer sin Edén en la poesía femenina española de la primera mitad del siglo XX”. Doctoral, Alicante: España: Universidad de Alicante.

- Call, Wendy. 2014. "To be an Indigenous Woman Poet in Mexico: An Artistic Act of Protest, Resistance and Battle". *Diálogo* 17 (2): 39–48.
- Calvillo, Héctor. 2017. "Rubén Gámez murmurando: Rizoma e identidad". *Correspondencias. Cine y pensamiento*, Otoño de 2017.
- Cambridge Dictionary. English–Indonesian Dictionary. 2015. "Translation of gratitude – English–Indonesian dictionary". En *Cambridge Dictionary*. Cambridge University. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english-indonesian/gratitude>.
- Caparrós Esperante, Luis. 2008. "La construcción de la subjetividad lírica desde los itinerarios inversos de Blanco White y de Böhl de Faber". *Bulletin Hispanique* 110 (2): 487–511. <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.761>.
- Carruthers, A. J. 2017a. "'Music for Posterity': Afterlives for the Score in Anne Waldman's The Iovis Trilogy". En *Notational Experiments in North American Long Poems, 1961-2011. Stave Sightings*, 151–85. Modern and Contemporary Poetry and Poetics. Sidney: Australia: Palgrave MacMillan.
- . 2017b. *Notational Experiments in North American Long Poems, 1961-2011. Stave Sightings*. 1a. Modern and Contemporary Poetry and Poetics. Sidney: Australia: Palgrave MacMillan.
- Carson, Anne. 1999. *Autobiography of Red. A Novel in Verse*. Vintage Contemporaries. Nueva York: Estados Unidos: Vintage eBooks. Edición de Kindle.
- . 2003. *La belleza del marido. Un ensayo narrativo en 29 tangos*. Traducido por Ana Becciu. 1a. Barcelona: España: Lumen.
- . 2017. *Red Doc*>. Traducido por Verónica Zondek. 1a. Ciudad de México: México: Trilce Ediciones.
- Cary, M., J. D. Denniston, J. Wight Duff, A. D. Nock, W. D. Ross, y H. H. Scullard, eds. 1953. *The Oxford Classical Dictionary*. 3a. Oxford: Inglaterra: Oxford University Press.
- Castellanos, Rosario. 2013. *Sobre cultura femenina*. 139. Ciudad de México: México: Fondo de Cultura Económica. Ebook.
- CCRI – CG del EZLN. 1994. "Al pueblo de México: hablaron los hombres verdaderos, los sin rostro. Mandar obedeciendo". Organización civil. *Enlace Zapatista* (blog). el 26 de febrero de 1994. <https://enlacezapatista.ezln.org.mx/1994/02/26/al-pueblo-de-mexico-hablaron-los-hombres-verdaderos-los-sin-rostro-mandar-obedeciendo/>.
- Cea Sepúlveda, Alma Carla. 2016. "El rizoma aplicado a la dirección de escena de la trilogía lorquiana: Bodas de sangre, Yerma y La casa de Bernarda Alba". Maestría, Santiago de Chile: Chile: Universidad de Chile.
- Cedeño, Rubén. 2020. *Sanātana Dharma. Enseñanza eterna*. 2a. Colección metafísica Sanātana Dharma. Buenos Aires: Argentina: Editorial Señora Porteña. Ebook.
- Chase, Robert. 2004. *Dies Irae: A Guide to Requiem Music*. 2a. Maryland: Estados Unidos: Scarecrow Press. Edición Kindle.
- Chilam Balam de Chumayel. *Libro maya de los hechos y las profecías*. 2017. Madrid: España: Alianza Editorial.

- Ciplijauskaitė, Birutė. 2004. *La Construcción del yo femenino en la literatura*. Cádiz: España: Universidad de Cádiz.
- Cixous, Hélène. 1995a. “La joven nacida. II Salidas”. En *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, 1a., 13–108. Pensamiento Crítico / Pensamiento Utópico. Cultura y Diferencia 88. Barcelona: España: Editorial de la Universidad de Puerto Rico / Anthropos. Editorial del Hombre.
- . 1995b. *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. 1a. Pensamiento Crítico / Pensamiento Utópico. Cultura y Diferencia 88. Barcelona: España: Editorial de la Universidad de Puerto Rico / Anthropos. Editorial del Hombre.
- Clarke, Bryan, y Jim Parsons. 2013. “Becoming a Rhizome Researchers”. *Reconceptualizing Educational Research Methodology* 4 (1): 35–43. <https://doi.org/10.7577/term.685>.
- Clarke, Michael. 2019. *Achilles beside Gilgamesh: Mortality and Wisdom in Early Epic Poetry*. 1a. Cambridge: Inglaterra: Cambridge University Press.
- Cline, Kurt. 2015. “Journey to the Land of No Return: Alice Notley’s The Descent of Alette and the Sumerian ‘Descent of Inanna’”. *Advances in Literary Studies* 3: 89–93. <https://doi.org/10.4236/als.2015.33014>.
- Cloward, Tim. 1992. “The shaman’s voice: Anne Waldman and María Sabina: some notes on contemporary performance poetry”. Doctorado, Texas: Estados Unidos: The University of Texas at Dallas.
- Cohn, Jim, y Anne Waldman. 2023. “Push, Push Against the Darkness: The Iovis Trilogy”. En *Bard, Kinetic*, 1a., 115–34. Minneapolis: Estados Unidos: Coffee House Press. Edición Kindle.
- Colebrook, Clarice. 2013. “Modernism without Women: The Refusal of Becoming-Woman (and Post-Feminism)”. *Deleuze Studies* 7 (4): 427–55.
- Combe, Dominique. 1999. “La referencia desdoblada. El sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía”. En *Teorías sobre la lírica*, editado por Fernando Cabo Aseguinolaza, 127–53. Madrid: España: Arco Libros.
- Cooperman, Matthew. 2008. “Anne Waldman: Rhizomic Poetics”. Pública. *Prague Writer’s Festival* (blog). el 11 de diciembre de 2008. https://www.pwf.cz/archivy/texts/interviews/anne-waldman-rhizomic-poetics_1569.html.
- Corominas, Joan. 1987. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. 3a. Biblioteca Románica Hispánica. Madrid: España: Gredos.
- Cross, Elsa. 2009. “El descenso de Inanna: Una prefiguración de los Misterios”. *Revista de la Universidad de México*, diciembre de 2009.
- Cuddon, J. A. 2013. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Londres: Penguin Books.
- Curiel Deffosé, Fernando, ed. 1955. *Teatro indígena prehispánico (Rabinal Achí)*. 4a. Biblioteca del estudiante universitario. Coordinación de Humanidades, Programa Editorial 71. Ciudad de México: México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- Curran, Stuart. 1999. "Romantic Women Poets: Inscribing the Self". En *Women's Poetry in the Enlightenment: the Making of a Canon, 1730-1820*, editado por Isobel Armstrong y Virginia Blain, 145–66. Londres: Inglaterra: MacMillan Press Ltd, St. Martin's Press, Inc.
- . 2010. "Romantic poetry: The I altered". En *Romantic Writings*, editado por Stephen Bygrave, 2a., 279–93. Approaching Literature. Nueva York: Estados Unidos: Routledge / The Open University.
- Currie, Noel Elizabeth. 1990. "Jeannette Armstrong & The Colonial Legacy". *Canadian Literature. Native Writers & Canadian Writing (1990)*, núm. 124–125 (primavera-verano): 138–52.
- Cusset, François. 2008. *French Theory: how Foucault, Derrida, Deleuze & Co. transformed the intellectual life of the United States*. Traducido por Jeff Fort. 1a ed. Minneapolis: Estados Unidos: University of Minesota Press.
- Damon, María. 2005. "Making the World Safe for Poetry (or, How Is Anne Waldman Different from Woodrow Wilson?)". *Jacket Magazine*, abril de 2005. <http://jacketmagazine.com/27/index.shtml>.
- Dawkins, Richard. 1976. *El gen egoísta. Las bases biológicas de nuestra conducta*. Ciencia. Madrid: España: Salvat.
- De Shong Meador, Betty. 2000. *Inanna. Lady of Largest Heart. Poems of the Sumerian High Priestess Enheduanna*. 1a. Austin: Estados Unidos: University of Texas Press.
- Deleuze, Gilles. 1978. "Politics". *Semiotext(e). Schizo-Culture*, 1978.
- Deleuze, Gilles, y Felix Guattari. 1973. *El Anti Edipo. Capitalismo y Esquizofrenia*. Traducido por Francisco Monge. Paidós Básica. Barcelona: España: Paidós.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. 1975. *Kafka. Toward a Minor Literature*. Traducido por Dana Polan. Vol. 30. Theory and History of Literature. Minneapolis: Estados Unidos: University of Minnesota Press.
- . 1977. "Gilles Deleuze y Félix Guattari, 'Rizoma'". Traducido por Coral Bracho. *Revista de la Universidad de México*, octubre de 1977.
- . 1980. *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Critique. París: Francia: Les Éditions de Minuit.
- . 1987. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. 6a. Valencia: España: Pre-Textos.
- . 1997. *¿Qué es la filosofía?* Traducido por Thomas Kauf. 4a. Argumentos. Barcelona: España: Anagrama.
- . 2004. "Introducción: rizoma". En *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, 6a., 9–32. Valencia: España: Pre-Textos.
- Deleuze, Gilles, y Claire Parnet. 2007. *Dialogues II*. Traducido por Hugh Tomilson y Barbara Habberjam. 2a. Vol. II. 2 vols. European Perspectives. A Series in Social Thought and Cultural Criticism. Columbia Classics in Philosophy. Nueva York: Estados Unidos: Columbia University Press.

- “Demon Feminism. Boog City 136 Anne Waldman at 75”. 2020. Online magazine of poetry. Boog City. agosto de 2020. <https://wordpress.boogcity.com/boog-city-paper/boog-city-136/trickster-feminism/>.
- Dennett, Daniel C. 1992. “The Self as a Center of Narrative Gravity”. En *Self and Consciousness: Multiple Perspectives*, editado por F. Kessel, P. Cole, y D. Johnson, 103–15. Nueva York: Estados Unidos: Psychology Press. Taylor & Francis Group. Ebook.
- Derrida, Jacques. 1992a. “The Law of Genre”. En *Acts of Literature*, editado por Derek Attridge, 221–52. Nueva York: Estados Unidos: Routledge Taylor & Francis Group.
- . 1992b. “‘This Strange Institution Called Literature’: An interview with Jacques Derrida”. En *Acts of Literature*, editado por Derek Attridge, 33–75. Nueva York: Estados Unidos: Routledge Taylor & Francis Group.
- Dharampal-Frick, Gita, Monika Kirloskar-Steinbach, y Jahnavi Phalkey, eds. 2016. “Kaliyuga”. En *Key Concepts in Modern Indian Studies*, 1a., 130. Nueva York: Estados Unidos: New York University Press.
- Dickinson, Emily. 1960. *The Complete Poems of Emily Dickinson*. Editado por Thomas H. Johnson. Estados Unidos: Lottle, Brown and Company.
- Doherty, Lilian. 1998. *Siren Songs. Gendre, Audiences, and Narrators in the Odyssey*. 4a. Michigan: Estados Unidos: The University of Michigan Press.
- . 2008. “Putting the Women Back into the Hesiodic Catalogue of Women”. En *Laughing with Medusa: Classical Myth and Feminist Thought*, editado por Vanda Zajko y Miriam Leonard, 1a., 297–325. Classical Presences. Oxford: Inglaterra: Oxford University Press.
- Doniger, Wendy. 1975. *Hindu Myths. A Sourcebook transalted from The Sanskrit*. Penguin Classics. Londres: Inglaterra: Penguin Books Ltd. Edición Kindle.
- Doubiago, Sharon. 1982. *Hard Country*. Nuevo México: Estados Unidos: West End Press.
- Douglas-Jones, Rachel, y Salla Sariola. 2011. “Rhizome yourself : experiencing Deleuze and Guattari from theory to practice”. *Rhizomes: Cultural Studies in Emerging Knowledge*, núm. 19 (noviembre). <http://www.rhizomes.net/issue19/sariola.html>.
- Downes, Jeremy M., ed. 2006. “Against the Fathers’ Amnesia: Sharon Doubiago, Hard Country, and Women’s Epic Approaches to the Anglo and American Female Epic, 1621-1982 (p. 181). Taylor and Francis. Edición de Kindle.” En *Approaches to the Anglo and American Female Epic, 1621-1982*, 2a., 181–210. Nueva York: Estados Unidos: Routledge. Taylor & Francis Group. Edición de Kindle.
- . 2010a. *The Female Homer. An Exploration of Women’s Epic Poetry*. 1a. Newark: Estados Unidos: University of Delaware Press.
- . 2010b. “The Heroic Text: Poetry as Heroic Action”. En *The Female Homer. An Exploration of Women’s Epic Poetry*, 1a., 276–89. Newark: Estados Unidos: University of Delaware Press.
- Dubatti, Jorge. 2011. *Introducción a los Estudios Teatrales*. Ciudad de México: México: Libros de Godot.

- Du , Cassey. s/f. "Performance and Performer: The Role of Tradition in Oral Epic Song". Cultural. Milman Parry Collection of Oral Literature. s/f. <https://mpc.chs.harvard.edu/performance-and-performer-the-role-of-tradition-in-oral-epic-song/>.
- Duncan, Robert. 1965. *Psyche-Myth and the Moment of Truth*. Berkeley: Estados Unidos. Library of Harvard. <https://library.harvard.edu/sites/default/files/static/poetry/listeningbooth/poets/duncan2.html>.
- . 2011. *The H.D. Book*. Editado por Victor Coleman y Michael Boughn. 1a. The Collected Writings of Robert Duncan. California: Estados Unidos: The University of California Press.
- Dunn, Heather. 1999. "Some angels had womanwings: An exploration of the women who lived the Beat generation". B.A., Tacoma: Estados Unidos: University of Puget Sound.
- Dyson Hejduk, Julia. 2020a. "Introduction". En *The God of Rome: Jupiter in Augustan Poetry*, 1a., 1–38. Nueva York: Estados Unidos: Oxford University Press. Ebook.
- . 2020b. *The God of Rome: Jupiter in Augustan Poetry*. 1a. Nueva York: Estados Unidos: Oxford University Press. Ebook.
- Echeverría, Nicolás. 1978a. *María Sabina. Mujer Espíritu*. Centro de Producción de Cortometraje - Estudios Churubusco Azteca.
- , dir. 1978b. *María Sabina, mujer Espíritu*. Documental. Centro de Producción de Cortometraje - Estudios Churubusco Azteca. <https://www.youtube.com/watch?v=vpCPH12gb28>.
- Eliade, Mircea. 1991a. *El yoga: inmortalidad y libertad*. Traducido por Diana Luz Sánchez. 5a. Ciudad de México: México: Fondo de Cultura Económica.
- . 1991b. *Mito y realidad*. Colección Labor. Nueva serie 8. Barcelona: España: Editorial Labor.
- . 2009. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. 8a. Ciudad de México: México: Fondo de Cultura Económica.
- Eliot, T. S. 1969. "The Tree Voices of Poetry". En *On Poetry and Poets*, 7a., 96–112. Nueva York: Estados Unidos: The Noonday Press.
- . 2007. *The Waste Land, Prufrock and Other Observations*. Nueva York: Estados Unidos: Mud Puddle Books.
- Eller, Cynthia. 1995. "Relativizing the Patriarchy: The Sacred History of the Feminist Spirituality Movement". *History of Religions* 30 (3): 279–95.
- Elmer, David. 2013. "The Milman Parry Collection of Oral Literature". *Oral Tradition* 28 (2): 341–54.
- Encinas Reglero, M. Carmen. 2018. "El viaje en la tragedia griega". *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos*, núm. 28: 101–13. <https://doi.org/10.5209/CFCG.59387>.

- Eriksson, Ulf. 2017. "Notas para una conversación poética". En *Migraciones: poema, 1976-2016*, de Gloria Gervitz, 1a., 279–82. Mangos de Hacha | Poesía. Ciudad de México: México: Mangos de Hacha, Secretaría de Cultura.
- Estrada, Álvaro. 1989. *Vida de María Sabina, la sabia de los hongos*. 7a. Ciudad de México: México: Siglo XXI Editores. E-book.
- Evans, Sally Clair. 2014. "Assemblages of enunciation: a rhizopoetic analysis of contemporary Australian electronic poetry". Doctoral, Wollongong: Australia: Faculty of Law, Humanities and the Arts, University of Wollongong.
- Farrell, Joseph. 2005. "The Augustan Period: 40 bc -ad 14". En *A Companion to Latin Literature*, editado por Stephen Harrison, 1a., 44–57. Victoria: Australia: Blackwell Publishing.
- Farrell, Joseph, y Damien P. Neils. 2013. *Augustan Poetry and the Roman Republic*. 1a. Oxford: Inglaterra: Oxford University Press.
- Federici, Silvia. 2004. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación primitiva*. Traducido por Verónica Hendel y Leopoldo Sebastián Touza. Historia. Madrid: España: Traficantes de sueños.
- Feldman, Burton, y Robert. D. Richardson. 1975. *The Rise of Modern Mythology 1680 - 1860*. 2a. Indiana: Estados Unidos: Indiana University Press.
- Fenllosa, Ernst, y Ezra Pound. 1959. *The Noh Theatre of Japan With Complete Texts of 15 Classic Plays*. Dover Publications, Incorporated.
- Fernández Mallo, Agustín. 2009. *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*. Argumentos. Barcelona: España: Anagrama. Ebook.
- Ferrer Valero, Sandra. 2019. *Mujeres silenciadas en la Edad Media*. 2a. Madrid: España: Punto de vista Editores. Edición Kindle.
- Foley, John Miles. 1996. "Signs, Texts, and Oral Tradition". *Journal of Folklore Research* 33 (1): 21–29.
- Foster, Edward. 1994a. "An Interview With Anne Waldman". Editado por Edward Foster. *Talisman: A Journal of Contemporary Poetry and Poetics*, núm. 13 (enero): 62–78.
- , ed. 1994b. "Talisman: A Journal of Contemporary Poetry and Poetics". *Talisman: A Journal of Contemporary Poetry and Poetics*.
- Fowler, Rowena. 2008. "'This tart fable': Daphne and Apollo in Modern Women's Poetry". En *Laughing with Medusa: Classical Myth and Feminist Thought*, editado por Vanda Zajko y Miriam Leonard, 1a., 381–98. Classical Presences. Oxford: Inglaterra: Oxford University Press.
- Francis Harper, Robert. 1899. "Nebuchadnezzar, King of Babylon (604-561 B. C.)". *The Biblical World* 14 (1): 3–12. <https://doi.org/10.1086/472500>.
- Frazer, Vernon, ed. 2008. *Selected Poems of Post-Beat Poets*. Bejín: China: Shanghai Century Publications.
- Frenk Alatorre, Margit. 1975. *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*. 1a. Ciudad de México: México: Colegio de México.

- . 2018. “Sobre las canciones femeninas de la Edad Media española”. *Medievalia*, núm. 50: 5–11. <https://doi.org/10.19130/medievalia.50.2018.345>.
- Freud, Sigmund. 1992. “El yo y el ello”. En *Obras completas. Sigmund Freud*, 19 (1923-25):1–66. Buenos Aires: Argentina: Amorrortu editores.
- Fried, Daisy. 2018. “A Poet Takes Aim at the Literary and Political Patriarchy”. *The New York Times*, el 12 de diciembre de 2018, sec. Poetry. <https://www.nytimes.com/2018/12/12/books/review/anne-waldman-trickster-feminism.html>.
- Funkhouser, Chris. 1994. “World Report”. Editado por Edward Foster. *Talisman: A Journal of Contemporary Poetry and Poetics*, núm. 13 (enero): 123–29.
- Gaia, Natalia, dir. 2018. *Poesía en la niebla / Poetry in the Mist*. Video. Documental. <https://vimeo.com/349809300>.
- Gallegos Díaz, Cristian. 2006. “Aportes a la Teoría del Sujeto Poético”. *Especulo. Revista de estudios literarios* XI (32). <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/sujepoet.html>.
- Garber, Marjorie. 2017. *The Muses on Their Lunch Hour*. 1a. Nueva York: Estados Unidos: Fordham University Press. E-book.
- Garber, Marjorie, y Nancy J. Vickers, eds. 2003. “Introduction”. En *The Medusa Reader*, 1a., 1–7. Nueva York: Estados Unidos: Routledge. Taylor & Francis Group.
- Garzón López, Pedro. 2013. “Pueblos indígenas y decolonialidad Sobre la colonización epistemológica occidental”. *Andamios* 10 (22): 305–31.
- Gaudio, Mariano. 2015. “El idealismo de Fichte como ‘kantismo bien entendido’: dispersión, unidad y Yoidad”. *Revista de Estud(i)os sobre Fichte*, núm. 10: 1–17. <https://doi.org/10.4000/ref.613>.
- Gaynesford, Maximilian de. 2006. *I: The Meaning of the First Person Term*. 1a. Oxford: Inglaterra: Oxford University Press.
- Genette, Gérard. 1989. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducido por Celi Fernández Prieto. Teoría y crítica literaria, Persiles-195. Madrid: España: Taurus.
- George, A.R. 2010. “The epic of Gilgamesh”. En *The Cambridge Companion to the Epic*, editado por Catherine Bates, 1a., 1–12. Cambridge Companions to Literature. Cambridge: Inglaterra: Cambridge University Press. Edición Kindle.
- Gervitz, Gloria. 2013. *Migraciones*. 1a. Letras mexicanas. Ciudad de México: México: Fondo de Cultura Económica.
- . 2017. *Migraciones: poema, 1976-2016*. 1a. Mangos de Hacha | Poesía. Ciudad de México: México: Mangos de Hacha, Secretaría de Cultura.
- . 2020a. *Migraciones. Poema 1976 - 2020*. 1a. ποιήσις [poíesis] 15. España: Libros de la resistencia.
- . 2020b. *Migraciones. Poema 1976 - 2020*. 1a. 15. Santiago de Chile: Chile: Aparte, Editorial Cuneta.

- Giannini Quinn, Roseanne. 2003. "'The Willingness to Speak': Diane di Prima and Italian American Feminist Body Politics". *MELUS*, 28 (3): 175–93. <https://doi.org/10.2307/3595266>.
- Gilbert, Alan. 2005. "Anne Waldman Changing the Frequency". *Jacket Magazine*, abril de 2005. <http://jacketmagazine.com/27/index.shtml>.
- Gilbert, Sandra M., y Susan Gubar. 2000a. "Part I. Toward a Feminist Poetic. The Parables of the Cave". En *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, 2a., 93–106. New Heaven: Estados Unidos: Yale University Press.
- . 2000b. *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. 2a. New Heaven: Estados Unidos: Yale University Press.
- Godwin, Mike. 1994. "Meme, Counter-meme". *Wired*, el 1 de octubre de 1994. <https://www.wired.com/1994/10/godwin-if-2/>.
- Goldberg, Sander M. 2005. "The Early Republic: the Beginnings to 90 BC". En *A Companion to Latin Literature*, editado por Stephen Harrison, 1a., 15–30. Victoria: Australia: Blackwell Publishing.
- Görbert, Johannes, Marie Lindskov Hansen, y Jeffrey Charles Wolf. 2021. "The Self in Verse. Exploring Autobiographical Poetry. Editorial". *The European Journal of Life Writing* 10: 1–12. <https://doi.org/10.21827/ejlw.10.37638>.
- Görey, Özlem. 2000. "Three Sibyls on a Tripod: Revisionary Mythmaking in the Poetry of H.D., Sylvia Plath and Adrienne Rich". Doctorado, Leicester: Inglaterra: University of Leicester.
- Gorman, Amanda. 2021. *The Hill We Climb: An Inaugural Poem for the Country*. 1a. Nueva York: Estados Unidos: Viking Books.
- Gössmann, Elizabeth. 1987. "Ipsa enim quasi domus sapientiae: The Philosophical Anthropology of Hildegard von Bingen". *Mystics Quarterly* 13 (3): 146–54.
- Gouges, Olympe de, y Gabriela Cano. 1990. "Declaración de los derechos de la mujer y ciudadana". Traducido por Pilar Vallés. *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, núm. 19: 77–80.
- Grace, Nancy M., y Ronna C. Johnson, eds. 2002. *Girls Who Wore Black: Women Writing the Beat Generation*. 1a. Nueva Jersey: Estados Unidos: Rutgers University Press. Edición Kindle.
- . 2004a. *Breaking the Rule of Cool*. 1a. Mississippi: Estados Unidos: University Press of Mississippi. Edición Kindle.
- . 2004b. "Fast Speaking Woman". En *Breaking the Rule of Cool*, 1a. Mississippi: Estados Unidos: University Press of Mississippi. Edición Kindle.
- Grace, Nancy M., y Jennie Skerl. 2012. "Interview with Anne Waldman". En *The Transnational Beat Generation*, 131–41. Nueva York: Estados Unidos: Palgrave Macmillan.

- Grahn, Judy. 2000. "Enheduanna's Forty-Fourth Century". En *Inanna. Lady of Largest Heart. Poems of the Sumerian High Priestess Enheduanna*, editado por Betty De Shong Meador, 1a., xi–xvi. Austin: Estados Unidos: University of Texas Press.
- Graves, Robert. 1983a. "La Diosa Blanca". En *La Diosa Blanca. Gramática Histórica del Mito Poético*, I:46–55. Madrid: España: Alianza Editorial.
- . 1983b. "Perro, Corzo Y Ave Fría". En *La Diosa Blanca. Gramática Histórica del Mito Poético*, I:36–45. Madrid: España: Alianza Editorial.
- . 1996. *Los mitos griegos*. 8a. Vol. 1. 2 vols. Ciudad de México: México: Alianza Editorial.
- Green, R. P. H. 1995. "Proba's Cento: Its Date, Purpose, and Reception". *Classical Quarterly* 45 (ii): 551–63. <https://doi.org/10.1017/S0009838800043627>.
- Greenblatt, Stephen. 2012. *Renaissance self-fashioning: from More to Shakespeare*. 3a. University of Chicago Press. Ebook.
- Gregory, Horace. 1961. "Introduction". En *Helen in Egypt*, 4–6. Nueva York: Estados Unidos: A New Directions Book.
- Griffin, Jasper. 2010. "Greek Epic". En *The Cambridge Companion to the Epic*, editado por Catherine Bates, 1a., 13–30. Cambridge Companions to Literature. Cambridge: Inglaterra: Cambridge University Press. Edición Kindle.
- Grosz, Elizabeth. 1994. "A Thousand Tiny Sexes: Feminism and Rhizomatics". En *Gilles Deleuze and the Theater of Philosophy*, editado por Constantini V. Boundas y Dorothea Olkowski. Continental Philosophy. Londres: Inglaterra: Routledge Taylor & Francis Liberal Editions.
- Guerra-Cunningham, Lucía. 2006. *La mujer fragmentada: historias de un signo. Conversaciones entre: Diamela Eltit, Raquel Olea, Carlos Pérez*. 3a. Ensayo. Debates. Santiago de Chile: Chile: Editorial Cuarto Propio.
- H. D. 1961. *Helen in Egypt*. Nueva York: Estados Unidos: A New Directions Book.
- Haladay, Jane. 2006. "The Grandmother Language: Writing Community Process in Jeannette Armstrong's whispering in shadows". *Studies in Canadian Literature* 31 (1): 32–48.
- Haraway, Donna J. 2008. *When Species Meet*. 1a. Vol. 3. Posthumanities. Minneapolis: Estados Unidos: University of Minnesota Press.
- Havelock, Eric A. 1979. "The Ancient Art of Oral Poetry". *Philosophy and Rhetoric* 12 (3): 187–202.
- Haynes, Natalie. 2022. *Las mil naves*. Traducido por Aurora Echevarría. Narrativa. Madrid: España: Salamandra.
- Herrera Casado, Antonio. 1993. "El Estado itinerante de don Juan Manuel". En *Caminería hispánica: actas del I Congreso de Caminería Hispánica*, 2:11–28. Madrid: España.
- Herrmann-Pfandt, Adelheid. 1997. "Yab Yum Iconography and the Role of Women in Tibetan Tantric Buddhism". *The Tibet Journal* 22 (1): 12–34.
- Higonnet, Margaret R., ed. 1994a. *Borderwork. Feminist engagements with comparative literature*. Literary & Cultural Studies; Feminist, Gender & Sexuality Studies. Nueva York: Estados Unidos: Cornell University Press.

- . 1994b. “Cassandra’s Question: Do Women Write War Novels?” En *Borderwork. Feminist engagements with comparative literature*, editado por Margaret R. Higonnet, 144–61. Literary & Cultural Studies; Feminist, Gender & Sexuality Studies. Nueva York: Estados Unidos: Cornell University Press.
- Hinton, Laura, y Cynthia Hogue, eds. 2002. *We Who Love To Be Astonished. Experimental Women’s Writing and Performance Poetics*. 1a ed. Alabama: The University of Alabama Press.
- Holo, Anselm. 2005. “Anne’s School”. *Jacket Magazine*, abril de 2005. <http://jacketmagazine.com/27/index.shtml>.
- Homero. 2013. *La Ilíada y la Odisea*. Traducido por Luis Segala y Estalella. FV Éditions. Ebook.
- Honan, Eileen. 2007. “Writing a rhizome: an (im)plausible methodology”. *International Journal of Qualitative Studies in Education* 20 (5): 531–46. <https://doi.org/10.1080/09518390600923735>.
- Horton, Kristi. 2013. “Antigonick”. Teatro. KRISTIN HORTON. THEATER DIRECTOR. 2013. <http://kristin-horton.squarespace.com/antigonick>.
- Howe. 1991. “The Self in Literature”. *Salmagundi* 90/91: 56–77.
- Imboden, Rita Catrina. 2004. “Desde el cuerpo. La poesía neobarroca de Coral Bracho”. En *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, III:301–18. Monterrey: México: Fondo de Cultura Económica (2007).
- Inque, Kido. 2011. *Zazen: The Way to Awakening*. Bloomington: Estados Unidos: iUniverse books. Ebook.
- Instituto Nacional del Cáncer. s/f. “Pleomórfico”. En *Diccionario de cáncer del NCI*. Washington DC: Estados Unidos: Instituto Nacional del Cáncer. U.S. Department of Health and Human Services. Consultado el 10 de julio de 2023. <https://www.cancer.gov/espanol/publicaciones/diccionarios/diccionario-cancer/def/pleomorfico>.
- “Iovis is a Mythopoetic Epic. Boog City 136 Anne Waldman at 75”. 2020. Online magazine of poetry. Boog City. agosto de 2020. <https://wordpress.boogcity.com/boog-city-paper/boog-city-136/iov-is-bill-considine/>.
- Irigaray, Luce. 1992. *Yo, tú, nosotras*. Traducido por Pepa Linares. 1a. Feminismos. Valencia: España: Ediciones Cátedra, Universitat de Valencia, Instituto de la Mujer.
- . 2007. *Espéculo de la otra mujer*. Traducido por Raúl Sánchez Cedillo. 1a. Cuestiones de antagonismo 47. Madrid: España: Ediciones Akal.
- . 2013a. “Between Myth and History: The Tragedy of Antigone”. En *In the Beginning She Was*, 1a., 113–38. Nueva York: Estados Unidos: Bloomsbury.
- . 2013b. *In the Beginning She Was*. 1a. Nueva York: Estados Unidos: Bloomsbury.
- Iser, Wolfgang. 1993. “La estructura apelativa de los textos”. En *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, editado por Dieter Rall, 99–120. Universidad Nacional Autónoma de México.

- Jackson, Brian L. 2006. "Metamorphosing time: The modernist poetics of looking". Doctorado, Missouri: Estados Unidos: Saint Louis University.
- Jardine, Alice. 1986. *Gynesis: configurations of woman and modernity*. 1a. Toronto: Canadá: Ithaca : Cornell University Press.
- Johnson, Samuel. s/f. "Life of Milton". Educativa. *Jack Lynch* (blog). s/f. <http://jacklynch.net/Texts/milton.html>.
- Johns-Putra, Adeline. 2001a. "Appendix. 'Telemachus' by Anna Seward". En *Heroes and Housewives. Women's Epic Poetry and Domestic Ideology in the Romantic Age (1770-1835)*, 1a ed., 374:279–338. Anglo-Saxon Language and Literature, XIV. Berna: Suiza: Peter Lang.
- . 2001b. *Heroes and Housewives. Women's Epic Poetry and Domestic Ideology in the Romantic Age (1770-1835)*. 1a ed. Vol. 374. Anglo-Saxon Language and Literature, XIV. Berna: Suiza: Peter Lang.
- . 2006. "Gendering Telemachus: Anna Seward and the Epic Rewriting of Fénelon's *Télémaque*". En *Approaches to the Anglo and American Female Epic, 1621-1982*, editado por Bernard Schweizer, 2a., 85–98. Nueva York: Estados Unidos: Routledge. Taylor & Francis Group. Edición de Kindle.
- Kane, Daniel. 2017. "*Do You Have a Band?*" *Poetry and Punk Rock in New York City*. 1a. Nueva York: Estados Unidos: Columbia University Press. Edición Kindle.
- Karageorgou-Bastea, Christina. 2019. "En lo más íntimo: recuerdo y anhelo en 'Shajarit' de Gloria Gervitz". *Revista de Ciencias Sociales y Humanidades* 86 (40): 93–118. <https://doi.org/10.28928/ri/862019/atc4/karageorgoubasteac>.
- Keown, Damien. 2003. *A Dictionary of Buddhism*. 1a. Oxford: Inglaterra: Oxford University Press. Edición Kindle.
- Kerouac, Jack. 1965. *Desolation Angels. A Novel*. Nueva York: Estados Unidos: Riverhead Books.
- King, Amy. 2010. "Interview with Anne Waldman: 'From the Larynx'". *VIDA. Women in Literary Arts* (blog). el 2 de diciembre de 2010. <https://www.vidaweb.org/vida-interview-with-anne-waldman-from-the-larynx/>.
- Kinght, Brenda, ed. 1996. *Women of the Beat Generation: The Writers, Artists and Muses at the Heart of a Revolution*. 1a. Berkeley: Estados Unidos: Conrai Press.
- Koerner, Michelle Renae. 2010. "The Uses of Literature: Gilles Deleuze's American Rhizome". Doctorado, Duke: Inglaterra: Doctor of Philosophy in the Program in Literature in the Graduate School of Duke University.
- Kopenawa, Davi, y Bruce Albert. 2013. *The Falling Sky. Words of a Yanomami Shaman*. Traducido por Nicholas Elliot y Allison Dundy. Massachusetts: Estados Unidos: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Kragulj, Ljiljana. 2014. "El desplazamiento y la fragmentación del yo poético en las poesías de Charlotte Mew, Karin Boye y Marina Tsvetáieva". Doctoral, Barcelona: España: universitat Autònoma de Barcelona.

- Kramer, Samuel Noah. 1983. "The Discovery and Decipherment of 'The Descent of Inanna'". En *Inanna, queen of heaven and earth: her stories and hymns from Sumer*, 127–35. Nueva York: Estados Unidos: Harper & Row, Publishers.
- Kyger, Joanne. 2005. "Anne Waldman: The Early Years... 1965–1970". *Jacket Magazine*, abril de 2005. <http://jacketmagazine.com/27/index.shtml>.
- LaCava, Susan. 2018. "A Conversation with Anne Waldman". *Harper's Magazine*, el 25 de julio de 2018. <https://harpers.org/2018/07/a-conversation-with-anne-waldman/>.
- Landes, Joan B., ed. 1998. *Feminism, the public and the private*. Oxford Readings in Feminism. Oxford: Inglaterra: Oxford University Press.
- Lema, Rose. 2003. "Rizomas y significaciones en el arte visual aborigen, indio y kanak". *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, núm. 27 (junio): 67–90.
- LeMaster, J. R., y Donald D. Kummings, eds. 1998. *Walt Whitman: an encyclopedia*. Nueva York: Estados Unidos: Routledge. Taylor & Francis.
- Leonard, John, y John Milton. 2003. "Introducción". En *Paradise Lost*. Penguin Classics. Penguin. Edición Kindle.
- Lerner, Greda. 1986. *The Creation of Patriarchy*. 1a. Vol. 1. Women and History. Nueva York: Estados Unidos: Oxford University Press.
- Lévi-Strauss, Claude. 2012. *Mito y significado*. El libro de bolsillo. Antropología. Madrid: España: Alianza Editorial.
- Llorente, María Ema. 2010. "Las escrituras del yo en la lírica hispánica contemporánea. 'Alguien. Cualquiera. Otro', o la poética de la negación". En *Nuevos caminos del hispanismo...: actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 2:151. París: Francia.
- Llovet, Jordi, Robert Caner, Nora Catelli, Antoni Martí, y David Viñas. 2005. *Teoría y literatura comparada*. 1a. Literatura y Crítica. Barcelona: España: Ariel.
- Lord, Albert B. 1991. *Epic Singers and Oral Tradition*. Myth and Poetics Series. Nueva York: Estados Unidos: Cornell University Press. Ebook. <https://chs.harvard.edu/book/lord-albert-bates-epic-singers-and-oral-tradition/>.
- . 1995. *The Singer Resumes the Tale*. 2a. Myth and Poetics Series. Nueva York: Estados Unidos: Cornell University Press. Ebook. http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS_LordA.The_Singer_Resumes_the_Tale.1995.
- . 2000. *The Singer of Tales*. 2a. Massachusetts: Estados Unidos: Harvard University Press. Ebook. http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS_LordA.The_Singer_of_Tales.2000.
- Lozano de la Pola, Ana. 2010. "Literatura comparada feminista y estudios Gender and Genre: recorriendo las fronteras de lo fantástico a través de algunos cuentos escritos por mujeres". Doctoral, Valencia: España: Universitat de València. Departament de Teoria dels Llenguatges.
- Liotard, Jean-François. 1948. *The postmodern condition: a report on knowledge*. Traducido por George Bennington y Fredric Jameson. 2a. Theory and History of Literature 10. Minneapolis: Estados Unidos: University of Minnesota Press.

- Maillard, Chantal. 1997. "Del mito al hecho: las vías meditativas de la India". *Scripta Fulgentina: revista de teología y humanidades* 7 (13,1): 39–45.
- . 1998. "La mujer y lo femenino en India: el poder de la diosa oscura". *Scripta Fulgentina: revista de teología y humanidades* 8 (15-16 1-2): 69–82.
- . 2009. "III Muros de seda india". En *Contra el arte y otras imposturas*, 223–98. Colección textos y pretextos. Valencia: España: Editorial Pre - textos.
- . 2017. "La eternidad como castigo. Del terror a la conmiseración". En *La razón estética*, 1a., 73–92. Barcelona: España: Galaxia Gutenberg. E-book.
- . 2019a. *La compasión difícil*. Barcelona: España: Galaxia Gutenberg. E-book.
- . 2019b. "Libro primero. El hambre". En *La compasión difícil*, 8–121. Barcelona: España: Galaxia Gutenberg. E-book.
- . 2020. *Medea*. 1a. Nuevos textos sagrados. Barcelona: España: Tusquets Editores. Edición de Kindle.
- Malhorta, Rajiv. 2014. *Indra's Net. Defending Hinduism's Philosophical Unity*. 1a. India: Harper Collins Publishers.
- Mariás, Clara. 2020. *Conversaciones en verso. La epístola ética del Renacimiento y la construcción del yo poético*. 1a. Studies on Romance Literatures and Cultures 9. Berlín: Alemania: Peter Lang.
- Marmureanu, Catalina, Gianina Cernescu, y Laura Lixandru. 2008. "Early Christian Women Writers: The Interesting Lives and Works of Faltonia Betitia Proba and Athenais-Eudocia". *University of Bucharest*, 2008.
- Marsh, Selina Tusitala. 2011. "I come going from Place to Place from the Origin' Notes Toward a Tradition of Fast Moving Poems". *ka mate ka ora: a new zealand journal of poetry and poetics*, núm. 10 (marzo): 27–44.
- . 2012. *Fast Talking PI*. 3a. Auckland, Nueva Zelanda: Auckland University Press. Edición Kindle.
- Martín Barranco, María. 2020. *Mujer tenías que ser: La contrucción de lo femenino a través del lenguaje*. Madrid: España: Los Libros de La Catarata. Ebook.
- Martin, Richard P. 1989. *The Language of Heroes: Speech and Performance in the Iliad*. Myth and Poetics Series. Nueva York: Estados Unidos: Cornell University Press. Ebook. <https://chs.harvard.edu/book/martin-richard-p-the-language-of-heroes-speech-and-performance-in-the-iliad/>.
- Martínez Alba, Nora. 2010. "Identidad femenina y racial de la personaje niña y joven en la literatura infantil y juvenil chicana/chicano". En *Diálogos intertextuales 3: En busca de la voz femenina*, editado por Celia Vázquez, 199–220. Fráncfort del Meno: España: Peter Lang.
- McCannon, Afrodesia E. 2012. "The Rhizome Revisited: Another Methodological Model for Global Liberal Studies". En , 12. Londres: Inglaterra.
- McGowan, Christopher, ed. 1995. "Apenidxes". En *Paterson (Revised Edition)*, 2a., 320–427. Nueva York: Estados Unidos: New Directions Book. Edición Kindle.

- McHale, Brian. 1987. "Postmodernist Lyric and the Ontology of Poetry". *Poetics Today* 8 (1): 19–44.
- . 2000. "Telling Stories Again: On the Replenishment of Narrative in the Postmodernist Long Poem". *The Yearbook of English Studies* 30: 250–62.
- . 2006. *The Obligation Toward the Difficult Whole: Postmodernist Long Poems*. Tuscaloosa: Estados Unidos: University of Alabama.
- Medina, Isabel. 2015. *Olympe de Gouges. La libertad por bandera*. Narrativa izana. Madrid: España: Izana Editores. Ebook.
- Meloni, Carolina. 2021. *Feminismos fronterizos: Mestizas, abyectas y perras*. 1a. Teorías del caos 4. Madrid: España: Kaótica Libros. Edición Kindle.
- Méndez González, Iván. 2013. "El surco enamorado: Hacia una poética intersticial en la lírica de Coral Bracho". *AlterTexto: Revista del Departamento de Letras* 4 (diciembre): 17–31.
- Merchant, Paul. 2010. "Epic in translation". En *The Cambridge Companion to the Epic*, editado por Catherine Bates, 1a., 246–63. Cambridge Companions to Literature. Londres: Inglaterra: Cambridge University Press. Edición Kindle.
- Middelton, Peter. 2010. "The Longing of the Long Poem". *Jacket Magazine*, 2010. <http://jacketmagazine.com/27/index.shtml>.
- Miklos Stern, Samuel, ed. 2021. *Antología de jarchas*. 1a. Poesía 152. Barcelona: España: Red ediciones S.L. Ebook.
- Milton, John. 1667. *Paradise Lost*. Editado por David Padget. DjVu Editions E-books.
- Mirrlees, Hope. 1920. *Paris. A Poem*. Editado por Virginia Woolf y Leonard Woolf. Londres: Inglaterra: The Hogarth Press.
- Miyawatl, Ateri, y Celeste Jaime, eds. 2019. *Originaria. Antología de once mujeres poetisas en lenguas indígenas*. Michoacán: México: Alter nativa Ediciones, Laboratorio de arte Tetl, Secretaría de Cultura Federal, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Moder, Ally. 2019. "Women, Personhood, and the Male God: A Feminist Critique of Patriarchal Concepts of God in View of Domestic Abuse". *Feminist Theology* 28 (1): 85–103. <https://doi.org/doi.org/10.1177/0966735019859471>.
- Mongibello, Anna. 2016. "Speaking the Language of the Land. Jeannette Armstrong's Green Poetree". En *Green Canada*, 107–16. Études canadiennes – Canadian Studies. Bruselas, Bélgica: Peter Lang.
- Muḥyiddīn, Ibn 'Arabī. 2008. *Divine Sayings. 101 Hadīth Qudsī. Mshkāt al-anwār*. Traducido por Stephen Hirtenstein y Martin Notcutt. 2a. Oxford: Inglaterra: Anqa Publishing.
- Murray, Penny. 2008. "Reclaiming the Muse". En *Laughing with Medusa: Classical Myth and Feminist Thought*, editado por Vanda Zajko y Miriam Leonard, 1a., 327–54. Classical Presences. Oxford: Inglaterra: Oxford University Press.
- Museo Reina Sofía. s/f. "Abecedario anagramático (agenciamiento)". Museo. SUBTRAMAS. Plataforma de investigación y de coaprendizaje sobre las prácticas

- de producción audiovisual colaborativas. Consultado el 8 de julio de 2023. <http://subtramas.museoreinasofia.es/es/anagrama/agenciamiento>.
- Museum of Modern Art. 2008. “Marcel Duchamp. Tu m’. 1918”. Museo. Color Chart: Reinventing Color, 1950 to Today. 2008. <https://www.moma.org/audio/playlist/204/2689>.
- Newman, Barbara. 1987. “A poor little female”. En *Sister of Wisdom: St. Hildegard’s Theology of the Feminine*, 1a., 1–41. California: Estados Unidos: University of California Press.
- Noel, Daniel C. 1987. “Shamanic Ritual as Poetic Model: The case of María Sabina and Anne Waldman”. *Journal of Ritual Studies* 1 (1): 57–71.
- Notley, Alice. 1996. *The Descent of Alette*. Nueva York: Estados Unidos: Penguin Poets. Edición de Kindle.
- . 1998. “Iovis Omnia Plena”. *Chicago Review* 44 (1): 117–29. <https://doi.org/10.2307/25304254>.
- . 2020. “For Anne. Boog City 136 Anne Waldman at 75”. Online magazine of poetry. Boog City. agosto de 2020. <https://wordpress.boogcity.com/boog-city-paper/boog-city-136/>.
- O’Connor, Jared J. 2017. “Cold War New York: Postmodernism, lyricism, and queer aesthetics in 1970s New York poetry”. Maestría, Mississippi: Estados Unidos: University of Mississippi.
- Oliver, Akilah. 2005. “Hold the Space: The Poetics of Anne Waldman”. *Jacket Magazine*, abril de 2005. <http://jacketmagazine.com/27/index.shtml>.
- Oliver, Douglas. 1994. “A personal response to Anne Waldman’s Iovis”. Editado por Edward Foster. *Talisman: A Journal of Contemporary Poetry and Poetics*, núm. 13 (enero): 120–22.
- Olson, Charles. 1960. *The Maximus Poems*. Londres: Inglaterra: Jargon/Corinth.
- . 1965. *Causal Mythology*. Berkeley: Estados Unidos. Internet Archive. https://archive.org/details/mma031-01_201611.
- . 1975. *The Maximus Poems. Volume Three*. Editado por Charles Boer y George F. Butterick. Vol. III. Nueva York: Estados Unidos: Grossman Publishers.
- . 1997. *Selected Poems. Charles Olson*. Editado por Robert Creeley. 6a. Berkeley, Estados Unidos: University of California Press.
- Ong, Walter J. 2006. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Traducido por Angélica Scherp. Buenos Aires: Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Online Etymology Dictionary. 2017a. “Performance”. Diccionario. Online Etymology Dictionary. 2017. [https://www.etymonline.com/word/performance#:~:text=late%2015c.%2C%20%22accomplishment%2C,was%20performing%20\(late%2014c.\)](https://www.etymonline.com/word/performance#:~:text=late%2015c.%2C%20%22accomplishment%2C,was%20performing%20(late%2014c.)).
- . 2017b. “self (pron., n., adj.)”. Diccionario. Online Etymology Dictionary. 2017. [https://www.etymonline.com/word/self#:~:text=Old%20English%20self%2C%20syll%20\(West,PIE%20*sel%2Dbho%2D%2C](https://www.etymonline.com/word/self#:~:text=Old%20English%20self%2C%20syll%20(West,PIE%20*sel%2Dbho%2D%2C)

- . 2021. “Rhizome”. Diccionario. Online Etymology Dictionary. el 10 de agosto de 2021. <https://www.etymonline.com/word/rhizome>.
- Osman, Jena. 2005. “Tracking a Poem in Time: The Shifting States of Anne Waldman’s ‘Makeup on Empty Space’”. *Jacket Magazine*, abril de 2005. <http://jacketmagazine.com/27/index.shtml>.
- Ovidio. 2003. *Las Metamorfosis*. Editado por Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias. 5a. Letras Universales. Madrid: España: Ediciones Cátedra.
- Parmar, Sandeep, ed. 2011. “Introducción”. En *Hope Mirrlees. Collected Poems*, ix–xlviii. Londres: Inglaterra: Fyfield Books. Carcanet Press Ltd. Edición Kindle.
- Patou-Mathis, Marylène. 2021. *El hombre prehistórico es también una mujer. Una historia de la invisibilidad de las mujeres*. Traducido por María Pons Irazazábal. Ensayo. España: Lumen.
- Paz, Octavio. 2003. *El arco y la lira*. 13a. Lengua y estudios literarios. Ciudad de México: México: Fondo de Cultura Económica.
- Peabody, Berkeley. 1975. *The Winged Word: A Study in the Technique of Ancient Greek Oral Composition as Seen Principally through Hesiod’s Work and Days*. 1a. Nueva York: Estados Unidos: State University of New York Press. https://books.google.com.mx/books?id=ro4pol2rAdMC&printsec=frontcover&source=gbg_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.
- Peppis, Paul. 2007. “Schools, movements, manifestoes”. En *The Cambridge Companion to Modernist Poetry*, editado por Alex Davis y Lee M. Jenkins, 1s., 28–50. Cambridge: Inglaterra: Cambridge University Press.
- Pineda, Irma. 2012. “Escritoras indígenas: una estética particular”. *Blanco móvil*, primavera de 2012.
- . 2018. “Naa Nga Yu / Soy la mujer tierra”. En *Las Lenguas de América. Recital de Poesía III*, editado por José del Val y Juan Mario Pérez, 1a. Ciudad de México: México: Secretaría de Cultura, La Herrata Feliz.
- Pinedo, Estibaliz Encarnación. 2016. “Beat & Beyond: Memoir, Myth and Visual Arts in Women of the Beat Generation / Más Allá del ‘Beat’: Memoria, Mito y Arte Visual en las Mujeres de la Generación Beat”. Doctorado, Murcia: España: Universidad de Murcia.
- Pipkin, John G. 1998. “The Material Sublime of Women Romantic Poets”. *Studies in English Literature, 1500-1900* 38 (4): 597–619. <https://doi.org/10.2307/451089>.
- Potter, Louis. 1986. *A Preface to Milton*. 2a. Edimburgo: Escocia: Pearson Education Limited.
- Pound, Ezra. 1962. *The Cantos of Ezra Pound*. Londres: Inglaterra: Faber and Faber.
- Preda, Roxana. 2015. “Of Birds, Composers and Poets: Ezra Pound’s Memoir of Gerhart Münch in Canto 75”. *Paideuma: Modern and Contemporary Poetry and Poetics* 42: 141–70.

- Prevallet, Kristin. 1994. "Avenging Mars on Anne Waldman's 'Field of Opposition'". Editado por Edward Foster. *Talisman: A Journal of Contemporary Poetry and Poetics*, núm. 13 (enero): 137–39.
- . 2005. "Navigating the New Chaos: Anne Waldman's Collaborations with Visual Artists". *Jacket Magazine*, abril de 2005. <http://jacketmagazine.com/27/index.shtml>.
- Prima, Diane di. 1998. *Loba*. 5a. Nueva York: Estados Unidos: Penguin Books. Edición de Kindle.
- Pritchett, James. 1999. *The music of John Cage*. 2a. Estados Unidos: Cambridge University Press.
- Puchek, Peter A. 1998. "Rewriting Creation: Myths and Anxieties of Four Twentieth-Century Poets". Doctorado, Bethlehem: Estados Unidos: Leigh University.
- . 2002. "From Revolution to Creation: Beat Desire and Body Poetics in Anne Waldman's Poetry". En *Girls Who Wore Black: Women Writing the Beat Generation*, editado por Nancy M. Grace y Ronna C. Johnson, 1a. Nueva Jersey: Estados Unidos: Rutgers University Press. Edición Kindle.
- Quick, Catherine S. 1999. "Ethnopoetics". *Folklore Forum* 30 (1/2): 95–105.
- Rainey, Laurence. 2007. "Pound or Eliot: whose era?" En *The Cambridge Companion to Modernist Poetry*, editado por Alex Davis y Lee M. Jenkins, 1s., 87–113. Cambridge: Inglaterra: Cambridge University Press.
- Rām Garg, Gaṅgā. 1992. *Encyclopaedia of the Hindu World*. Vol. 3 (Ar-Az). Nueva Delhi: India: Conceptual Publishing Company.
- Rayor, Diane J., y André Lardinois. 2014. *Sappho. A New Translation of the Complete Works*. Nueva York: Estados Unidos: Cambridge University Press.
- Real Academia Española de la Lengua. 2021a. "Agenciamiento". En *Tesoro de los diccionarios históricos de la lengua española*. Madrid: España: Real Academia de la Lengua Española. <https://www.rae.es/tdhle/agenciamiento>.
- . 2021b. "Égloga". En *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: España: Real Academia de la Lengua Española. <https://dle.rae.es/%C3%A9gloga>.
- . 2022. "Agenciar". En *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: España: Real Academia de la Lengua Española. <https://dle.rae.es/agenciar>.
- . 2023a. "Arquetipo". En *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: España: Real Academia de la Lengua Española. <https://dle.rae.es/arquetipo>.
- . 2023b. "'Yo'. Nuevo tesoro lexicográfico de la Lengua Española". En *Nuevo tesoro lexicográfico de la Lengua Española*. Madrid: España: Real Academia Española de la Lengua. <https://apps.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtile?cmd=Lema&sec=1.0.0.0.0>.
- Reed, Ishmael. 1978. "American Poetry: A Buddhist Take-over?" *Black American Literature Forum* 12 (1): 3–11.
- Reichl, Karl. 2022. *The Oral Epic: From Performance to Interpretation*. 1a. Routledge Studies in Medieval Literature and Culture. Nueva York: Estados Unidos: Routledge Taylor & Francis Group. Ebook.

- Reitz, Christiane, y Simone Finkmann. 2019. *Structures of Epic Poetry*. 1a. Vol. I: Foundations-- II.1/II.2: Configuration-- III: Continuity. III vols. Boston: Estados Unidos: De Gruyter.
- Rich, Adrienne. 1971. "When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision (1971)". En *On Lies, Secrets, and Silence. Selected Prose 1966-1978*, 33–49. Nueva York: Estados Unidos: W. W. Norton & Company. Edición de Kindle.
- . 1978. *On Lies, Secrets, and Silence. Selected Prose 1966-1978*. Nueva York: Estados Unidos: W. W. Norton & Company. Edición de Kindle.
- Richard, Frances. 2012. "Frances Richard and Anne Waldman". Poesía. Bomb. el 20 de marzo de 2012. <https://bombmagazine.org/articles/frances-richard-and-anne-waldman/>.
- Richards, Robert J. 2002. *The Romantic Conception of Life: Science and Philosophy in the Age of Goethe*. Chicago: Estados Unidos: The University of Chicago Press. <https://es.scribd.com/read/43666268/The-Romantic-Conception-of-Life-Science-and-Philosophy-in-the-Age-of-Goethe#>.
- Ricoeur, Paul. 1996. *Sí mismo como otro*. 1a. Filosofía. Madrid: España: Siglo XXI Editores.
- Rockwell Lanman, Charles, ed. 2005. *Buddhist Legends: Translated from the Original Pali Text of the Dhammapada Commentary*. Traducido por Eugene Watson Burlingame. 3a. Vol. III. Nueva Delhi: India: Motilal Banarsidass.
- Rodríguez, Juan Carlos. 2017. *Teoría e historia de la producción ideológica: Las primeras literaturas burguesas*. Cuestiones de antagonismo. Madrid: España: Akal.
- Rodríguez López, María Isabel. 2002. "Poseidón y el Thiasos marino en el arte mediterráneo: (desde sus orígenes hasta el S. XVI)". Doctorado, Madrid: España: Universidad Complutense de Madrid.
- Rodríguez Pintado, Irene. 2021. "La escritora monstruosa: Anaïs Nin y la identidad creativa de la mujer ISSN": *Estudios Humanísticos. Filología*, núm. 43: 71–85. <https://doi.org/10.18002/ehf>.
- Rothenberg, Jerome, ed. 2003. *María Sabina. Selections*. Poets of the millenium. Berkeley: Estados Unidos: University of California Press.
- . 2017. "Heriberto Yépez: Rereading María Sabina". *Jacket Magazine*, el 9 de junio de 2017. <https://jacket2.org/commentary/heriberto-yépez-rereading-maría-sabina>.
- Rubin Museum of Art, dir. 2011. *Anne Waldman Performs The Iovis Trilogy*. Cortometraje. <https://www.youtube.com/watch?v=xbl0iCnEkY0>.
- Russell Coulter, Charles, y Patricia Turner, eds. 2000. *Encyclopedia of Ancient Deities*. 1a. Michigan: Estados Unidos: Routledge Taylor & Francis Group.
- Sabina, María. 2008. *Soy la mujer remolino*. Editado por Carla Zarebska. 1a. Oaxaca. México: Editorial Almadía.
- Salvaggio, Ruth. 1999. *The Sounds of Feminist Theory*. Suny Series in Feminist Criticism and Theory. Nueva York: Estados Unidos: State University of New York Press.
- Sánchez, Mikeas. 2013. *Mojk'jäyā / Mokaya*. 1a. Ciudad de México: México: Pluralia, CONACULTA/INBA.

- Santoro L'Hoir, Francesca. 1992. *The Rhetoric of Gender Terms: "Man", "Woman", and the Portrayal of Character in Latin Prose*. Leiden: Países Bajos: E.J.Brill.
- Scarles, Marie. 2018. "Anne Waldman Takes on the Patriarchy One Poem at a Time". *The Buddhist Review. Tricycle*, el 16 de julio de 2018, sec. Culture. Poetry. <https://tricycle.org/article/anne-waldman-trickster-feminism/>.
- Schelling, Andrew. 1994. "Landrover". Editado por Edward Foster. *Talisman: A Journal of Contemporary Poetry and Poetics*, núm. 13 (enero): 104–15.
- Schweizer, Bernard, ed. 2006a. *Approaches to the Anglo and American Female Epic, 1621-1982*. 2a. Nueva York: Estados Unidos: Routledge. Taylor & Francis Group. Edición de Kindle.
- . 2006b. "Introduction". En *Approaches to the Anglo and American Female Epic, 1621-1982*, editado por Bernard Schweizer, 2a., 1–16. Nueva York: Estados Unidos: Routledge. Taylor & Francis Group. Edición de Kindle.
- Scorsese, Martin, dir. 2017. *Rolling Thunder Revue: A Bob Dylan Story by Martin Scorsese*. Documental. Netflix. <https://www.netflix.com/mx/title/80221016>.
- Scroggins, Mark. 2007. "US modernism II: the other tradition – Williams, Zukofsky and Olson". En *The Cambridge Companion to Modernist Poetry*, editado por Alex Davis y Lee M. Jenkins, 1s., 181–94. Cambridge: Inglaterra: Cambridge University Press.
- Scutts, Julia. 2017. *The Emergence of the Poetic "Wanderer" In the Age of Goethe*.
- See, Tony. 2019. "Deleuze and Buddhism: Two Concepts of Subjectivity?" *Deleuze and Guattari Studies* 13 (1): 104–22.
- See, Tony, y Joff Bradley. 2016. *Deleuze and Buddhism*. Palgrave MacMillan.
- Seid, Betty. 2004. "The Lord Who Is Half Woman (Ardhanarishvara)". *Art Institute of Chicago Museum* 30 (1): 48–49.
- Senabre Llabata, Carmen. 1995. "El poder de la mirada". *Recrea Revista de pensament i anàlisi* XVII (5): 153–64.
- Sikelianos, Eleni. 2005. "The Lefevre-Sikelianos-Waldman Tree and the Imaginative Utopian Attempt". *Jacket Magazine*, abril de 2005. <http://jacketmagazine.com/27/index.shtml>.
- Silva Castillo, Jorge. 2002. *Gilgamesh o la angustia por la muerte (poema babilonio)*. 4a.-1a. Centro de Estudios de Asia y África. Ciudad de México: México: El Colegio de México.
- Sófocles. 2015. *Antigonick (Sophokles)*. Traducido por Anne Carson. 2a ed. Nueva York: Estados Unidos: New Directions Book. Edición Kindle.
- Souviron, Begoña. 2018. "La construcción de la identidad femenina en la literatura clásica española del siglo XV al siglo XVII". *Esferas Literarias* 1 (noviembre): 59–73. <https://doi.org/10.21071/elrl.vi1.11450>.
- Sphar, Clemens. 2007. "Holding up the 'Poetry Front': Anne Waldman's Politics of the Aesthetic". En *Ideas of Order in Contemporary American Poetry*, editado por Diana von Finck y Oliver Scheiding, 131–58. ZAA Monograph Series - Band 6. Alemania: Königshausen & Neumann.

- Staff. 2020. “diSONARE”. Poesía. RIZOMA. marzo de 2020. <https://www.disonare.com/rizoma>.
- Stanford Friedman, Susan. 1986. “Gender and Genre Anxiety: Elizabeth Barrett Browning and H. D. as Epic Poets”. *Tulsa Studies in Women’s Literature* 5 (2): 203–28. <https://doi.org/10.2307/463995>.
- . 1997. “When a ‘Long’ Poem is a ‘Big’ Poem: Self-Authorizing Strategies in Women’s Twentieth- Century ‘Long Poems’”. En *Dwelling in Possibilities. Women Poets and Critics on Poetry*, editado por Yopie Prins y Maera Shreiber, 1a., 13–37. Nueva York: Estados Unidos: Cornell University Press.
- Stein, Gertrude. 2017. “Patriarchal Poetry”. En *Complete Works of Gertrude Stein*, 1a ed. Series Nine. Londres: Inglaterra: Delphi Classics. Ebook.
- Suskin Ostriker, Alicia. 1986. “Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythology”. En *Stealing the Language. The Emergence of Women’s Poetry in America*, 1a., 210–38. Boston: Estados Unidos: Beacon Press.
- Taylor, James. 2023. “When the ‘Buddha’s Tree Itself Becomes a Rhizome’: The Religious Itinerant, Nomad Science and the Buddhist State”. *Religions* 14 (177). <https://doi.org/10.3390/rel14020177>.
- Tazudeen, Rasheed. 2015. “Animal Metaphor and the Unmaking of the Human: Darwin, Modernism, and Contemporary Environmental Ethics”. Doctoral, Berkeley: Estados Unidos: University of California.
- Tedlock, Barbara. 2014. “Hidden Female Shamanic Traditions”. En *Cross Worlds: Transcultural Poetics: An Anthology*, editado por Anne Waldman y Laura Wright, 75–79. Nueva York: Estados Unidos: Coffee House Press. Edición Kindle.
- The British Museum. 2009. “brick”. Museo. The British Museum. 2009. https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1825-0503-37.
- Thomas, Heather. 1999. “Spectacular Margins: Women Poets Refigure the Epic: Transfigured Self in Innovative Long Poems of Alice Notley and Anne Waldman (Tesis)”. Digital, Filadelfia: Temple University.
- . 2002. “‘Eyes in All Heads’: Anne Waldman’s Performance of Bigendered Imagination in Iovis I”. En *We Who Love To Be Astonished. Experimental Women’s Writing and Performance Poetics*, editado por Laura Hinton y Cynthia Hogue, 1a ed., 203–12. Alabama: The University of Alabama Press.
- Thomas, Lorenzo. 2005. “Anne Waldman: Finding Poetry’s Public Voice”. *Jacket Magazine*, abril de 2005. <http://jacketmagazine.com/27/index.shtml>.
- Tighe, Mary. 1811. “Psyche; or The Legend of Love”. En *Psyche, with Other Poems*, 78. Londres: Inglaterra: Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown.
- Tomaryn Bruckner, Matilda. 1992. “Fictions of the Female Voice: The Women Troubadours”. *Speculum* 67 (4): 865–91. <https://doi.org/10.2307/2863471>.
- Tonkinson, Carole, ed. 1995. *Big sky mind: Buddhism and the beat generation*. Nueva York: Estados Unidos: Riverhead Books / The Berkley Publishing Group. Penguin Publishing Group. Edición Kindle.

- Toohey, Peter. 2010. "Roman epic". En *The Cambridge Companion to the Epic*, editado por Catherine Bates, 1a., 31–54. Cambridge Companions to Literature. Cambridge: Inglaterra: Cambridge University Press. Edición Kindle.
- Torrent Esclapés, Rosalía. 2018. "Théroigne de Méricourt y Olympe de Gouges. Lo que de ellas dicen sus retratos". *Boletín de Arte-UMA*, núm. 39: 233–43. <https://doi.org/10.24310/BoLArte.2018.v0i39.3361>.
- Tranter, John, y Pam Brown. 2005. "Jacket 27". Jacket2. A free internet literary magazine — Interviews — Reviews — Articles — Poems. abril de 2005. <http://jacketmagazine.com/27/index.shtml>.
- Trejo García, Sarai. 2012. "Rizoma y neobarroco en la poesía de Coral Bracho". Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México / Facultad de Filosofía y Letras.
- Tyagi, Ritu. 2014. "Understanding Postcolonial Feminism in relation with Postcolonial and Feminist Theories". *International Journal of Language and Linguistics* 1 (2): 45–50.
- UNESCO. 2023. "El teatro sánscrito kutiyattam". rganización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO). Patrimonio inmaterial. el 4 de julio de 2023. <https://ich.unesco.org/es/RL/el-teatro-sanscrito-kutiyattam-00010>.
- Valverde Osan, Ana. 2007. *Nuevas historias de la tribu. El poema largo y las poetas españolas del siglo XX*. Editado por Tamara Álvarez-Detrell y Michael G. Paluson. 1a ed. Currents in Comparative Romance Languages and Literatures 153. Nueva York: Estados Unidos: Peter Lang.
- Varios. 1985. "Evangelio según San Juan". En *Sagrada Biblia, traducida por Agustín Mazaña Méndez*, 15a., 1076–1101. Ediciones Paulinas.
- Vignoli, Beatriz. 2019. "El feminismo es un rizoma líquido | MUESTRA. 'Revolucionistas' en el Centro Cultural Fontanarrosa". *Página12*, el 19 de marzo de 2019. <https://www.pagina12.com.ar/181858-el-feminismo-es-un-rizoma-liquido>.
- Virgilio. 1961a. "Eneida". En *Virgilio en verso castellano. Bucólicas. Geórgicas. Eneida*, 1a., 195–770. Clásicos Universales Jus 4. Ciudad de México: México: Editorial Jus.
- . 1961b. *Virgilio en verso castellano. Bucólicas. Geórgicas. Eneida*. 1a. Clásicos Universales Jus 4. Ciudad de México: México: Editorial Jus.
- Waithe, Mary Ellen. 1989. "Murasaki Shikibu". En *A History of Women Philosophers: Medieval, Renaissance and Enlightenment Women Philosophers A.D. 500–1600*. Dorderetch: Países Bajos: Kluwer Academic Publishers / Springer.
- Waldman, Anne. 1975. *Fast Speaking Woman. Chants & Essays*. 3a. ampliada. Poet Pocket Series 33. San Francisco, California: City Lights Books.
- . 1991. "The 'I' Is Another". En *The Teachers & writers guide to Walt Whitman*, editado por Padgett Ron, 1a., 71–75. Nueva York: Estados Unidos: Teachers & Writers Collaborative.
- . 1993. "Four Fidelities". *Conjunctions* 9: 318–26.
- . 1994a. *Kill or Cure*. 1a. Nueva York: Estados Unidos: Penguin Poets. Edición de Kindle.

- . 1994b. “from IOVIS 2”. Editado por Edward Foster. *Talisman: A Journal of Contemporary Poetry and Poetics*, núm. 13 (enero): 79–103.
- . 1996a. “‘Fast Speaking Woman’ & the Dakini Principle”. En *Fast Speaking Woman. Chants & Essays*, 3a., 35–42. Poet Pocket Series 33. San Francisco, California: City Lights Books.
- . 1996b. “Foreword”. En *Women of the Beat Generation: The Writers, Artists and Muses at the Heart of a Revolution*, editado por Brenda Knight, 1a. Berkeley: Estados Unidos: Conrai Press.
- . 1996c. “‘I is Another’: Dissipative Structures”. En *Fast Speaking Woman. Chants & Essays*, 3a., 127–46. Poet Pocket Series 33. San Francisco, California: City Lights Books.
- . 2001a. “Creative Writing Life”. En *Vow to Poetry. Essays, Interviews, & Manifestos*, 1a., 297–305. Minneapolis: Estados Unidos: Coffee House Press.
- . 2001b. *Vow to Poetry. Essays, Interviews, & Manifestos*. 1a. Minneapolis: Estados Unidos: Coffee House Press.
- . 2011. *The Iovis Trilogy. Colors in the Mechanism of Concealment*. 1a. Minneapolis: Estados Unidos: Coffee House Press.
- . 2014. *Jaguar Harmonics. Person Woven Tesserae*. 1a. Nueva York: Estados Unidos: The Post-Apollo Press.
- . 2018. *Trickster Feminism*. 1a. Nueva York: Estados Unidos: Penguin Poets.
- . 2020. *Sanctuary (Addenda)*. 1a. Nueva York: Estados Unidos: Spuyten Duyvil.
- . 2023a. *Bard, Kinetic*. 1a. Minneapolis: Estados Unidos: Coffee House Press. Edición Kindle.
- . 2023b. *Para ser estrella a media noche*. Traducido por Mariano Antolín Rato. Madrid: España: Arrebato Libros.
- . 2023c. “The official website of Anne Waldman”. Privada. Anne Waldman. 2023. <http://www.annewaldman.org/>.
- . s/f. *Gedichte von Anne Waldman*. MP4. Lyrik-line. Listen to the poet. Consultado el 27 de noviembre de 2021. <https://www.lyrikline.org/en/player/playautor/1846>.
- Waldman, Anne, y Steve Dickson. 2011a. Anne Waldman at the Poetry Center: Excrepts from The Iovis Trilogy, Thoughts on the Occupy Movement, and the Long Poem, Part 1M4v. <https://www.youtube.com/watch?v=-pFic3a77mo>.
- . 2011b. Anne Waldman at the Poetry Center: Excrepts from The Iovis Trilogy, Thoughts on the Occupy Movement, and the Long Poem, Part 3M4v. <https://www.youtube.com/watch?v=hXGAPcDeC4g>.
- Waldman, Anne, y Emma Gomis, eds. 2022. *New Weathers. Poetics from the Naropa Archive*. 1a. Nueva York: Estados Unidos: Nightboat Books. Edición Kindle.
- Waldman, Anne, y Marilyn Webb. 1978. *Talking Poetics from Naropa Institute*. 1a. Londres: Inglaterra: Shambala Press.
- Waldman, Anne, y Laura Wright, eds. 2014. *Cross Worlds: Transcultural Poetics: An Anthology*. Nueva York: Estados Unidos: Coffee House Press. Edición Kindle.

- Walters, Tracey L. 2001. "'Gwendolyn Brooks' 'The Anniad' and the Interdeterminacy of Genre.'" *CLA Journal* 44 (3): 350–66.
- Warland, Betsy. 1987. *serpent (w)rite: (a reader's gloss)*. Toronto: Canadá: The Coach House Press.
- Wasson, R. Gordon. 1989. "Presentación". En *Vida de María Sabina, la sabia de los hongos*, 7a., 9–20. Ciudad de México: México: Siglo XXI Editores. E-book.
- Webster, Ross R. 2012. "Tibetan Buddhists, poetry wars and the Naropa Institute in the People's Republic of Boulder, Colorado". Maestría, Colorado: Estados Unidos: University of Colorado, Denver.
- Western Front Archive, dir. 1976. *Anne Waldman - [Reading by Anne Waldman] (1976)*. M4v. Documental. <https://vimeo.com/143789739>.
- Whitman, Walt. 1892. "Leaves of Grass". Privada. The Walt Whitman Archive. 1892. <https://whitmanarchive.org/archive1/works/leaves/1891/text/frameset.html>.
- Whittier-Ferguson, John. 2010. "Ezra Pound, T. S. Eliot, and the modern epic". En *The Cambridge Companion to the Epic*, editado por Catherine Bates, 1a., 211–34. Cambridge Companions to Literature. Cambridge: Inglaterra: Cambridge University Press. Edición Kindle.
- Williams, William Carlos. 1995. *Paterson (Revised Edition)*. Editado por Christopher McGowan. 2a. Nueva York: Estados Unidos: New Directions Book. Edición Kindle.
- Williamson, Janice. 1992. "Jeannette Armstrong: 'what I intended was to connect ... and it's happened'". *Tessera* 12: 111–29. <https://doi.org/10.25071/1923-9408.24958>.
- Wolkstein, Diane. 1983. "Interpretations of Inanna's Stories & Hymns". En *Inanna, queen of heaven and earth: her stories and hymns from Sumer*, 136–73. Nueva York: Estados Unidos: Harper & Row, Publishers.
- Wolkstein, Diane, y Samuel Noah Kramer. 1983. *Inanna, queen of heaven and earth: her stories and hymns from Sumer*. Nueva York: Estados Unidos: Harper & Row, Publishers.
- . 2010. *Inanna: reina del cielo y de la tierra*. Traducido por Elsa Cross. Cien del Mundo. Ciudad de México: México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Dirección General de Publicaciones.
- Wollstonecraft, Mary. 2018. *Vindicación de los Derechos de la Mujer*. Editado por Isabel Burdiel. Traducido por Carmen Martínez Gimeno. Clásicos del Feminismo. Madrid: España: Cátedra.
- Woolf, Virginia. 1929. *Una habitación propia*. 6a. Barcelona: España: Seix Barral.
- . 1938. *Three Guineas*. 6a. Varsovia: Polonia: Ktocyta. Ebook.
- Yates, Katie. 1994. "A psalm as essay about Anne Waldman's work". Editado por Edward Foster. *Talisman: A Journal of Contemporary Poetry and Poetics*, 118–119, , núm. 13 (enero): 117.
- Yorke, Liz. 1991a. "A song out of silence". En *Impertinent Voices. Subversive Strategies in Contemporary Women's Poetry*, 1a., 9–21. Nueva York: Estados Unidos: Routledge. Taylor & Francis Group.

- . 1991b. *Impertinent Voices. Subversive Strategies in Contemporary Women's Poetry*. 1a. Nueva York: Estados Unidos: Routledge. Taylor & Francis Group.
- . 1991c. "Introduction. The re-visionary task". En *Impertinent Voices. Subversive Strategies in Contemporary Women's Poetry*, 1a., 1–6. Nueva York: Estados Unidos: Routledge. Taylor & Francis Group.
- Yourcenar, Marguerite. 2021. *Memorias de Adriano*. Traducido por Julio Cortázar. 4a. Contemporánea 518. Ciudad de México: México: Ediciones Gandhi, Penguin Random House, De Bolsillo.
- Zajko, Vanda, y Miriam Leonard, eds. 2008. *Laughing with Medusa: Classical Myth and Feminist Thought*. 1a. Classical Presences. Oxford: Inglaterra: Oxford University Press.
- Zukofsky, Louis. 1978. *A*. Baltimore: Estados Unidos: Johns Hopkins University Press.

Anexos

Anexo 1 (Capítulo 1)

1.1. *The Iovis Project*

THE IOVIS TRILOGY

I ALL IS FULL OF JOVE

Anew
Both, Both: An Introduction
Mangala
I All is Full of Jove
II Some Kinda Animal
III Hem of the Meteor
IV Field of Mars
V To be a Rhyming Wi' Thee
VI Leir
VII Dear Creeley...
VIII Born on the Thatch I was
Born to
IX What's in a Name?
X Revenge
XI Shiva Ratri
XII Pure Speaks
XIII Aetiological Ones
XIV Primum Mobile
XV Dead Guts & Bones
XVI Dear Skybox
XVII Grotte
XVIII "I am the Guard"
XIX Why that's a Blade can
Float
XX Ousted
XXI Self Other both Neither
XXII Pieces of an Hour
XXIII You Reduce me to an
Object of Desire

II GUARDIAN & SCRIBE

Guardian & Scribe:
Prolegomena to Exile
Intergenerational. Not
Armageddon
I So Help me Sappho
II To Blunt the Knife
III Hag of Bearer (Caillech
Berri)
IV Lip of the Real
V Within a Budding

VI Evangelle
VII Rooms
VIII Shree Jagannatha
IX Ancestor, Ancestor
X Furor Bellicus
XI Nerves
XII Glyphs
XIII Objects of Desire
XIV One Taste
XV Devil's Working Overtime
XVI Lacrimare, lacrimatus
XVII There was a Time an
Eclipse
XVIII Sequel to a Sharp Turn
XIX Ambrose Nam
XX Tu m'
XXI EZLN
XXII Cosmology Within the
Mind of the Sleeping God
XXIII Spin or Lace it in Story
XXIV Upadesha Cycle of
Desire
XXV Sprechstimme (Countess
of Dia)
Coda

III ETERNAL WAR

Eternal War An Introduction
I Yea, I am Salt
II "I; myself" of Jade Grow
Cold
III Worrying YR Logos
Conversant you Speak to the
Dead
IV Broke the Talk Down
V A Slice at that
VI War Crime
VII Rasp
VIII [Things] Seen / Unseen
IX Apotropaic
X G Spot
XI Signatura Rerum
XII Robert Greeley Turning to
Che in a Dream

XIII Eleven Faces One
Thousand Arms
XIV Colors in the Mechanism
of Concealment
XV Sky-Goer
XVI Dark Arcana Afterimage of
Glow
XVII A Kind of Feminist
Eclogue Gold Marx would
Sanction
XVIII Secrets of the
Ambulatories
XIX Matriot Acts
XX If you have Three Husbands
XXI Rigpa / Irreparable
XXII Tears Streak the Reddest
Rouge
XXIII Problem-not-Solving
XXIV Understudy
XXV Welcome to the
Anthropocene
Coda Beirut

TRICKSTER FEMINISM

Melpomene
Trickster Feminism

SANCTUARY (ADDENDA)

Sung Devotions
Moon in Aries
Ceremonies in the Gong World
Hanna Takes Out Her Scissors
Suffragette
At Mountain
Donald Judd's Amygdala
Carve a Naught
Connect the Dots:
Crypsus
From the Eclipse-Sing)
Documents
Light Coda Occludes
Truth or Consequences
The Rojava Revolution
Notes & correspondent addenda

Anexo 2 (Capítulo 2)

2.1. *María Sabina*

*Soy la mujer remolino*⁵²²

Mujer que mira hacia adentro

Todo mi lenguaje está en el libro que me fue dado. Soy la que lee. la intérprete. Ese es mi privilegio. Mi sabiduría no puede enseñarse. Es por eso que digo que mi lenguaje nadie me lo enseñó porque es el lenguaje que los niños santos dicen al entrar a mi cuerpo.

Los ignorantes nunca podrán cantar como los sabios. Los niños santos me dictan, yo soy la intérprete. Aparece el libro y ahí empiezo a leer.

Cuando ellos me entregaron el libro había música. Sonaba el tambor, la trompeta, el violín y el salterio.

Me sumerjo y camino por abajo.

Puedo buscar en las sombras y el silencio. Así llevo donde las enfermedades

están agazapadas. Muy abajo. Abajo de las raíces y del agua, del barro y de las piedras. Otras veces asciendo. Muy arriba, arriba de las montañas y de las nubes. Al llegar

adonde debo miro a Dios. Miro a las gentes buenas. Allí se sabe todo. Del todo y de todos. porque allí está todo claro. Oigo voces. Me hablan. Es la voz del pequeño que brota. El Dios que vive en ellos entra en mi cuerpo. Yo cedo mi cuerpo y mi voz a los niños santos. Ellos son los que hablan, en las veladas trabajan en mi cuerpo. Me dicen que soy la mujer de los mares. Que traigo la sabiduría en mis manos. Que soy la mujer de San Pedro y San Pablo. Que soy la mujer niña.

A veces lloro, pero cuando silbo nadie me espanta.

En el medio está el Lenguaje. En esta orilla, en el medio y en la otra orilla está el Lenguaje. Con los niños veo a Dios. Ellos hablan y yo tengo el poder de traducir.

Si digo que soy la mujercita de libro eso quiere decir que un pequeño que brota es mujer y que ella es la mujercita de libro y así me convierto durante la velada en hongo-mujercita-de-libro. Si estoy en la orilla acuática, yo digo:

Soy mujer que está parada en la arena.

porque la sabiduría viene desde el lugar donde nace la arena.

Soy la mujer que escribe.

¿En qué número descansas.

Padre amado?

Padre lleno de vida

Padre lleno de frescura

Aquí traigo mi rocío

Mi rocío fresco

Mi rocío transparente

Soy mujer del alba

Soy la mujer día

Soy la mujer santo

Soy la mujer espíritu

Soy la mujer que trabaja

Soy la mujer que está debajo del árbol que gotea

Soy la mujer crepúsculo

Soy la mujer del huipil pulcro

Soy la mujer remolino

Soy la mujer que mira hacia dentro

Soy mujer de pensamiento

Mujer de sentarse

Mujer de pararse

El corazón de Cristo traigo yo

El corazón de nuestra Virgen traigo yo

El corazón de nuestro

Padre traigo yo

El corazón de Tata traigo yo

Madre que estás en el cielo

Padre que estás en el cielo

Hacia allá me dirijo

Hacia allá voy

Pues allí estoy hablando con mi libro

Con mi lengua y con mi boca

Porque miro hacia dentro

Porque examino

Mi libro limpio

Mi libro arreglado

Mi Dios limpio

Mi Dios bien hecho

Mujer luna

Mujer estrella grande

Mujer estrella cruz

Mujer estrella Dios

Mujer remolino

Mujer que está debajo de lo sagrado

Porque hay flores limpias donde voy

Porque hay agua limpia donde voy

Me llama la que crece

Soy la mujer que limpia

Soy la mujer que arregla

Soy la mujer que nada

Soy la nadadora sagrada

Soy la nadadora dueña, dice

Soy la nadadora más grande

Soy la mujer lancha

Soy la mujer estrella de la mañana, dice

Porque no hay dolor

Porque no hay tristeza

Porque no hay guerra

Porque no hay coraje

No hay nada salado

Porque no hay mentiras

Soy mujer espíritu, dice

Soy mujer de luz

Soy mujer de día

Soy mujer espíritu, dice

Soy mujer limpia

Soy mujer águila dueña

¡Ah! Nuestro Jesucristo, dice

Soy mujer sagrada

Soy mujer importante

Porque puedo nadar

Porque puedo volar

Porque puedo rastrear

Soy la mujer aerolito

Hablamos tierno

Hablamos fresco

Hablamos creciendo

Hablamos humildemente

Hablamos sin ser maduros

Hablamos con frío

Hablamos con claridad

Porque hay lenguaje

Porque hay saliva

Porque el lenguaje es medicina

Porque es medicina fuerte, dice

Saliva limpia. saliva bien hecha

Luz que vive, luz que carga

Luz de brisa, luz de rocío

Padre la santísima

Padre

Porque están mis trece mujeres que saltan

hacia el fondo del agua

Porque están mis trece mujeres que saltan

Hacia el fondo de lo sagrado

522. Fragmentos de las enseñanzas de María Sabina. para que escuchen los que tengan oídos. Muñeca sagrada de Oaxaca fue María Sabina (Sabina 2008). En *María Sabina. Selections*, aparecen algunos otros textos derivados de las «veladas».

Padre
Porque tenemos trece niños tiernos
que caminan
en el fondo acuático

Porque tenemos trece niños tiernos
que caminan
en el fondo de lo sagrado

Padre la santísima
Dame, dice
Padre la santísima

Y fuiste medicina y fuiste hierba
Eres el cura/enfermedades
Eres niños que crecen
Porque hemos podido sanar
Porque hemos podido enyerbar
Camino de lucha
Camino de bondad
Camino de trabajo
Porque en el principio me incliné ante
él
Porque en el principio me incliné
hasta el suelo
Había flores medicinales, flores con
hojas

donde yo me incliné, donde yo me
incliné
hasta el suelo
Porque soy la mujer pura
Soy la mujer de bien
Porque puedo entrar y puedo salir
en el reino de la muerte
Porque vengo buscando por debajo
del agua
desde la orilla opuesta
Porque soy la mujer que brota

Soy la mujer doctora
Soy la mujer hierbera, dice
Y nuestra hermosa Virgen de
Guadalupe

Y nuestra madre Magdalena
Porque soy hija de Dios
Soy hija de Cristo

Soy hija de María
Soy hija de San José y de Candelaria

Soy mujer que mira hacia dentro, dice
Soy mujer luz de día
Soy mujer estrella de la mañana

Soy mujer estrella de Dios
Soy la mujer constelación huarache,
dice
Tú eres la madre, dice
Madre que tiene vida
Madre que se mece
Madre de brisa
Madre de rocío
Madre que pare
Madre que se pone de pie
Madre de leche
Madre con pechos, dice
Madre fresca
Madre tierna
Madre que crece
Madre verde

Mujer estrella Dios
Madre Guadalupe
Soy mujer águila
Soy mujer tlacuache
Soy mujer que truena
Mujer limpia
Soy mujer aerolito

Madre Guadalupe

2.2. Anne Waldman

*Fast Speaking Woman*⁵²³

"I is another"
—Rimbaud

because I don't have spit
because I don't have rubbish
because I don't have dust
because I don't have that which is in
air
because I am air
let me try you with my magic power:

I'm a shouting woman
I'm a speech woman
I'm an atmosphere woman
I'm an airtight woman
I'm a flesh woman
I'm a flexible woman
I'm a high-heeled woman
I'm a high-style woman
I'm an automobile woman
I'm a mobile woman
I'm an elastic woman
I'm a necklace woman
I'm silk-scarf woman I'm a know-
nothing woman
I'm a know-it-all woman
I'm a day woman
I'm a doll woman
I'm a sun woman
I'm a late-afternoon woman
I'm a clock woman

I'm a wind woman
I'm a white woman
I'M A SILVER-LIGHT WOMAN
I'M AN AMBER-LIGHT WOMAN
I'M AN EMERALD-LIGHT
WOMAN

I'm an abalone woman
I'm the abandoned woman
I'm the woman abashed, the gibberish
woman
the aborigine woman, the woman
absconding
the Nubian Woman
the antediluvian woman
the absent woman
the transparent woman
the absinthe woman

the woman absorbed, the woman
under tyranny
the contemporary woman, the
mocking woman
the artist dreaming inside her house
I'm the gadget woman
I'm the druid woman
I'm the Ibo woman
I'm the Yoruba woman
I'm the vibrato woman
I'm the rippling woman

I'm the gutted woman
I'm the woman with wounds
I'm the woman with shins
I'm the bruised woman
I'm the eroding woman
I'm the suspended woman
I'm the woman alluring
I'm the architect woman
I'm the trout woman
I'm the tungsten woman
I'm the woman with the keys
I'm the woman with the glue

I'm a fast speaking woman

water that cleans
flowers that clean
water that cleans as I go

I'm a twilight woman
I'm a trumpet woman
I'm the raffia woman
I'm a volatile woman
I'm the prodding woman
I'm the vagabond woman
I'm the defiant woman
I'm the demented woman
I'm the demimonde woman

523. (Waldman 1975, 3–34)

I'm the woman deracinated, the
woman destroyed
the detonating woman, the demon
woman

I'm the lady of the acacias
I'm the lady with the rugs
I'm the accomplished woman
I'm the woman who drives
I'm the alabaster woman
I'm the egregious woman

I'm the embryo woman
I'm the girl under an old-fashioned
duress

I'm a thought woman
I'm a creator woman
I'm a waiting woman
I'm a ready woman
I'm an atmosphere woman
I'm the morning-star woman
I'm the heaven woman

that's how it looks when you go to
heaven
they say it's like softness there
they say it's like day
they say it's like dew

I'm a lush woman

I'm a solo woman
I'm a sapphire woman
I'm a stay at home woman
I'm a butterfly woman
I'm a traveling woman
I'm a hitchhike woman
I'm a hitching-post woman
I'm a sun woman
I'm the coyote woman
I won't be home
I'll be back

I'm a justice woman
it's not sadness
no, it's not lie

I'm the Southern Cross woman
I'm a moon woman
I'm a day woman
I'm a doll woman
I'm a dew woman
I'm a lone-star woman
I'm a loose-ends woman
I'm a pale-coast woman
I'm a mainstay woman

I'm a rock woman
I'm a horse woman
I'm a monkey woman
I'm a chipmunk woman
I'm a mountain woman
I'm a blue mountain woman
I'm a marsh woman
I'm a jungle woman

I'm a tundra woman
I'm the lady in the lake
I'm the lady in the sand

water that cleans
flowers that clean
water that cleans as I go

I'm a bird woman
I'm a book woman
I'm a devilish clown woman

I'm a holy-clown woman
I'm a whirling-dervish woman
I'm a whirling-foam woman
I'm playful-light woman
I'm tidal-pool woman
I'm a fast speaking woman

I'm a witch woman
I'm a beggar woman
I'm a shade woman
I'm a shadow woman
I'm a leaf woman
I'm I'M A GREEN-PLANT
WOMAN
I'M A GREEN-ROCK WOMAN
I'm a rest-stop woman

I'm a city woman

I long for the country

I get on the airplanes and fly away

I know how to work the machines!

I'm a sighing woman
I'm a singing woman
I'm a sleeping woman
I'm a muscle woman
I'm a music woman
I'm a mystic woman
I'm a cactus woman
it's not strange
no, it's not lie

I'm the diaphanous woman
I'm the diamond-light woman
I'm the adamant woman
I'm the headstrong woman
I'm the tunnel woman
I'm the terrible woman
I'm the tree woman
I'm the trembling woman
I'm the treacherous woman
I'm the touchy woman

flowers that clean
water that cleans
flowers that clean as I go

I'm an impatient woman
I've got the right of way
I'm the baby woman, I'll cry
I'm the wireless woman
I'm the nervous woman
I'm the wired woman
I'm the imperious woman
I'm the purple sky woman

I'M THE PURPLE-LIGHT WOMAN
I'M THE SPECKLED-LIGHT
WOMAN

I'm the breathless woman
I'm the hurried woman
I'm the girl with the unquenchable
thirst

flowers that clean as I go
water that cleans
flowers that clean as I go

hey you there
hey you there, boss
I'm talking

I'm a jive-ass woman
I'm the callous woman
I'm the callow woman
I'm the clustered woman
I'm the dulcimer woman
I'm the dainty woman
I'm the murderous woman
I'm the discerning woman a leaping
woman
I'm the dissonant woman
I'm the anarchist woman
I'm the Bantu woman
I'm the Buddha woman
I'm the baritone woman
I'm the bedouin woman

I'm the woman with taste
I'm the woman with coral

I'm the mushroom woman
I'm the phantom woman
I'm the moaning woman
I'm the river woman
I'm the singing river woman

I'm the clear-water woman
I'm the cleansing woman
I'm the clay woman
I'm the glazed woman
I'm the glass-eyed woman

I'm the stone woman
I'm the stone-tooth woman

I'm the woman with bones
I'm the fossil woman
I'm the soft flesh woman
I'm the doe-eyed woman

that's how it looks when you go to
heaven
they say it's like softness there
they say it's like land
they say it's like day
they say it's like dew

I'm the lonesome woman
the woman without a home
I'm the lithesome woman
the limber woman, the woman
forbidden
the woman divided, the woman
entangled
the woman caught between two
continents
the woman dancing inside her house

I'm the contented woman
 I'm the unrelenting woman
 the unresolved woman
 the woman with the treble
 the soprano woman
 the woman who roves
 the woman riding in clover
 the woman deliberating
 the foraging woman
 the phenomena woman
 the woman who studies
 the woman who names
 the woman who writes
 I'm the cataloguing woman

water that cleans
 waters that run
 flowers that clean as I go

I'm the vendetta woman
 I'm the inventive woman
 I'm the invective woman
 I'm the reflective woman
 I'm the grave miscreant
 I'm the molten matter
 I'm the substratum
 I'm the tumbleweed woman
 I'm the half-breed
 I'm the banyan tree woman
 I'm the static woman
 I'm the woman in classic pose

I'm the silk woman
 I'm the cloth woman

I'M THE SILVER-CLOTH WOMAN
 I'M THE GOLD-CLOTH WOMAN
 I'M THE EMERALD-CLOTH
 WOMAN

I'm the weaving woman
 I'm the woman with colorful thread
 I'm the fiber woman
 I'm the fleeing woman
 the woman forgotten
 the woman derailed
 the tempestuous woman

I'm the woman who dreams
 I'm the woman who exhales

I'm the night woman
 I'm the black-night woman
 I'm the night without a moon
 I'm the angel woman
 I'm the white-devil woman
 I'm the green-skin woman
 I'm the green-goddess woman
 I'm the woman with arms
 I'm the woman with wings
 I'm the woman with sprouts
 I'm the woman with leaves
 I'm the branch woman
 I'm the masked woman
 I'm the deep-trance woman

I'm the meat woman
 I'm the red-meat woman
 I'm the fish woman
 I'm the blue-fish woman

I'm the woman with scales
 I'm the woman with fins
 I'm the crawling woman
 I'm the swimming woman
 I'm the sun-fish woman
 I'm the silver-fish woman

water that cleans
 flowers that clean as I go

I'm the moss woman
 I'm the velvet-moss woman
 I'm the woman with vines
 I'm the woman with thorns
 I'm the needle woman
 I'm the pine-needle woman
 I'm the science woman
 I'm the mistaken woman
 I'm the inexorable woman
 I'm the explorer woman

that's how it looks when you go to
 heaven
 they say it's like softness there
 they say it's like land
 they say it's like day
 they say it's like dew

I'm the impoverished woman
 I'm the heavy-belly woman
 I'm the woman with hair
 I'm the woman with child
 I'm the heathen woman
 I'm the hermaphrodite woman
 I'm the iridescent woman
 I'm the hazardous woman
 I'm the precipice woman
 I'm the insouciant woman
 I'm the jasmine woman
 I'm the jaguar woman
 I'm the Inca woman
 I'm the woman with the facade
 I'm the woman with the sparks
 I'm the taxi woman
 I'm the tactile woman
 I'm the ductile woman
 I'm the taciturn woman
 I'm the fierce woman
 I'm the Jupiter woman
 I'm the tiger woman
 I'm the woman with claws
 I'm the woman with fangs
 I'm the closed-circuit woman
 I'm the muddy-bank woman
 I'm the big-footed woman
 I'm the big-hearted woman
 I'm the water-pool woman
 I'm the shimmering woman

I'm flowers radiating light

I'm the heavy-paint woman
 I'm the patina woman
 I'm the matinee woman
 I'm the Neanderthal woman
 I'm the automaton woman
 I'm the decadent woman
 I'm the opulent woman

water that cleans

flowers that clean
 water that cleans as I go

I'm the beads woman
 I'm the stone-beads woman
 I'm the money-belt woman
 I'm the woman with the passport
 I'm the immigrant woman

I'm the woman with the weight on her
 shoulders
 I'm the woman with the weight on her
 back

I'm the old woman
 I'm the stooped-over woman
 I'm the barefoot woman
 I'm the dark-eyed woman
 I'm the raven-dark woman
 I'm the jet-black woman

I'm the slippery-eel woman
 I'm the facile woman
 I'm the princess woman
 I'm the serpent woman
 I'm the ecliptic woman
 I'm the sine-wave woman
 I'm the sliding woman

waters that clean
 flower that cleans
 waters that clean as I go

I'm the sensible woman
 I'm the senseless woman
 I'm the pink-dawn woman
 I'm the mist-dawn woman
 I'm the mysterious woman
 the woman demystified
 the woman divulged
 the apocalypse woman
 I'm the plexiglass woman
 I'm the rash woman
 I'm the hushed woman
 I'm the caustic woman
 I'm the resonating woman
 I'm the altercation woman
 the ambidextrous woman
 the ambiguous woman
 I'm the effusive woman

I'm the ancipital woman
 I'm the woman in the mirror
 I'm the woman in the museum
 I'm fast speaking woman

I'm the ameliorating woman
 I'm the Marabout woman
 I'm the indolent sylph
 I'm the frugal handmaiden
 I'm the harridan
 I'm the trickster
 I'm the minx
 I'm the shy courtesan
 I'm the frau
 I'm the woman with the wares
 I'm the woman with the whims
 I'm the woman with the hems
 I'm the woman with the volts
 I'M THE POET DREAMING
 INSIDE HER HOUSE

I'm the tautological woman
I'm the technological woman
I'm the tally sheet woman
I'm the dallying woman

water that cleans
flowers that clean

waters that clean as I go

I'm the hieratic woman
I'm the hermetic woman
I'm the harvesting woman
I'm the cloistered woman
I'm the prismatic woman
I'm the manic woman
I'm the magic woman

I'm the fleeting woman
I'm the floating woman
I'm the flotsam woman
I'm the gypsy woman
I'm the rain woman
I'm the rainy-season woman
I'm the lady from Twenty-nine Palms

I'm the inestimable woman I'll
convert yr piastres to gold
I'm the Infanta, I'll get my way

I'm the disdainful woman
I'm the declaiming woman
I'm the thwarted woman
I'm the turgid woman
I'm the Tuscarora woman
I'm the farsighted woman
I'm the wry woman

I'm the circular woman the woman
who returns

water that flows
flowers that clean
water that flows as I go

I'm the Parnassian woman
I'm the Parsee woman
I'm the monophobic woman
I'm the perfunctory woman
I'm the percussive woman
I'm the domestic woman
I'm the vigilante woman
I'm the chastising woman
I'm the Shakti
I'm the errant woman
I'm the variegated woman

I'm the woman with the clout
I'm the woman with the refrain

flowers that clean as I go
water that cleans
flowers that clean as I go

I'm the raised-on-jazz woman
I'm the syncopated woman
I'm the woman at the keyboard
I'm the woman-turns-her-neck-around
I'm the clapping woman

I'm the strapping woman
I'm the back seat woman

I'm the crusader woman with teapot,
bedroll, yellow
plastic water bottle & green turban
shouting
Insh'allah on route to El Ayon—
reclaim my
Sahara *Insh'allah!*

I'm the old old Polish woman raking
& gathering
leaves mid-October just outside
Chicago

I'm the woman scribbling on paper
bag sitting by
Hudson, hat slouched over squint in
autumn sun

I'm the pinched-face lady in
Montreal serving you
up a tasty meal

I'm the woman standing in the
shadow
the Navaho in velvet
I'm the visceral woman
I'm the Valkyrie
I'm the vermilion woman
the pivoting woman
the Vesuvian woman
I'm the vexed woman
I'm the woman put a hex on you
I'm the concealing woman
I'm the babbling woman
I'm the baksheesh baksheesh
baksheesh woman
I'm the bankrupt woman
I'm the bargaining woman
I'm the barracuda woman
I'm the bellicose woman
I'm the benevolent woman
I'm the petulant woman
I'm the aimless woman
I'm the average woman
I'm the woman adoring
the woman adulterated
I'm the acetate woman
The acetylene woman

water that cleans
flowers that clean
water that cleans as I run

I'm the lone assassin Ill sit in my cell
I'm the inflamed woman ready to
burn

I'm the notorious infidel
I'm the agent provocateur
I'm the infectious woman whose
energy catches on
I'm the huckster woman just down the
street

I'm the woman with the rings
I'm the woman with histrionics
I'm the vixen
the woman in the hovel
the woman on the dole

I'm the regenerative woman
I'm the woman strapped to the
machine
I'm the reptile woman I'll grow back
my limbs
I'm the reproachful woman I'll never
forget
I'm the plutonium woman make you
glow for a
quarter of a million years!

I'm the Hottentot woman
I'm the hot-rod woman
I'm the hostile woman
I'm the equinox woman

that's how it looks when you go to
heaven
they say it's like softness there
they say it's balanced there
they say it's like land like day like
dew

I'm the monophonic woman
I'm the setaceous woman
I'm the moonlit woman in silence
under trees
I'm the touchstone woman
I'm the woman with the vitamins
I'm the woman with the keys
I'm the woman with the delays
I'm the woman with the maize
I'm the woman who breathes in
I'm the woman who sails

I'm the redundant woman
I'm the incumbent woman
the woman askew, the woman amok
the amorous woman
the malachite woman
the hidden cave woman
THE WOMANINSPIRED INSIDE
HER HOUSE!

I'm the volcano woman
I'm the pressured woman
I'm the bituminous woman
I'm the slimy-fuel woman
I'm the bright-fire woman
I'm the fire-eater woman
I'm the spaced-out woman
I'm the hemmed-in woman
I'm the woman with the walking
shoes
I'm the woman with the straw hat

I'm fast speaking woman
I'm a fast-rolling woman
I'm a rolling-speech woman
I'm a rolling-water woman

I KNOW HOW TO SHOUT
I KNOW HOW TO SING
I KNOW HOW TO LIE DOWN

II

woman never under your thumb, says
skull that was a head, says

bloodshot eyes, says

I'm the Kali woman the killer woman
women with salt on her tongue

fire that cleans
fire that catches
fire burns hotter as I go

woman traded in her secrets never,
says
woman reversed the poles, says
woman never left America to know
this
but she did, says, she did leave

woman combs snakes out of her hair
woman combs demons out of her hair
woman lies down with the cobra
then meditates under cobra canopy

woman had a bone in her throat, says
was it yours? says
she admits she has taste for you, says
she's cannibal woman, Kali woman

woman's tongue once split in ten
directions
one: I'm a savage woman
two: I'm the rutting woman
three: I'm the fire dancer with coal-
black feet
four: I'm the old-time thinker
five: poseur woman
six: I'm the redacteur
seven: auteur
eight: I haunt you with my songs
nine: I was the nun
now I am bound by desire again
ten: I'm the *cittipatti* woman
the dancing-skull woman

mouth is moving, says
skull-mouth moving, says
says these things
says terrible things as I go

mouth is gaping
tongue is bleeding
everywhere suffering, as I go
I'm the celebrity woman
I'm the luminary woman
I'm the standout woman
I'm the braggart woman
I'm the shrew at the window woman
I'm the stigma woman
the beaten woman
the disgraced woman
hag woman
where will I go?

who will have me?

water clean me
water clean me, as I go

I'm the camouflaged woman
I'm the assuaged woman
I'm the ravenous woman
I'm the Kali Yuga woman

high-pitched woman
nota trifling woman
hissing woman

I'm the woman with the fangs
I'm the woman with the guns
I'm the woman with tomes
I'm the book woman
I'm the stolen book woman
fire that burns as I go

woman was in the world was walking
woman was singing sounding the day
away
sounds like a cranky old machine,
someone said
(that someone was a mean man, mean
child-man)
But she just ignored the cranky old
machine part
& went on her way

woman took her haughty self out of
the sky
she had a nose that tall
how tall?
that!
& stuck up it was
mincy mincy mincy mincy she cried
mincy mincy mincy
she was burning all right
her house (the one she carried on her
head) was a fire
I'm the woman never made a fool of
woman who hides her heart
woman hidden in long sleeves
sleeves of green & gold
I'm the woman shelved one night
while he beds down with the deer
I'm the woman wandering the forest
tilt moon
full moonlights up a honey eye
half moon he returns
I'm the woman waiting
the woman counting moments
a moment never existed & he walks in
I'm the woman who scribes this text
long after the animals lie down
chopping wood outside the retreat hut
stoking the fire with my little stick
a candlelit to light a teacher's face
I learn by books
I learn by singing
I recite the chant of one hundred
syllables
I write down my messages to the
world
the wind carries them invisibly,
staccato impulses to the world

I'm the woman stirring the soup pot
the woman who makes circles
with her arm
stirring, singing this song about the
Woman-Who-Does-Things
Many actions complete themselves
& repeat
she does this
I'm the woman who does these things
many actions carry words

I say them, woman-who-signifies
I light the fire
I sit like a Buddha
I feed the animals outside the door
I blow out the lamp
I'm the woman traveling inside her
head
I'm the woman on the straw mat
I bewitch the stars to my heart
points of light, arrows to my heart
pierce me as I sleep

I'm the night woman
I'm the terrible-night woman
I travel to steal your lover
to steal your food, to take your words

I'm the day woman
I'm the doll woman
I'm the dew woman
day woman mends & organizes
doll woman sits & stares
dew woman is moist to the touch

I'm the Amoghasiddhi woman
I'm activity demon
I wait for him
I walk away
busy woman to light up the day!

don't touch me I'm hurrying hurrying
fierce light of day he doesn't exist
mayhem on the next block a
proletarian urge
& old tones deep from his gut I shut
ears to
hold back, hold back
I'm the woman shouting "Hold"
I'm running down the street now
shout: "Hold, hold"

& old tones hold back ears sharp
lobes hold
tainted I'll strap pathos back
that love comes to this ecto-morgue
& ties on craving & passion
but face I loved —
die! die! I'm the woman who loved
a woman who lost

turn it around
I'm the woman in charge
the woman who never succumbed
woman off the couch
woman up and about
I'm the organizing woman
I'll put this place under my spell

I'm the woman who drives
the woman who drove to Siliguri
I'm the woman who walked to Nepal
I took a train to rest my weary limbs
I'm the one who took a sponge bath
the water was cold
another woman soaped my back
I'm the woman slept upright in a cave
a hundred years
I'm the woman over the next peak
I learned to drive on the Peak to Peak
Highway

all my signals intact
 I provided fresh fuel to the hikers
 fed children from my milky breasts
 I rode the crest of my Own wave
 I thirsted for books, books
 I took a plane to not calm my nerves

I rode a boat for expediency's sake

I'm the chopping-wood woman
 the woman with the axe
 I'm the trailblazer
 I clear the woods
 I take out my own mind

I can out-boast all of you
 I can scribe my heart
 I thrive on passion
 I hang out my shingle
 in business for a night

I'm the ribcage woman
 the ribald woman
 the beribboned woman
 the woman can taking a ribbing, can
 you?
 I'm the imbibing woman
 I'm the woman revived
 the survivor
 the insider woman
 the woman who provides
 the plied woman

the stymied woman
 the woman under clouds
 the woman under shrouds
 the woman breathing inside her house
 I took a trip
 woman-left-home
 went out to see the day
 what would come
 what the day would bring
 walked among the buildings
 walked among the power fronts
 inside them: men organizing money
 walked on inside neighborhoods
 out on the street all kinds of women

I'm the dressed-up woman
 the creased woman
 the lethargic woman
 the sprightly one

wave of woman-future, I ride it
(she conjures long life, fire, tantrums)
 no my mother was intellectual
 But I'm the body woman
books are sane
I'm the head-in-a-book woman
 the travailingest fingers typing are
 mine
classiest accoutrements, smart talk
here
 with me it's pleasure weather style
one note of Thelonious Monk is mine

I'm the five senses woman
 outings in any town I'm good at
long legs all mine
 Particular jab
rub at the edge
 I'm not sentimental
 I'm the clever woman
standing in for tolerance
 standing outside whim
move over
 I write books
I write more books
 elegant fibula
parallax sensibility
 sleek
fondling
 all the world fits in my mouth
 I'm the multiple-universes woman

my hair sparks desire
 my mouth breathes holy fire

mahakalas roam the yard I inhabit
 dakinis sit on my shoulders
 elephantine rage
 vajra nipples
 mistress of the keyboard
 no slut to life
 I'm the woman who dreams
 I'M THE ARTIST INSIDE HER
 MAGIC HOUSE

2.3.Selina Tusitala Marsh

*Fast Talkin' PI*⁵²⁴

For Anne Waldman

I'm a fast talkin' PI
 I'm a power walking' PI
 I'm a demographic, hieroglyphic fact-
 sheetin' PI

I'm a theorising PI
 I'm a strategising PI
 I'm a published in a peer reviewed
 journal PI

I'm a slot machine PI
 I'm a lotto queen PI
 I'm tote-ticket church bingo TAB PI

I'm a vegan PI
 a rainbow warrior PI
 I'm a protest sign against the rising
 waters PI

I'm a criminal PI
 behind the bar graphs PI
 I'm a gun smokin' patching totin'
 king cobra PI

I'm a fale PI
 I'm a marae PI

I'm a living breathing dwelling of my
 ancestors PI

I'm a lazy PI
 I'm a p-crazy PI

I'm a hard drinkin' hard speakin'
 where my eggs? PI

I'm a land-based PI
 I'm a fanua PI
 I'm a village is the centre of my world
 PI

I'm a harvesting PI
 a copra sacking PI
 I'm a buy tinned beef 'cos no more
 fish in reef PI
 I'm a diabetic PI

I'm a heart-diseased PI
 I'm a gout-inflated, incubated, case
 study PI

I'm a siva Samoa PI
 I'm an ava-pouring PI

I'm a tulafale tonguing genealogy PI

I'm an independent PI
 I'm a flag-raisin' PI
 I'm a fa'alavelave lovin' givin' livin'
 PI

I'm a still PI
 I'm a broken PI
 I'm a wheelchair bound from drunken
 westie driver PI

I'm a standing PI
 I'm a beehive PI
 I'm a labour MP gonna be PM one
 day PI

I'm a quiet PI
 I'm a small PI
 I'm a take no lunch to school today
 but ... anyway PI

I'm an all-black PI
 I'm an all-white PI
 I'm a gold silver bronze blue street-
 signed PI

524. (Marsh 2012, 58–64)

I'm an angry PI
 I'm a dawn-raided PI
 I'm a crouching poly panther in grey
 lynn PI

I'm a shark-toothed PI
 I'm a tatau PI
 I'm a malu and a pe'a, flying fox let
 loose PI
I know how to be in this world

I know how to feed in its waters
I know how to read the stars and sea-
birds
I know how to live off poetry
I know how to give it away

I'm a propertied PI
 a self-employed PI
 I'm a mocha-drinkin', horn-rimmed
 glasses, real TV PI
 I'm a movin' PI
 I'm a groovin' PI
 I'm a nesian mystik stratospheric
 whippin' it PI

I'm a krumpin' PI
 a go-for-God PI
 I'm a colour-free gangsta wannabe for
 the Lord PI

I'm a BA PI
 I'm an MA PI
 I'm a PhD, BCOM, LLB, MD PI

I'm a bi PI
 I'm a gay PI
 I'm a cross-gendered, soul-blended,
 mascara'd PI

I'm a coloured PI
 I'm a canvassed PI
 an acrylic, oil PVC, four by two PI

I'm a bit of both PI
 a chameleon PI
 a hybrid, mongrelised self-satisfied PI

I'm a shadowing PI
 I'm a fathoming PI

I'm an ocean, I'm the wave, I'm the
 depths of it PI

I'm a territorial PI
 I'm a pure blood PI
 I'm a border language Stop Do Not
 Pass Go PI

I'm a freezing works PI
 I'm an IT PI
 I'm a sewing, stuffing, soaking,
 shaking, stirring PI

I'm a talanoa PI
 I'm a ta/va PI
 I'm the space, the time, the tune, the
 transcending PI

I'm a pair of jimmy choos
I'm a size 12 in fuchsia please
I'm a no shoe fits the foot of an earth
mama

I'm a royal PI
 I'm a commoner PI
 I'm a coup-supported, you and you
 and you, deported PI

I'm a white Sunday PI
 An LMS PI
 I'm a born-again no mandatory tithing
 PI

I'm tihei, that first born breath
I'm that pulsating cord
I'm that breaking water
I'm that loose knot threatening to
tighten

I'm that blood clot PI
 that topknot PI
 that loosener of sun and skin and
 brothers PI

I'm a lover PI
 I'm a mama PI
 I'm a breast-feed till they tell you I'm
 done now! PI

I'm a Nafanua PI
 I'm a warrior PI
 I'm the breast-kept secret in ancient
 samoan warfare PI

I'm a dub dub dub PI
 I'm a bebo PI
 I'm a good lookin', face bookin'
 hookin' up PI

I'm a melting pot PI
 an homogenous PI
 I'm a skim milk green top fat free
 heterogeneous PI

I'm a denny's PI
 I'm a sawadee PI
 I'm a finger lickin' KFC MDs BK PI

I'm a matariki PI
 I'm a slammin' poetry PI
 I'm a riding high and whippin' the
 hide of a
 Clydesdale PI

I'm a niu FM PI
 I'm a curtained stage PI

I'm a naked and I'm laughing and
 cartooning PI

I'm a vaka PI
 I'm a star-charting PI
 I'm a navigating by nissan navara PI

I'm a long poem PI
 I'm a long song PI
 I'm a smooth crooner softly
 lullabying PI

I'm a red-lipsticked PI
 I'm a big-haired PI
 a multi-coloured, stilhouetted fafafine
 PI

I'm a crying PI
 I'm a laugh too loud PI
 I'm a my *jandal your mouf* derek-
 wannabe PI

I'm a lali
 I'm where we once belonged
 I'm a dream fish floating
 I'm wild dogs under my skirt
 I'm searching for nei nim'anoa
 I'm a native daughter
 I'm poètes du pacifique en couleur
 I'm light in the crevice never seen
 I'm the girl in the moon circle
 I'm niu voices
 I'm songs of love
 I'm mi mere
 I'm houses
 I'm a pinnacle
 I'm a nuanua
 I'm blackstone
 I'm tapa talk
 I'm kakala
 and langakali
 and hingano
 I'm tai, heart of a tree
 I'm colonised people
 I'm praying parents
 I'm a shark-skin drum
 I'm solaua, a secret embryo
 I'm whetu moana
 I'm a young artist in contemplation
 I'm the choice of your parents
 I'm an act of war
 I'm na buka vivinei malivi pa zinama
 roviaa
 I'm threads of a tivaevae
 I'm cyclone country

I'm a theorising slot machine
bloodless coup jimmy choos
lover blood clot melting pot
shark-toothed brothers let loose
white Sunday lipp BA

I'm a fast talkin' PI

2.4. Jeannette C. Armstrong

*Indian Woman*⁵²⁵

I am a squaw
a heathen
a savage
basically a mammal

I am a female
only in the ability
to breed
and bear papooses
to be carried
quaintly
on a board
or lost
to welfare

I have no feelings

The sinuous planes
of my brown body
carry no hint
of the need
to be caressed
desired
loved
Its only use
to be raped
beaten and bludgeoned
in some
B-grade western

I have no beauty

The lines
cut deep
into my aged face
are not from bitterness
or despair

at seeing my clan destroyed
one by one
they are here
to be painted or photographed
sold
and hung on lawyers wall
I have no emotions

The husky laughter
a brush of wings

behind eyes
soft and searching
lightly touching others
is not from caring
but from the ravaged
beat of black wings
rattling against the bars
of an insanity
that tells me
something is wrong here.

Someone is lying.

I am an Indian Woman

Where I walk
beauty surrounds me
grasses bend and blossom
over valleys and hills
vast and multicoloured
in star quilt glory

I am the keeper
of generations

I caress the lover gently

croon as I wrap the baby
with quietness I talk
to the old ones
and carefully lay to rest
loved ones

I am the strength
of nations

I sing to the whispering
autumn winds
in the snow
I dance
slowly
filling my body
with powder
feeling it
knowing it
I carry the seeds
carefully through dangerous

I am the giver of life
to whole tribes
wastelands
give them life
scattered
among cold and towering
concrete
watch them grow
battered and crippled
under all the lies
I teach them the songs
I help them to hear
I give them truth

I am a sacred trust
I am Indian woman.

2.5. Irma Pineda Santiago

*Naa nga gunaa yu (Soy la mujer Tierra)*⁵²⁶

Naa nga gunaa yu ni guchezalu' me bosaananau'
xpiidxilu'
Yanna caguiibelade' ti che' dxiibi
Cusiaya' xtuuba' guie' xiña'
ni biaana lu ziña yaa sti daa
Ma cadi dxapahuini' mudu di naa
xa ni cabeza guendandá dxi ra na' xp'a du'
Nga nuxhele laa
Zineu' guie' stine'
¡Dxu!
Qui ñalu' naa bichuugulu' guie'
Ca yagana ¿qui ñanda nucueezaca' lii

Soy la mujer tierra que rasgaste para depositar tu semilla
Lavo mi cuerpo para ahuyentar el miedo
Limpio las huellas de pétalos rojos
sobre la tierna palma del petate
No soy más la niña capullo_
que esperaba el día en que las manos de su amado
la hicieran florecer_
Te llevaste mi flor_
¡Soldado!
Sin piedad la arrancaste
Mis ramas no tuvieron fuerzas para detenerte
La lluvia de mis ojos no será suficiente
para humedecer el suelo_

525. (Armstrong 1991)

526. (Pineda 2018)

Nisaguiꝑe ruuna lua' qui zugaanda
cu' gudxa layú
ne guni guiele' sti bieque guie' stine'

y hacer que mi flor renazca

2.6. Gwendolyn Brooks

*The Anniad*⁵²⁷

Think of sweet and chocolate,
Left to folly or to fate,
Whom the higher gods forgot,
Whom the lower gods berate;
Physical and underfed
Fancying on the featherbed
What was never and is not.

What is ever and is not.
Pretty tatters blue and red,
Buxom berries beyond rot,
Western clouds and quarter-stars,
Fairy-sweet of old guitars
Littering the little head
Light upon the featherbed.

Think of ripe and rompabout,
All her harvest buttoned in,
All her ornaments untried;
Waiting for the paladin
Prosperous and ocean-eyed
Who shall rub her secrets out
And behold the hinted bride.

Watching for the paladin
Which no woman ever had,
Paradisaical and sad
With a dimple in his chin
And the mountains in the mind;
Ruralist and rather bad,
Cosmopolitan and kind.

Think of thaumaturgic lass
Looking in her looking-glass
At the unembroidered brown;
Printing bastard roses there;
Then emotionally aware
Of the black and boisterous hair,
Taming all that anger down.

And a man of tan engages
For the springtime of her pride,
Eats the green by easy stages,
Nibbles at the root beneath
With intimidating teeth.
But no ravishment enrages.
No dominion is defied.

Narrow master master-calls;
And the godhead glitters now
Cavalierly on his brow.
What a hot theopathy
Roisters through her, gnaws the walls,
And consumes her where she falls
In her guilt humility.

How he postures at his height;

Unfamiliar, to be sure,
With celestial furniture.
Contemplating by cloud-light
His bejewelled diadem;
As for jewels, counting them,
Trying if the pomp be pure.
In the beam his track diffuses
Down her dusted demi-gloom
Like a nun of crimson ruses
She advances. Sovereign
Leaves the heaven she put him in
For the path his pocket chooses;
Leads her to a lowly room.

Which she makes a chapel of.
Where she genuflects to love.
All the prayerbooks in her eyes
Open soft as sacrifice
Or the dolour of a dove.
Tender candles ray by ray
Warm and gratify the gray.

Silver flowers fill the eves
Of the metamorphosis.
And her set excess believes
Incorruptibly that no
Silver has to gape or go,
Deviate to underglow,
Sicken off to hit-or-miss.

Doomer, though, crescendo-comes
Prophesying hecatombs.
Surrealist and cynical.
Garrulous and guttural.
Spits upon the silver leaves.
Denigrates the dainty eves
Dear dexterity achieves.

Names him. Tames him. Takes him
off,
Throws to columns row on row.
Where he makes the rifles cough,
Stutter. Where the reveille
Is staccato majesty.
Then to marches. Then to know
The hunched hells across the sea.

Vaunting hands are now devoid.
Hieroglyphics of her eyes
Blink upon a paradise
Paralyzed and paranoid.
But idea and body too
Clamor "Skirmishes can do.
Then he will come back to you."

Less than ruggedly he kindles

Pallors into broken fire.
Hies him home, the bumps and
brindles
Of his rummage of desire
Tosses to her lap entire.
Hearing still such eerie stutter.
Caring not if candles gutter.

Tan man twitches: for for long
Life was little as a sand,
Little as an inch of song,
Little as the aching hand
That would fashion mountains, such
Little as a drop from grand
When a heart decides "Too much!"—

Yet there was a drama, drought
Scarleted about the brim
Not with blood alone for him,
Flood, with blossom in between
Retch and wheeling and cold shout,
Suffocation, with a green
Moist sweet breath for mezzanine.

Hometown hums with stoppages.
Now the doughty meanings die
As costumery from streets.
And this white and greater chess
Baffles tan man. Gone the heats
That observe the funny fly
Till the stickum stops the cry.

With his helmet's final doff
Soldier lifts his power off.
Soldier bare and chilly then
Wants his power back again.
No confection languider
Before quick-feast quick-famish Men
Than the candy crowns-that-were.

Hunts a further fervor now.
Shudders for his impotence.
Chases root and vehemence,
Chases stilts and straps to vie
With recession of the sky.
Stiffens: yellows: wonders how
Woman fits for recompense.

Not that woman! (Not that room!
Not that dusted demi-gloom!)
Nothing limpid, nothing meek.
But a gorgeous and gold shriek
With her tongue tucked in her cheek,
Hissing gauzes in her gaze,
Coiling oil upon her ways.

Gets a maple banshee. Gets

527. (Brooks 2005a, 36–49)

A sleek slit-eyed gypsy moan.
 Oh those violent vinaigrettes!
 Oh bad honey that can hone
 Oilily the bluntest stone!
 Oh mad bacchanalian lass
 That his random passion has!

Think of sweet and chocolate
 Minus passing-magistrate,
 Minus passing-lofty light,
 Minus passing-stars for night,
 Sirocco wafts and tra la la,
 Minus symbol, cinema
 Mirages, all things suave and bright.

Seeks for solaces in snow
 In the crusted wintertime.
 Icy jewels glint and glow.
 Half-blue shadows slanting grow
 Over blue and silver rime.
 And the crunching in the crust
 Chills her nicely, as it must.

Seeks for solaces in green
 In the green and fluting spring.
 Bubbles apple-green, shrill wine,
 Hyacinthine devils sing
 In the upper air, unseen
 Pucks and cupids make a fine
 Fume of fondness and sunshine.

Runs to summer gourmet fare.
 Heavy and inert the heat,
 Braided round by ropes of scent
 With a hypnotist intent.
 Think of chocolate and sweet
 Wanting richly not to care
 That summer hoots at solitaire.

Runs to parks. November leaves
 All gone papery and brown
 Poise upon the queasy stalks
 And perturb the respectable walks.
 Glances grayly and perceives
 This November her true town:
 All's a falling falling down.

Spins, and stretches out to friends.
 Cries "I am bedecked with love!"
 Cries "I am philanthropist!
 Take such rubies as ye list.
 Suit to any bonny ends.
 Sheathe, expose: but never shove.
 Prune, curb, mute: but put above."

Sends down flirting bijouterie.
 "Come, oh populace, to me!"
 It winks only, and in that light
 Are the copies of all her bright
 Copies. Glass begets glass. No
 Populace goes as they go
 Who can need it but at night.

Twists to Plato, Aeschylus,
 Seneca and Mimnermus,
 Pliny, Dionysius....
 Who remove from remarkable hosts
 Of agonized and friendly ghosts,
 Lean and laugh at one who looks
 To find kisses pressed in books.

Tests forbidden taffeta.
 Meteors encircle her.
 Little lady who lost her twill,
 Little lady who lost her fur
 Shivers in her thin hurrah,
 Pirouettes to pleasant shrill
 Appoggiatura with a skill.

But the culprit magics fade.
 Stoical the retrograde.
 And no music plays at all
 In the inner, hasty hall
 Which compulsion cut from shade.—
 Frees her lover. Drops her hands.
 Shorn and taciturn she stands.

Petals at her breast and knee....
 "Then incline to children-dear!
 Pull the halt magnificence near,
 Sniff the perfumes, ribbonize
 Gay bouquet most satiny;
 Hoard it, for a planned surprise
 When the desert terrifies."

Perfumes fly before the gust,
 Colors shrivel in the dust,
 And the petal velvet shies,
 When the desert terrifies:
 Howls, revolves, and countercharms:
 Shakes its great and gritty arms:
 And perplexes with odd eyes.

Hence from scenic bacchanal,
 Preshrunk and droll prodigal!
 Smallness that you had to spend,
 Spent. Wench, whiskey and tail-end
 Of your overseas disease
 Rot and rout you by degrees.
 —Close your fables and fatigues;

Kill that fanged flamingo foam
 And the fictive gold that mocks;
 Shut your rhetorics in a box;
 Pack compunction and go home.
 Skeleton, settle, down in bed.
 Slide a bone beneath Her head,
 Kiss Her eyes so rash and red.

Pursing lips for new good-byeing
 Now she folds his rust and cough
 In the pity old and staunch.
 She remarks his feathers off;
 Feathers for such tipsy flying
 As this scarcely may re-launch
 That is dolesome and is dying.

He leaves bouncy sprouts to store
 Caramel dolls a little while,
 Then forget him, larger doll
 Who would hardly ever loll,
 Who would hardly ever smile,
 Or bring dill pickles, or core
 Fruit, or put salve on a sore.

Leaves his mistress to dismiss
 Memories of his kick and kiss,
 Grant her lips another smear,
 Adjust the posies at her ear,
 Quaff an extra pint of beer,

Cross her legs upon the stool,
 Slit her eyes and find her fool.

Leaves his devotee to bear
 Weight of passing by his chair
 And his tavern. Telephone
 Hoists her stomach to the air.
 Who is starch or who is stone
 Washes coffee-cups and hair,
 Sweeps, determines what to wear.

In the indignant dark there ride
 Roughnesses and spiny things
 On infallible hundred heels.
 And a bodiless bee stings.
 Cyclone concentration reels.
 Harried sods dilate, divide,
 Suck her sorrowfully inside.

Think of tweaked and twenty-four.
 Fuchsias gone or gripped or gray,
 All hay-colored that was green.
 Soft aesthetic looted, lean.
 Crouching low, behind a screen,
 Pock-marked eye-light, and the sore
 Eaglets of old pride and prey.

Think of almost thoroughly
 Derelict and dim and done.
 Stroking swallows from the sweat.
 Fingering faint violet.
 Hugging old and Sunday sun.
 Kissing in her kitchenette
 The minuets of memory.

Appendix to *The Anniad*
leaves from a loose-leaf war
diary

1
 ("thousands—killed in action")

You need the untranslatable ice to
 watch.
 You need to loiter a little among the
 vague
 Hushes, the clever evasions of the
 vagueness
 Above the healthy energy of decay.
 You need the untranslatable ice to
 watch,
 The purple and black to smell.

Before your horror can be sweet.
 Or proper.
 Before your grief is other than
 discreet.

The intellectual damn
 Will nurse your half-hurt. Quickly
 you are well.

But weary. How you yawn, have yet
 to see
 Why nothing exhausts you like this
 sympathy.

2
 The Certainty we two shall meet by
 God
 In a wide Parlor, underneath a Light

Of lights, come Sometime, is no
ointment now.
Because we two are worshipers of
life,
Being young, being masters of the
long-legged stride,
Gypsy arm-swing. We never did learn
how
To find white in the Bible. We want
nights
Of vague adventure, lips lax wet and
warm,
Bees in the stomach, sweat across the
brow. Now.

3 *the sonnet-ballad*
Oh mother, mother, where is
happiness?
They took my lover's tallness off to
war,
Left me lamenting. Now I cannot
guess
What I can use an empty heart-cup
for.
He won't be coming back here any
more.
Some day the war will end, but, oh, I
knew
When he went walking grandly out
that door

That my sweet love would have to be
untrue.
Would have to be untrue. Would have
to court
Coquettish death, whose impudent
and strange
Possessive arms and beauty (of a sort)
Can make a hard man hesitate—and
change.
And he will be the one to stammer,
"Yes."
Oh mother, mother, where is
happiness?

2.7. Shannon Doubiago

Hard Country (fragmento 6 de *Wyoming*)⁵²⁸

6. What Is This Place to Me If You
Are Lost?
I touch the ground with both hands
and see
a woman arched above the sun.
On her face the planets
are spread by lighting, her eyes
are black, in each a yellow sun.

On one bare shoulder hangs the rib of
the moon,
on the other the constellation of the
Sphinx:
Body of the Lion, Head of the Virgin.
In the center of each deep nipple
is a perfect rose.

She steps from mountain top to
mountain too
to reach me.
She turns her face upon me.
Suddenly I know
the shocking zodiac.

*You will recall how tribe after tribe
went deeper into the world
and now come from space
to sit out on your vast wastelands
to begin the great dance*

And then she vanishes
into the valleys,
a brief blue sail on the Milky Way.

And the Tetons break and the Heart
of the land breaks, great chunks of
ice.
Big Foot, frozen, half-risen, tries to
climb
between earth and sky.

I see tribe after tribe
come to the frozen pile.
It settles in a moan, the faces open to
the storm.

It's Christmas the Mormon
Missionaries
won't come out to bury them.

How did we do it?
How do we bear it?
How do we live now?

The last time I opened to the fuck of
history
it broke me from the man I love
and the time before that
it broke me from my art.

For the fifth time in my life
I have every astonished victim
I hear the earth crying

a highpitched wail coming like wind
through the pines

I thought must be birds bending over
me when I came here as a child,
a suffocating sexual weight coming
like a moan from the ground
on which I first slept with my parents
who told me
what happened to the people who
belong here

and when second I heard the earth
crying
my own child came from me
screaming
every possible death
and with him
the Holocaust
and the South I then walked to

and when third
I heard the earth crying
Viet Nam

I took a vow
never to be a poet

I took a vow never to be a poet
because I was taught the law and
order of poetry
and saw my brother become a killer
as he obeyed the law and order of the
Army,
I was taught the words of a woman
are almost worthless.

I took a vow never to be a poet
because art I was taught
is too delicate to sing of genocide.
But what else could I sing
while people were being murdered
in my name?

I hear the dead in Earth.
Their songs and stories cry to me
beyond all notions of Art and Form,
the poem as museum piece
where words are molded like human
skin to shade the light of gold filled
teeth

But in my perfect silence,
my own unconscious fascism,
I began to die.
I was a woman without a country, a
woman without words.
And with me, dying, my generation,
overcome with despair.
We knew sorrow in a country words
cannot enter, sorrow
like a well cored through the earth.
And Demeter again sat over the hole
crying for her daughter
so loved by Death.
All the earth began to die,
the years too deadly for words,
too masculine for the feminine.

Until one Vermont winter morning
I read the Russian Ahmatova
the poet who saw everything,
her husband at the fringing squad,
her people, lovers and poets,

528. (Doubiago 1982, 143–47)

her whole generation destroyed,
her son in prison for her poetry
which she burned, after committing
to heart every word

who once wrote

*No, not me, someone else's wound
I could never have borne it*

But who, when the woman in the
Siberian prison line
Recognized her and whispered

Can you describe this?

give the miraculous answer

Yes. I can.

Until I knew, as Rilke insists
is the first discovery to make
if one is to be a poet:

*I will die if I don't write
a discovery that cut through all
notions of Art,
of form, vision, communication,
occupation, money, or role in life.*

Colors, Goethe said, are the suffering
of the light.
And craft, I have learned. is spiritual,
the moment Orpheus steps to earth
bringing his dead love back
as song
Until I understood
years in my wild places
writing is a physical act, erotic and
dangerous,
the lowering of the self
into a well almost deep.
I must bring up the words
or perish from their rot
left inside

until I understood

that the true law and order
is cosmo logic, astro logic, geo logic,
geo graphic, organic and political
and the poetry I had been taught
was politics, lies
about indivisible united states
fictionally unionized, lies
about war between the fascist
polarities
of vision and technique, of good and
evil,
of woman and man, of now and then,
of mine and yours,
of nature and man, of life and death,
of race against race

fictions made up
to lead the mind
into murder
in the name
what God, what happened, what thing

2.8. Betsy Warland

*serpent (w)rite: (a reader's gloss)*⁵²⁹

we lose ourselves in each other

smell

a e i o u

e

i

o

u

last lest list lost lust

lest

list

lost

lust

your smell in / lists me

is pleasing to satisfy... a desire or inclination

scent/ sentence inspiralization

'hold your tongue woman'

I hold my tongue around your kletoris
small hill from klinein, to lean incline

clitoris

circling circling ringing out

a e i o u

lei – leu – las leu – las

u lust las(s)

this the lost manuscript

willing to be lost / a will to be lost

accept our condition

give up the Garden

leu – forlon, analysis, catalysis, paralysis

soluble, assoil, resolve

lost

i am lost

admitting it i see

i'm going around in circles (can say)

'i am lost'

then recognize this place those landmarks

merg-, marking out the boundary by walking around it,

ceremonially beating the bounds

as i come

round to them again *gno-, narrate know*

i have been here before

funny how you think as you near

'yes, i'm on the right track now, this must be the way home'

then come round to those landmarks now seen

through different eyes

the circle has *changed you skamb-, to curve, bend*

confronted with how lost we are narrative beings

(our resolve) to make this place home

Lost in thought

we cannot tell where we have been

cannot smell our own tracks

noses neutered eyesight diminishing

under the strain of double demand

images pile endless on each other

(when you are lost everything looks the same)

signals not received

we walk right by them

'A whole vanished universe is preserved by an odor.'

Bachelard

529. (Warland 1987) (*Turn one*)

we walk right by them

‘In many mammals species a large proportion of the brain is devoted exclusively to analyzing and interpreting smell signals.’ Morgan

lost analysis

‘Above all, it enables an animal to convey messages which can be deciphered in its absence and after a considerable time lapse – and we had to wait for the invention of writing before we found another way of doing that.’

Mess Age *smeit-, emit, transmit, submit, omit* message
admit we are lost

we cannot read our scent on a tree

‘The odor has remained in the word.’
Bachelard

sent-, sentence rubbed on pressed tree fiber sent
signals landmarks

eyes smell words sprayed on page

circling around words
it
trying to find my way
in? out? to? through?

re-member
body of knowledge begins to touch
sent-, scent, Latin sentire, to feel sense
begins to *smer, memory, remember* mourn
no longer afraid to *remember* how lost we are
no longer refusing to *mourn* our losses

word smell longing for other universes
left
lost

‘The further one is from (her) native land the more
Bachelard
[she] suffers from nostalgia of its odors.’

Mimir guarding the spring beneath the root of the
World Tree source of inspiration, power, *weld, history*
wisdom

sent of paper

Eve finding her way back to the *deru, tree*
truth

knock on wood

we write on our bodies with the tide of Yin

hot wordsmells pour on cunt belly breasts
claiming presence to / in each other (*emit, transmit, submit*)
our fluids marking where we have been
odors our *fluency, bhleu-, to swell, well up, overflowing*
sheets upon sheets

smell signals sent / ence
sheet signals paper

signals on tree fiber
this is my body (*teks, text*) *tissue*
sniff out your lost needs
the word made flesh
lost flesh makes words
the *serpent, serp-, crawls*
cursed to the dust
‘upon your belly you shall go’ Genesis
and dust you shall eat’
crawls in the dust
from which we were made
gerebh, grammar, paragraph, crawl
serpent language

trying to find our way back
going around in
circles *a (on) + round + wall* Paradise
pages of *dheu-, doves* scent out *dust*

with no-return

4 AM nightword dream wakes me up
two words repeating themselves
‘forked tongue’
serpent tongue licking at Cassandra’s ears
[how she gained the gift of prophecy]

two words flicking
dnghu-, language, bilingual tongue
crawling across the page
the Goddess Nidava
first deity of writing
who invented the tablets of clay
who dis /covered the ‘art of writing...’ Stone
depicted as a serpent’

bilingual wordsmells
furca, two-pronged fork for digging in the
man-, manuscript manure

nightworld refusing the curse of half tongue

Eve standing beneath the Tree
with a need in her breast
something missing in *paradise, per-, (around), primordial, price, experience, interpret, viper, separate,*
fear, postpartum
a longing for

words
Adam’s naming not an ending
more words wanted out
words we spoke of *experience, interpreted* perception
words of discourse

the serpent appears to have been primarily revered
Stone
as a female in the Near and Middle East and generally
linked to wisdom and prophetic counsel.'

She's a mind of her own
every woman

Eve re woman

the serpent who spoke 'the symbol ... of divine coun-
sel in the religion of the Goddess'

Uta Zit
Hata-Hor
Au Set
Maat
Nidava
Divine Serpent Lady
Ninlil
Great Mother Serpent of Heaven
Nina
Ishtar
Tiamat
The Lady of the Serpent
Python
Baalat
Kundalini
Ma Chioni
Per-Uatchet
Mehn the Enveloper
Nin Hursag
Rainbow Serpent
Shakti
Indombe
Ama Usam Gal Ana
Al Uzza
Buto

taking the bite opening the lid
nek-, nectar (the drink of the gods overcoming dead)
innocence
gone

Eve the 'living'
Pandora the 'all-gifted'
first woman in Paradise
first mortal woman among gods and goddesses
first mortal womb
first death

Hebrew ēden, place of pleasure
The bite the birth
Pleasure, plack-, placenta
coming out
dropping down
Fall

Paradise postpartum
don't be *hysterical*

uterus, ventriloquism
(where we all fall out)

Democritus writing to Hippocrates declares the
uterus 'the cause of 600 evils and countless suffer-
ings'

wom(b)an's words
a language of ventriloquism

'The hysterical reactions may be seen as desperate attempts to refind body, to incarnate, to find initia-
tion into life.'
My Book encountered beneath the water, says
My Book of prayers'

Rauch returns
re-members us
in her spirit we baptize each other

600 a conservative figure

Eve, Pandora damned for *openings, upo, evil*
their, lid,klay,clitoris

the body condemning the body condemned the body lost

i am afraid of losing myself

'I am the woman of the great expanse of water, says
Sabina
I am the woman of the expanse of the divine sea, says'

i am the woman who receives you, says
tide of yin rises fills my mouth
i am your shore your harbour how
you know where you have been

woman of her own seas rivers rains
pour-push out-down into-trough me i lie in a pool of you

'I am the woman of the great rain, says
Sabina
I am the woman of the sacred rain, says
I am the woman of the Flowing Water'

rip tide cyprine spring tide
sun moon earth aligned
you are the woman of the great expanse water'
your tidelines mark our *mappa, map, sheet*
i am the woman who receives you, says
i am your shore your harbour, your territory

moan gathering above
tremor shout down fluid hot floods my cunt
'I am the woman wise in words beneath the water, says
Sabina
I am the woman wise in words beneath the sea, says'

your smell inscribing our fluency,
i am the woman of the flower flowing water
i am the woman wise in words been at the sea
suscipe cyprine re-turn us to 'the face of the deep
Genesis

tide of yin 2,000 years old hidden from us
until bodies remember wordsmell

'Nobody can take my Book away from me, says Sabina
and the flesh is made word

word = verb
(wer-, to speak)
mouth is verb
know is narrate
verbalization
(at the *Tree* the *truth* verboten)

'But a word is a bottomless *pit*.' Hejinian
(*puteus, well*)

‘the erotic offers a well of replenishing and provocative force to the woman who does not fear its revelation’

cracking the code broken is open
Latin codex, tree trunk, writing tablet, book (of laws)
 Eve at the tree the *bheudh-*, *forbidden*
 make aware bode (*boda, messenger*)
 ombudsmen, *Bo Tree, Bodhistava, Buddha*
 snake its tongue
 The tree speaking for itself
 ‘For God doth know that in the day ye eat thereof
 Genesis
 then your eyes shall be opened, and ye shall be as gods,
 knowing good and evil,’
 (what is good — what is evil — what is know)
 Eve wanting to *stā, to stand ...*
 place or thing which is standing *understanding*
 names words not knowing good not knowing evil not *knowing*
 Eve longing for her *histōr, wisdom story*
 ‘And the Lord God formed man of the dust of the ground,
 Genesis
 and the breathed into his nostrils the breath of life’

The Three The Code the Bite cracks
 Life came through Adam's *nostrils, ter-, truncus, deprived of*
branches or limbs
 these circles his boundary marks
 forced open by Yahweh's *bhreu-, breed, brand, burn*
 brimstone *breath*

treetruth

each breath a step each breath a loss each breath a death

Adam's words name

Eve's words repeat
(lip service)
she took the words right out of His mouth

this is how we acquired language
 religion or meat it is our narrative
 our incessant story line
script, to cut, separate, Scripture, manuscript
riddle, discriminate, secret, crisis

‘Language exists in the form of a sum of impressions
Sassure

deposited in the brain of each member of a community, almost like a dictionary of which identical copies have been distributed to each individual.'

‘The dictionary presents a world view, the bilingual Hejninian dictionary doubles that, presents two.’
Eve taking the *bite*, *bheid-*, *bait*
‘the story of Eve is also the story of the displacing of Phillips
the Goddess whose name is taken from a form of the Hebrew verb “to be” by the masculine God, Yahweh, whose first name has the same derivation.’

the byte the basic unit of information
in our new language

food
for thought
you are
what you eat

Eve and the snake
the first dialogue
'now the serpent was more subtle than any beast ...
Genesis
which the Lord God had made.'

subtle, teks-, text, tissue, context, tela
(tela, a wave like membrane that covers
some portion of a bodily organ)
 Yahweh's warning, *wer-, to cover*

she did slip in a few words of her own
'embellished the original [command] with the phrase Trible
"you shall not touch it!"

tree theology

‘Not only can she rely the command of God, she can also interpret it faithfully ... If the tree is not touched, the fruit cannot be eaten.’

'Loving is choosing, the snake said Atwood
The kingdom of god is with you
because you ate it.'

touch, *sentire*, to feel sentence
(the sentence the sentence)

Eve at the crux of the matter,
mother, matrix, matrimony, material, Demeter

Dē māter

‘De is the delta, or triangle, a female-genital sign known as “the letter of the bulba” in Greek sacred alphabet’ Walker

D/e-ve

Corresponding letters — Sanskrit dwr, Celtic duir, Walker
Hebrew daleth — meant the Door of birth, death, or
sexual paradise ... in India it was the Yoni Yantre, or
yantra of the vulva.'

De-meter

'Like all the oldest forms of the basic Asiatic Goddess
Walker
she appeared as Virgin, Mother, Crone, or Creator,
Preserver, Destroyer.'

Eve at the De
'...and he did eat.
And the eyes of them both were opened. Genesis

their first knowledge their nakedness nakedness

nip it in the bud

"Vulva" the primary Tantric object of worship, sym-
Walker
bolized variously by a triangle, fish, double- pointed
oval horseshoe, egg, fruit etc. Personifying the Yoni,
the Goddess Kali bore the title of Cunti or Kunda,
root of the ubiquitous Indo-European word "cunt"
and all its relatives: cunnus, cunte, cunning, cunc-
tipotent, ken, kin

country.'
(cunt-tree)

Anexo 3 (Capítulo 5)

3.1. *Hurr, Isho, like the whirr of a loom: churr (Letters with Karen Weiser)*⁵³⁰

Boulder, Colorado May 2, 2005

Karen,

Last year service in the eastern hills. Now the marches of the western seas
How often in the span
of an official's life Must he (she) weary him (her) self with these border wars?

—FUJIWARA NO UMAKAI (694–737), FROM THE KAIFUSO (PROGRAM NOTES)

Been thinking around the parameters of *Iovis III (Colors in the Mechanism of Concealment)* as I try to organize the rhizome it is. Borders and linguistic disputes seem so much at the root of what one is ready to die for. And because I am so caught up with “polis” (the eyes, the public, those who will see for themselves unmediated by authority), I seem to constantly consider both sides. And want to carry the epic sense of the total story as we are living it right now through the orality of our minds’ ears & eyes. That’s what I feel in this city, in this poem, noise and more noise. Trying to find the “C” train which doesn’t run on weekends, although I can HEAR it, trying to find a language that isn’t so common, meaning prevalent (I love the common tongue). There seems to be so much more cruel racist graffiti around town as I make my rounds, have you noticed?

Seems like a bit of a dis-junct over the events of this week of Poetry Month April with pen American Center / the rest of the community.

The *New Yorker*, which still doesn’t consider poetry as a mind-changing & charging event, other arbiters of verse/prose culture and it’s true the climate still feels somewhat “official” as in “official verse culture.” We need to go to other kinds of neighborhoods or at the least widen the discussion. Include Etel Adnan. Maybe it’s all hidden in books, between the lines. Maybe I just need to hide out in the noisy library. I want to study how things are said, so back into the streets again.

Koranic expressions and Arabic words were injected into the language by Bosnian Muslims, who adopted the word *shahid* or martyr from the Arabic and cast aside the Serbian *junak*. The Croatians did the opposite, reclaiming fifteenth-century words. In Zagreb you couldn’t use old Serbian phrases anymore.

The Dark Arcana section (*Dark Arcana: Afterimage or Glow*)—written out of the trip to Hanoi—maybe a bit more optimistic with a new generation, some of whom I met, all in their twenties, eager not to have to live out more endless revenge cycles. Ambrose who is heading that way soon, “How can they LIKE Americans in Vietnam?”

And so welcome in my own space and time, continuing to investigate but also an attempt to lighten up, but not the load which seems even greater with Bob Creeley’s death. What do I mean by that? Why do I still need poets to be heroes? And never die. What is this eternal poet warrior biz? I wanted to send you the notes for the Intro for “Poetry Is News.” And part 2 of this will be some of the epic.

Love,

Anne P.S.

Did I say I was inspired to write to you after your reading because I could hear in your music, in your rhythm, in your tone? Was that it? Aspirational. Untamed a bit you think? Standing by her/your word, your song. What is the shape of the new youth poems? They seem propelled and full (rich) with documentary stuff. Things & “memory.” What does *political* mean to you?

530. (Waldman 2023a, 213–14)

3.2. *Oppositional Poetics*⁵³¹

How do we now navigate a new chaos of possibility? Our languages and investigations of utopias, prehistoric caves, history's revision from a people's point of view, i.e. the invasion of Turtle Island ("these were the violent beginnings of an intricate system of technology, business, politics, and culture that would dominate the world for the next five centuries"). Pratitya Samutpada is a handy term to conjure here from Buddhist psychology which underscores the interconnectedness, the cause & effect—the endless karmic web of action. If you do this to that this happens or that to that to that to that to that this happens. How navigate the "horbins," or holocausts in memory, out of memory & to come? Is it conceivable? Dare we say oppositional is a spiritual poetics? How navigate mythological poetic wars, planetary finitude, unfathomable sickness, starvation & death. How navigate the new savage state? As writers what's the task? More letters to immured powermongers? New hope in a fresh, less cynical "administration"? Putting our energy onto quote a "candidate"? Total candor? Total renunciation? The Crips & Bloods the newspapers say orchestrate a kind of truce since the L.A. Insurrection, people to people we are made. My best friend & I argue about that word: insurrection. Want to get the facts straight. Is it simply a "frustration"? A looting? You think "riot" is a better nomer? Some of us think since Jan 17, 1991, everything's markedly different. My niece had "communist" smeared across her high-school locker for refusing to salute the flag during Desert Storm in upstate New York. No never sleep. You go against the grain for the benefit of others.

As the muse said to Hilda Doolittle, "Write, write or die."

531. (Waldman 1993, 322; 2001b, 51; 1994a)

3.3. *SUNG O DEVOTIONS*⁵³²

COULD NOT STOP AS DRIFT, mind's opalescent rhythm to land here, poetry, the war 'gainst patriarch's hold, and yet attend old men's mentor verse, IOVIS. I-OWE-THIS in the trouble times, complicity and refusal, find words to match so you won't go mad. Because you see layers of diasporas, dislocations that suffered and out of shining kingdoms, lights of Asia and deep gnosis and civilizations that soar and ashes of betrayal and genocide and the blows and shackles and hangings that mourn and make ritual and song of these. Go down these monsters! Honor the epic litany which is story of tribes' notation as we whirl and age ... that we add to it, tell it best we can, humble and angered for the decimation of species and become true archons of what went clown. USA post-modern poetics or minimalism on the desert stage. Lave hints of your ceremonies in shapes of clouds, clef t in rock, as Tertons⁵³³ do. In mindstreams whatever multiverse you swarm to. Leaving now? Rather caught up to this place I grew and feel shame of. New World's incarceration. Torment on bodies. Concentration camps. Blood on hands. Indigenous first knowers-of-spirit needed, bow low. That Mexico rise again to its shimmering sainthood absent Sinaloan pathology. Its magic of augury and shaman bird flight. Please that there be a reckoning, a balance, an evolution. Please that we do not become lost in our robotic Capitalocene hell realm, our false paradise, greed and privilege, our destruction through nuke weaponry, missiles with toxic tip plutonian culpability. Our Walls. Our starvation of life, of air. Insatiable ghost realms: so very hungry! How can you love without a dream of other? Alone dying and alone together living and dying. What once could breathe. What is this version of a world? ... and out of Mexico, here first, New Mexico, California, Texas. No more death death death bodies that senses be keen and sharpened that we still call out the fascists who slaughter truth and body and future, complicit in the meltdown of this human existence and spiritual mystery. That we care for our seas, our coral reefs, forests, our mountains, late in the game of harm, and we will need to catch up otherwise a dirge for the voice of Anthropos, wreck of the human. May we disappear with our fraught suicide, recede to other zones of consciousness? Do no harm. Sing and sound here. Got another 500 years?

DAYS OF MORE SLAUGHTER AUGUST 3, 2019

532. (Waldman 2020)

533. Descubridor o guardián de textos antiguos. (Keown 2003)

3.4. Kali Yuga Poetics⁵³⁴

A manifesto for Hakim Bay

“... a practical jungle passed along through. Nannies all of us looking for some haven that might have survived the holocaust or hollow cast as the case may be some evil old bitch at least in a kiosk spitting drag but by the time we get there she is Sweet Old Flower Lady—”

WILLIAM S BURROUGHS, FROM *The Ticket That Exploded*

I hunt in languages cultures and cosmologies for a key or “code” to help interpret, penetrate, comprehend my own destruction and the excision I experience in the world. I hunt inside poetry. I want to unlock the secret syllables or runes that keep me a prisoner inside ignorance, confusion, thwarted, awareness, and desire. I want to sing and dance on the text corpses of my ancestors and revel in the delight and soma-word-magic that antecedes my own and then my generation—a sorcery safety that allows those bard-warriors, those faceless ones to rise when they need to out of smoldering ash. It’s a call to ancient original alignments, intricate armaments or graceful and explicit language that are articulate and vocalize continuously in the Kali Yuga, literally the “dark age” void-zone. No one asks you to do this. The world-hallucination does not require it. Yet prayer and rant, mantra and pun, and all slant of experimental tongue, harangue and litany, communiqués for activity fronts keep arriving. Alternatives happen by themselves. Arise out of unoriginated need. Unrequired. Matters of life and death. Survival? Survival dancing.

Kali Yuga Poetics is never out of date. It is self-existent. Kali Yuga Poetics intuitively cognizes of this world-destruction, names it, transmutes it, literally deconstructs it, if only briefly for one sacramental poem, one fragment of a holy song. Kali Yuga Poetics laughs at the world-folly, sees ironies in any situation, observes how idiotic is the human condition, then fixes any abomination in imagination, in language, to grasp in better. Kali Yuga Poetics conjures on a screen perhaps: fishes images / words / desires out of Indra’s magnificent shimmering diamond net of interconnected, interrelated energies. Indra—cosmological Lord-of-Universe, a consummate thunder / rain god—keeps a fascinating web-work spinning constantly. *Pratitya-Samutpada*, a Buddhist term for the co-originating interdependent interconnectedness of all sentience is useful-here. Rocks, clouds join in the great dance. Kali Yuga Poetics recognizes the endless spin of samsara. Samsara rises out of ignorance and is characterized by suffering. This is the mood of the Kali Yuga, a time-frame. Is it familiar? Comfortable? Stuffy? Kali Yuga Poetics invites you in. You go in—you have no choice.

The faceless ones continue speaking:

The world is another world, reason no longer governs and we true men and women are few and forgotten and death walks upon us, we are despised, we are small, our words are muffled, silence has inhabited our houses for a long time, the time has come to speak for our hearts, for the hearts of others, from the night and from the earth our dead should come, the faceless ones those who are younger, who dress with war so their voice will be heard, that their word later falls silent and they return once again to the night and to the earth, that other men women may speak, who walk other lands, whose words carry the truth, who do not become lost in lies.

“Look for the men and women who lead obeying, those who have strength in their words, and not fire, and find them speak and give them the staff of command, that they may return once again to the earth and the night, the faceless ones, those who are jungle, so that if reason returns to this lands the fury of the fire may be silenced, that the faceless ones, those who go by night may rest at last by the earth.”

534. (Waldman 2001b, 65–80)

Thus spoke the faceless when there was no fire in their hands and their word was clear and without folds. And before the day defeated the night once again they went, and on the earth one word remained: "Enough!"

—COMMUNIQUE FROM THE ZAPATISTA ARMY OF LIBERATION

Activity—or *karma* in Sanskrit—is a principle Speech—*Vac*—is a given by all accounts. Speech—*Vac*—is also a goddess. You can get powerful urges around her. *Tantra* in Sanskrit means thread or continuity. So a language I find useful in a language of Speech, Activity, Continuity: Vac, Karma, Tantra. And the atmosphere we are breathing is also Kali Yuga.

Given to speech some of us call ourselves "writers," "poets." Complex syntactical and semantic structures inform our activity, our art. What is the activity? What is an act of poetry? How does it differ from an act of aggression? If I do this to this this happens or that to that that happens or this to you this happens in you, to you, and you do this to this to this to that to make that happen or make that happen in me, to me and others and that happens back to you, always shifting, never the same, back to you. Comes back to you at you. This to this to this to this to that to that to that. Dissipative structures eating entropy. Or strange attractors. Modal structures, unnatural symmetries, unnatural realignments. Making gestures into avoid. How long is the effect of a poem-gesture? Mirrors upon mirrors worlds upon worlds—talking fucking dying. This is to this to this. Rage upon rage. Violence upon violence—talking fucking dying. A tune, a sprechstimme- fragment, a whispered wisp of poem-line:

Pompeii has nothing to teach us,
we know crack for volcanic fissure,
slow flow of terrible lava
hg
the flesh? it was melted away,
the heart burn out, dead ember,
tendons, muscles shattered, outer husk dismembered
—H.D., FROM "THE WALLS DO NOT FALL" (lines conjured from a series of experiments
grounded in H.D.'S actual experience of the bombing of London during WWII)

Or:

The president turns in his sleep and into his stupidity
seep the images of
 burning peoples.
The poet turns in his sleep, the cries of the tortured
and of those whose pain
survives after burning survive with him, for
continually he returns to early dreams of just retributions and
reprisals implicated for his injuries.
The soldier gloating over and blighted by the burning
bodies of children,
 women and old men,
 turns in his sleep of Viet Nam or,
dreamless, inert, having done only his duty, hangs at the edge of such conscience to sleep.
—ROBERT DUNCAN, FROM *Ground Work: Before The War*

"Cold, cold. Smoked the bitch," an American pilot ejaculated drawing a plane over Iraq. Indra's Net of unspeakable deeds. Net of many tongues. The tongue of poetry being one of them. We have not even described, let alone being able to conceptualize, the virtual-Gulf War yet. Several hundreds of thousands of people were sacrificed for a prefabricated scenario, a showcase of things to come. "We" go to demonstrate our latest tactical weaponry. Karma of murderous Gulf War vet Timothy McVeigh, one of many deranged made sick by war. 5,000 U.S. soldiers affected by toxic nerve gas. "We" have over 20,000 nuclear weapons today with the last 10,000 of these being long-range strategic weapons designed for maximum accuracy and destructiveness. 3,500 alone produced after Gulf War. The USA is the chief broker

for this brave new industry. The W-61 Interim Earth Penetrator Warhead has been developed to target underground command posts and shelters for political and military leaders. Is the fanatical Japanese AUM sect detonating nuclear weapons bought on the black market from the Soviet Union in outback Australia?

In 1492, when the Conquest began, there existed about 320 Native American languages in North America, and now these are down to about 100. The amount of time it will take this planet to restore itself is immense. Who can even recover these languages? Will multiple poetries replace them? How does one writer respond to stop the linguicide? What language will be inhabited by future generations? A tongue of poetry? You do this to this this happens. But the tender side too, bend down to the to kiss the child's milky brows, small teen sleeping gently now. He stirs a little in sleep, warmly to be touched. Not sentimental talk about war, nobility, the cutting of deals. The Department of Energy says that Rocky Flats will take at least seventy years to make safe and cost twenty-two-billion dollars, my sweet son and old man by then. And what of the landscape? Someone must live to describe it in poetry. New vocabularies, new Shakespearean tongues to describe the increasingly strange-seeming future. From some point of view all those languages still exist, recorded in other interstices of time and place Kali Yuga Poetics describes more than one universe.

As the description of the numerous cosmologies which resonates sensibilities—Tibetan, Mayan, Navaho—Kali Yuga refers to the current dark age mortals and everything else that breaths in ecological-system-H₂O-earth are stuck in our fish bowl planet from some point of view we are now more than ever before inhabiting a classically described health no more no more than ever before inhabiting classically described hell-realm where not only the physical pressures are extreme but the physiological ones as well. The amount of pain we have inflicted on ourselves, on the other beings on nature is unspeakable intense. You could almost say infinite. Ecologist friend Peter Warshall reports there are 100 animal species a day dying on this planet, most of which have not recorded names. We have not even taken the time to know a name what we kill. The suffering experienced worldwide at this moment, at any fraction of a moment—as we speak now, as I utter the word “now”—it is inexorable, excruciating. The amount of suffering inflicted on children alone is ungraspable. Can one write or commit any creative act after Auschwitz? was the question. How long ago that seems. After Bosnia after Rwanda after East Timor after Afghanistan after Guatemala after Chernobyl after inner-city America after countless other insanities, violent acts, bombing, genocides you'd to ask again, again, again. We recognize this. Why harp on it, why not join the dance of skeletons nihilistically to the grave. It is amazing that we are not all completely out of our minds with grief, that we can still have some semblance of holding it together. Yes one *can* write, commit a creative act after atrocities. We have to hold up our poetry front. A self-fulfilling prophecy we all recognized lying in the bed we most carelessly made, a kind of shallow grave. Inside it we jon and notate. Yet at the core of this planet is perhaps a gigantic crystal made of iron. *The New York Times* proclaimed recently. The imagining of this iron crystal is a poetry. Kali Yuga Poetics seizes on such images to keep spinning its wheel of compassion and suffering.

Blake's virgin Thel, the “unborn” peeks into what we call our life. This “elder” passage is Kali Yuga's prophetic anthem.

The eternal gates terrific porter lifted the northern bar:
Thel enter'd in & saw the secrets of the land unknown;
She saw the couches of the dead, & where the fibrous roots
Of every heart on earth inflicts infixes deep its restless twist:
A land of sorrows & of tears where never smile was seen.

She wandered in the land of clouds thro' valleys dark listing
Dolours & lamentations: waiting oft beside a dewy grave
She stood in silence, listening to the voice of the ground,
Till her own grave plot she came, & there she sat down.
And heard the voices of sorrow breathed from the hollow pit.

Why cannot the Ear be closed to its own destruction?
Or the glistening Eye to the position of a smile!
Why are Eyelids stord with arrows ready drawn,
Where are thousand fighting men in ambush lie?
Or an Eye of gifts & graces, show'ring fruits & coined gold!
Why a tongue impress'd with honey from every wind?
Why an Ear, a whirlpool fierce to draw a creation in.
Why a Nostril wide inhaling terror trembling & affright

Why a tender curb upon the youthful burning boy!
Why a little curtain of flesh on the bed of our desire?

The Virgin started from her seat, & with a shriek.
Fled back unhindered till she came into the vales of Har.
—WILLIAM BLAKE, FROM *The Books Of Thel*

Kali Yuga Poetics is born of this prison sentence. Kali Yuga seizes Thel by the hands and pushes her into birth. Kali Yuga Poetics takes glee in its born-ness. She's Thel's promiscuous mother, this dread god Kali.

A term from the Sanskrit Hindu cosmological system, *kali* from *kala* means black, or the black of an eye. More tangible, *kali* is a type of resin, associated with the planet Saturn. *Kali* means, too, the worst of anything—"strife" or "quarrel." *Kal* carries the sense "to calculate or enumerate a fixed point of time." More dramatically, *Kali* refers to the terrifying Hindu destroyer Mother Goddess, one of the aspects of Druga, who takes everything in, sucks everything in (four-armed with weapons, dancing on dead Shiva, necklace of skulls or severed head, tongue dripping blood)—takes it all into—all composite beings and things and mental emotional states—her giant bloody maw, and spits the refuse out unflinchingly.

I visited the Kalighat temple in Calcutta. Devotees out of their minds with frenzied adoration jammed the trial, hungry to get a glimpse of the goddess's frightful visage, swooning at the sight. The priests within the inner sanctum tend her like a doll. Wash her down, dress and paint her up, adorn her with ornaments. She's a poetical fetish, microcosm of the Universe her mantras and songs alive on all their tongues.

According to legend, when Shiva's wife she was wife's corpse was cut up, one of her fingers fell at this sacred place—Kalighat. Thus thousand flocked to the temple every day for a recharge of that memory now reenacted by bloody sacrifice. One feels swept up in the chaos, the buzz of vibration emanating from the power accorded her. Necks of goats, chickens slit open with great ritual precision. You bow down into their blood. Her imago-self is iconed-out. She's beyond aggression and manifests an unconditional impassive, yet uncompromising awareness. On automatic. Yet her image invokes both fear and comfort. She's an aspect of the "feminine principle" which is forever creating and destroying.

Yuga comes from a Sanskrit word *yugam* meaning joke. A yuga is an age constituting a cycle of history. In the Puranic system of cosmology, a yuga consists of ten divine years, each equal to one thousand human years, for a total of ten thousand years in a mahayuga. One thousand mahayugas are the equivalent of a kalpa, which is also a day in the life, a blink in the eye of Barham. According to the mythologies of Hinduism, each world-cycle is divided into four yugas, or world ages. These are comparable, in part, to the four ages the Greco-Roman traditions, and also like those ages, we are in cycle of decline. Names of metals were used to designate the Classical ages: Gold, Silver, Brass, and Iron. The Sanskrit names come from the four throws of the Indian dice game: Krita, Treta, Dvapara, and Kali. *Krita* literally means "done, made, accomplished, perfect." This is the jackpot throw. "Holy Dharma" refers to an enlightened perspective which diminishes by quarters and the ages proceed, thus Treta Yuga is named after the dice-cast of three. Dvapara Yuga refers to the age of the precarious balance between darkness and light. Its

name derived from *dvi*, *dva*, *dvau*, meaning two. It is the dice-cast of the duad. The cow of ethical order now only stands on two legs, pure stainless becomes extinct.

Finally the Kali Yuga, the dark age, grinds on dismally. Egoistic, greedy elements rule the day. During the Kali Yuga, human beings and the world are at their worst. This age, in the present cycle, is computed as having begun Friday, February 18, 3102 B.C.E. The Kali Yuga, a shorter age, will last 432,000 years. A passage from the Vishnu Purana, a classic source of mythology and tradition, states: “When society reaches a stage where property confers rank, wealth becomes the only source of virtue, passion the sole bond of union between husband and wife, falsehood the source of success in life, sex the only means of enjoyment, and when outer trap33 pings are confused with inner religion ...” In the Kali Yuga there are fewer beings of the human realm, more and more barbarians and more beings stuck in the hell and animal and hungry ghosts realms—physical beings stuck in the hell and animal and hungry ghosts realms—physical as well as psychological.

Kali Yuga Poetics has everything to do with the acts of poetry, language, and speech committed in the Kali Yuga timeframe. Now more than ever the poem is a call to responsibility and action. To witness grieve, alleviate suffering.

Kali Yuga Poetics quotes Edward Said:

The intellectual does not represent a statue-like icon, but an individual vocation, an energy, a stubborn force engaging as a committed and recognizable voice in language and in society with a whole slew of issues, all of them having to do in the end with a combination of enlightenment and emancipation or freedom. The particular threat to the intellectual today, whether in the west or the ren world, is not the academy, nor the suburbs appalling commercialism of journalism and bring houses, but an attitude that I will call professionalism. By professionalism I mean thinking of your work as an intellectual as something you do for a living, between the hours of nine and five with one eye on the clock, and another cocked at what is considered to be proper, professional behavior—not rocking the boat, not straying outside the accepted paradigms or limits, making yourself marketable accepted paradigms or limits, making yourself marketable unpolitical and “objective.

Kali Yuga Poetics quotes Hakim Bey:

Her age [Kali’s] must contain horrors, for most of us cannot understand her or reach beyond the necklace of skulls to the garland of jasmine, knowing in what sense they are the same. To go thru CHAOS, to ride it like a tiger, to embrace it (even sexually) & absorb some of its shakti, its life-juice—this is the promises enlighten is the Path of Kali Yuga. Create nihilism. For those who follow it Path of Kali Yuga. Create nihilism. For those who follow it she promises enlightenment & even sexual wealth, a share of she promises enlighten& even sexual wealth, a share of her temporal power.

The sexuality & violence serve as metaphors in a poem which acts directly on consciousness through the Imageination—or else in the correct circumstances they can be openly deployed & enjoyed, imbued with a sense of the holiness of everything from ecstasy & wine to garbage & corpses.

Those who ignore her [Kali] or see her outside themselves risk destruction. Those who worship her as ishta-devata, selves risk destruction. Those who worship her as Isla or divine self, taste her Age of Iron as if it were gold, knowing the alchemy of her presence.

—HAKIM BEY, FROM T.A.Z.

Kali Yuga Poetics quotes Vaclav Havel:

Yes, it is true that society, the world, the universes-Being itself-is a deeply mysterious phenomenon, held together by billions of mysterious interconnections. Knowing all this by billions of mysterious interconnections. Knowing all this that humanity, or the human spirit or reason, can grasp and describe the world in its entirety and derive from this description a vision of its improvement that is something else altogether.

hg

I believe... that neither politicians, nor scientists, not entrepreneurs, nor anyone else should fall for the vain belief that they can grasp the world as a whole and change it as a whole by a single action. Seeking to improve it, people should proceed with the utmost caution and sensitivity, step by step, always paying attention to what each change actually brings about... they [people] should be aware of all the global interrelations that they can know, while bearing in mind that beyond their that they can know, while bearing in mind that beyond their knowledge is an infinitely wider range of interrelations.

Most of the threats hanging over the world now, as well as many of the problems confronting it, could be dealt with much more effectively if we could see past the ends of our noses and heed, to some extent at least, the broader interconnections that go beyond the scope of our immediate or group interests. This awareness, of course, should never become an arrogant utopian conviction that we alone possess become an arrogant utopian conviction that we alone possess the whole truth about these interconnections. On the contrary, it should emanate from a deep and humble respect for them and for their mysterious order.

VACLAV HAVEL, FROM "THE RESPONSIBILITY OF INTELLECTUALS"

hg

Kali Yuga Poetics does not bend to commerce or fold under specters images of current horrific events meant to intimidate, scare you off numb your already stretched heart. But Kali Yuga Poetics is no salvation either. Kali Yuga Poetics visualizes real people in real situations and attempts contact through direct experience, words, exchanges of poetry, publications-zines, articles, magazines, other resources-and through intelligent descriptive investigative writing. Kali Yuga projects cheerfulness, camaraderie, gentleness, kindness, not idiot compassion, community spirit, exchanges of earth and sky, activism on many fronts. Kali Yuga Poetics sends writers armed with pens and pads and postcards and libraries into schools, prisons, homeless shelters, alternative radio and TV stations, print shops, and the public demonstration zone. It encourages volunteerism, going the extra exhausting mile. Kali Yuga Poetics suggests a poet have many skills. Kali Yuga Poetics views all fields of communication as powerful resource.

And these lines are chanted:

May the Net's highways & byways
be kept free & open, not clogged
with merchandise & sick & violent political agendas.
May what is only a tool (& we keep that perspective)
be a bastion against the anti-democratic Christian right
and keep lines from Chiapas freedom fighters open, just a
few examples...

Kali Yuga Poetics recognizes these statistics:

That twice as many whites as either blacks or Latinos have home 4 computers. That students from poor and minority families generally attend poorer public schools, where they are lucky if they have any exposure to computers, much less modems, the internet, e-mail, other information-power-gadgetry.

Kali Yuga Poetics understands that technology is yet again another force, another demon that is widening the painful social and economic divide that already exists in American society, not to mention the rest of e world. Recognizes that the very fabric of our society is ripped and broken by this increasing tear. This techno-rip.

Kali Yuga Poetics is not naïve. Kali Yuga Poetics does not spit upon deride religion or spirituality although it mocks those who try to manipulate banner of god and country to their own devious purpose to limit freedoms of individuals, animals, plants, ecosystems on this planet. Kali Yuga Poetics hates gender problems. Kali Yuga Poetics is by turns amused and appalled by the mainstream. Its impotent sentimentality. Lost in hallucinations of toys and escape. Bad movies. Bad television. Kali Yuga Poetics often boycotts commercial TV. Kali Yuga Poetics is in solidarity with all oppressed peoples, whether they know they are oppressed or not, although Kali Yuga Poetics does not mean to sound condescending. Kali Yuga Poetics studies war through old movies, books, father-in-laws, grandmothers, and grandfathers. Kali Yuga Poetics talked for hours to liri Josek's mother in Prague who had survived many wars. "Aggression, coercion, it's all the same... whatever the agenda..."

Kali Yuga Poetics casts no blame or drives all blame into itself for positing such a difficult alternative to aggression and ignorance. You want positing such a difficult alternative to aggression and ignorance. You want humor and rebound each day. Kali Yuga Poetics is not shocked by self-fulfilling prophecy. It sees the writing on the wall. Kali Yuga Poetics first saw evidence of terrorism in Beirut in the sixties. Kali Yuga Poetics had a machine gun pointed to her head. Kali Yuga Poetics is not knowing it all but is not shocked either by the vicissitudes of outrageous karma and willpower. Kali Yuga's willpower is ultimately stronger. Kali Yuga Poetics is au courant and has views on everything, from baseball—those talented but greedy fuckers, both sides-to the commodification of the Beat Generation. Read more books. Kali Yuga Poetics is warm and holy. Kali Yuga poetics makes no claims for enlightenment but has a better time. Kali Yuga Poetics devours and spits out critical theory. Kali Yuga Poetics plays the gamelan to understand regenerative time cycles. Kali Yuga Poetics parts the curtain on duplicity. Kali Yuga Poetics grieves the many deaths and illnesses of friends. Kali Yuga Poetics practices meditation to make people well, Kali Yuga Poetics looks into the issue of assisted suicide for terminal AIDS and cancer patients, meeting with an ethics committee that worries the question for months in the state of Colorado. It's a personal issue, a decision that arises in the age of Kali Yuga. Kali Yuga Poetics finds abortion to be a painful experience. You think it's easy? But it's my body. The government does not 1 my body. Kali Yuga Poetics sees Rocky Flats disempowered plutonium factory environmental cleanup station as a conundrum for a quarter of a million years. Poetry keeps the heart safe. It keeps you on your toes to memorize a few lines. And it's not as if poetry can ward off old age, sickness, death-don't be silly—but it eases suffering. Poetry eases suffering.

Did you and away. our morning, our grief. our distraction. she garnished the wood.

A moment a rock at the bottom of a dry creek walking she bends and pockets it. A lost touch, in the story one longed to know the clean taste of fresh cucumber. A hill of daisies half blasted. One side blooms, one side goes on living.

There it was so we might discover the record of the pianist anyway. It had been his background. What, not dead yet. Still some life there, some wanting to go on. Those willfully cruel, those texts e cannot abide. What comes next, where is it.

Half blasted wasted a hill, the flowering of the rod. these starknesses.

A new book, a new book, a book of torture, torture entered the everyday vocabulary of the newspapers. Entered there. In. stayed there. We looked back on a time of torture.

Weary with animals in an easy spring
the ghost of what's said
hounds on
weary with what's said
that broken skull hounds on
that tooth and nail bloody in

red in claw in fin
how small the while this looking
back to see it end
hg
bide the time, it will hold you up. How we must deal with the unhappiness of other people.
—BEVERLY DAHLEN, FROM *A Reading* (11-17)

Poetry is the sanctuary of love, abandon, dance, vibration of the ancestors. Kali Yuga Poetics holds books as sacred receptacles of wisdom and guidance. Poetry's texts are illuminated-sometimes in gold, all kinds of colors that reappear in dream state. Kali Yuga Poetics practices the dreaming of ending wars, illness, famine, starvation, enmity, lawsuits nuclear holocaust. Kali Yuga Poetics has contacts in high places who go against the grain. Kali Yuga Poetics cannot be bought. Kali Yuga Poetics brooks no disaster but meets disaster head on. Kali Yuga Poetics gets down with the winos in the back of Art Hardware. Kali Yuga Poetics is put in her place by her Maya compañeros. Kali Yuga Poetics has seen her own death, she visualizes the charnel ground, the bony hag's skull. She sees flesh drop away, muscle drop away, sex drop away. Kali Yuga Poetics is never morbid. Kali Yuga Poetics writes all through the night. Kali Yuga Poetics manifests in ten directions simultaneously. One, the domestic household front. Two, the school front where Kali Yuga students are trained to look at their own Kali Yuga minds. Three, the lovers' realm of intimate sweet discourse, passionate intercourse. Four, the desk, the edges of sanity, collage, compilation, language, loneliness. Five, the information nets and highways and lines of exchange and debate, family talk, newspapers, The Poetry Project, Committee on Poetry, Burroughs Communications Systems, Kerouac School of Disembodied Poetics Systems, the Committee to Bring Work Back to Colorado. Six, with children, ballgames, gamelan concerts, at the movies. Seven, the night again. Eight, Buddhist practice. Visualize a seed syllable that turns into a shining black crystal that enters Your forehead, moves down your throat, and lodges in the heart. Feel that the heart at all times. Nine, you might need sleep. Kali Yuga Poetics has harnessed sleep into various dream yoga aspects that further awareness. S. You can come and go as you like in this dream, speak to ancestors, others, enter at will, turn as you like in this dream, speak to ancestors, others, enter at will, turn the flow another direction. Write it down. Ten, The Bardo. Follow the subtle lights, not the bright lights of gaudy advertising.

Kali Yuga Poetics travels light. Kali Yuga Poetics visits caves. Kali Yuga Poetics goes into prisons. Kali Yuga Poetics does her best.

Poets if anyone does have to retain their dignity just like children even when they get yelled at or ignored.
—BERNADETTE MAYER
hg
In the world today
there is
no world so attached as I am
to worlds.
All our hairiness
all our coarseness.
There is no texture in this
warmth I feel about
the creatures today.
We are gunning for extinction.
The sky is still bright
and all the animals running
for prehistoric sounds
believable in the passionate night.
—JOE CERA VOLO, FROM "NOTE FROM ST, FRANCIS"
hg

Marked by death, who wants
 to speak of the world conditions of this malady?
 Its center a loneliness which pulls a human head
 or an animal's body. We become something remotely
 complicated, concentrating our presence against
 this dimension. This is today how it is becoming.
 Woven thousands of years ago in waiting. It is
 integrated into loneliness, thriving upon the
 self-forgetful like sleep. All days become a needle
 in the way tracked. What is meant is evident.
 The sun will outlast all the days we are vying for.
 Trespassed upon into separation, our fate is
 witnessed in its repetition.
 —PAM REHM, FROM "THE TEMPTATION TO EXIST"

Kali Yuga Poetics makes us nervous, driven, articulate witnesses on the field of battle and poetry.

We do battle on Kali Yuga's speech-activity-continuity-zone:

We are gunning for extinction

The sun will outlast all the days we are vying for

I mean none of this poet/warrior biz is actually comprehensible except that the metaphoricalness of reality is perceived.

but my wounds which
 are participants
 in what is not subject matter, but poet's
 play, stage blood.

They are the scourge of me—
 Dear Iovis of the Fiery Night—Kali's slave
 Into safer and shallower waters
 Let me ride free
 —AW, FROM *Iovis*

hg
 Was the presumption of public speech, he wondered, endlessly haunted by private misgiving? It
 was a question he could ill afford. Even as he teetered, only a hair's breadth away from the
 podium, teenage gangs were beginning to cluster at Block Station. He clamped a namesake lid on
 the recollection. The train slowed down to a halt. "I'm here," he said to himself, rapping the
 podium with his clenched right hand.
 —NATHANIEL MACKEY, FROM *Bedouin Hornbook*

Kali Yuga Poetics set this manifesto down one season April / June 1995 in tempestuous dream.

3.5. XVII. THERE WAS A TIME AN ECLIPSE⁵³⁵

Worlds & music for dear friend Joe Brainard, perished of AIDS in New York City. Minstrel Steven Taylor first improvises then composes & notes this music in accompaniment for performance. The words are spoken on top of the music as the spirit is moved. Con vivace. Later, an aftermath of visitation & description.

The musical score is written on eight staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). It features a series of chords, with the instruction *pppp* (pianissimo) below the first few notes. A bracket spans the first two staves, and the instruction *Begin poem* is written below the second staff. The subsequent staves contain a continuous melodic line with various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score concludes with a double bar line on the eighth staff.

535. (Waldman 2011, 549–58)*

*Book II, *Guardian & Scribe*



There was a time an eclipse
 I hear voices I heard them
 A veritable cough in the morn
 Cough in the moon
 A march of his voice in the afternoon
 Night was small & stranger,

& he spoke

What did he say? What did he say?

He said “rueful” he said “ruthless”
(Then he laughs)
But during eclipse
as if alien power gripped me
I heard them nail him down
Fast to a bed I was weak & I weakened
Then dreamed must cook him an egg
for that yolk heralds the energy of the sun
This is before eclipse
And then after eclipse
—As if he had rested, gone softer—
I heard him cough miles away
Like that: a glow of sound

I hear voices
Hear them?
I heard them
Hear them?
But o I was weak & the egg was a trick
to make you eat the sun—crack it!
Don’t identify with the moon
Because that would be silver sliver
that would be white
& you need the yellow of sun
It is an alchemist’s dream to eat the sun
I do this every day
But everything went dark
It was timely
There was a time an eclipse
& then I heard them
(I hear voices)
one, two, three voices
then four five six seven voices
& they were the voices of the dead
O my o my
the voices of the dead
& I heard the voice of eclipse
& it said I am the gap between you & your mind
And then came in voice of Tarquish the Ice Demon in the art installation
It was a bigger voice, coming & going
It was—you could say—prophetic-sounding
because what they all predicted has already happened
I heard them, I hear them
It happened & you weren’t looking &
now it’s too late, ice melting

WE NEED A NEW GLACIER
I CAN’T REMEMBER HEAVEN’S FACE
I CAN’T REMEMBER FIRE

I CAN'T REMEMBER EVERYTHING THE DEAR DEAD FRIEND SAID
WHO DIED YESTERDAY 4 P.M., MAY 25, 1994

His voice once laughed in the irony of being alive
or dumb, we were all dumb together

This is a man who loved men & died of that dread disease that loves young
men

I hear voices

& then I speak up

speak out

speak back

speak forward

speak on angle

in angelic tongue

messenger between earth & hell

(music pauses here)

& there are only the inner limits

Vocabulary expands the plan

A planet is sick with the disease that takes young men midmen

Tribulations of the tribe

be so bold as to exhume

Voices in the hide of their desire

Pounds & pounds of flesh

A dim view

Exhausted planet exhausted men

Stricken

I was trying to find some beauty there...

I hear voices

not seductive, but demonic

And are inside my head

And are inside my head I wonder

A haunting

And just now a goose honks in suburban night

And over my head is a dagger

In the artist's dream upon a bed of nails

on which he lay down to die

I died a thousand times

Then woke to eclipse

(music resumes)

There was a time an eclipse

A dagger shadowed the sun

And Joe was dying during the lunar eclipse

which put a great stillness into the air

That you could almost praise a divinity for

And he died slowly

& it was long, long the suffering and

when the eclipse came

He could finally go out

Out, out

A stubborn man

cooperated with the external

phenomenal world as he was dying

Did that seem odd?

Not to take a life

Injected with nothing like the heat of the sun
nothing like yolk of egg
Morphine did not spell his deep pain
But he saw himself as one in many
& many in him saw many
in one modest heart
He had an artist's twin instruments
of vision, his eyes
He could see
He sees he sees he sees he sees he sees he sees
he sees he sees he sees he sees (note of violin is held here a long
time)
he sees he sees he sees he sees he seize
When he lived he made exquisite things
That is enough.
(*music ends*)

coda...
and now I see how you spoke to me from your dying...

in the dream
it's earlier for both of us
a century when people are reading long books
installed books, that take root with you permanently
you're lucky if you get the one you sought
(you can't exactly buy them)
& maybe you'll read one for a whole lifetime
(It's the new/old thing to do)

you have a book
the best you say because of its opacity
"it unfolds like baby skin, it rolls & rolls"
but also "demanding"

a beautiful blond has left to return
to his job
of head-turning
& you're stretched out in a meadow
discomfort from an edge of something— leaf?
thorn? old bone?
I was about to say "bramble"
when you hold up a drawing of one—
drawn with graphite on a new paper called "lorn"
I was trying to see how you'd changed
I know you're sick now
"Not much, now, I hope," I say

"O yes, greatly

(*pause*)

—When I was trying to be alive before I fell down here—bent & stayed
down-I-I-I-I-I-
then stopped at this zone of flowers because paint was not ink in my book, but
I had to catch all t-t-t-too, and get outside. To see some things. Then it was
different."

Oh?

then

“You see the suit I’m wearing? Scriberia!”
(*but he’s naked*)

a cry from within the house nearby

“sick enough, sick enough!”

Hebrew noun *Sh'khinah* is derived from shakan. “the act of dwelling”

Shekhinah-Matronit
act of all my dwelling

she is so tiny her body could be accommodated in the ark of bulrushes that
held Moses
yet so great her body extended for millions of miles
that woman, that female
in Exile—the Widow, the “D” tone of Exile (Lapis Exulis)
scatter the light of the Shekhinah into myriad sparks—*scintillarthat*—are the
souls of human beings
alchemists often called “washerwomen”
Joe’s *scintillae* everywhere ... in heart of his friends ...

Some things in the house that are Joe Brainard...

Tiny fake pearls spelling the words “GIANT NIGHT” have risen against a black sky. streaked
(where the paper was creased) by faint rays of stars.

On another wall a little female flamenco dancer from a *Maja* soapbox crosses the stage cut away
from an old New York City Yellow Pages logo, her backdrop a glittery red candy wrapper.

Walking with Joe around Manhattan’s SoHo district one night I was astonished at the sharpness
and speed of his eye, and at the sheer quantity of the treasures that made their way from the gutter to his
pockets chewing gum foils, cigarette pack shells, and butts, other discarded debris that became more
interesting to me through his interest. And once at the beach in Westhampton, Long Island, he was
spotting, bending over, and collecting “anything blue” at an alarming rate—used flash cubes, ancient sea-
worn Bromo Seltzer bottles, a frayed plastic cord, and broken lightbulbs. Later these items appeared in
some striking “sand” collages, literally embedded in sand (cemented so they stuck fast). An ecologist of
the highest order, he was not only recycling what others would dismiss as trash, he was turning these bits
and pieces into works of beauty and humor.

From 1967 through the late 1970s I observed Joe Brainard’s magpie-like propensity. When I
would visit his spartan loft on Greene Street I would stumble into piles of “things,” organized principally
by color—scraps of every imaginable shape and texture from his ramblings, from old magazines and
picture books, from the packaged world: ripped segments where a product had been stripped in haste and
so on. These piles (with little else in his spartan loft) were in and of themselves artworks, stacked images
from the phenomenal world. It was fun to look through them and later see how he’d worked the images
together. In 1978 he presented me with a little cloth bag of “Portable Art” which included, among other
delights, a little Bayer Aspirin tin (the label was inside the tin) containing “Some Things in the House That
Are Brown”: cutouts of a chocolate donut, a small radio, a chair, a ladder, a fur coat, and so on, colored-
in cutouts primarily from Yellow Pages illustrations. His collages, adorning the insides of matchbooks,

seem to me now quintessential Brainard's from that collage period: a perky semi-tragic-faced pansy, a "LEARN TO DRIVE U.S. AUTO CLUB" matchbook, for example. What this artist could do so well was notice the forgotten "stuff," see it as sacred or amusing, and reclaim it, reenacting it in new contexts, restoring its intrinsic vitality through magical poetic combinations. So many of his works suggest (to me) romantic scenarios. An anthropomorphized sun-face seems to be rising over a bed with a graph-like quilt but it's a traveling dream bed (like the one in Ballanchine's [*sic*] *Nutcracker Suite*) whose lower left-hand corner shows an upside-down canceled George Washington stamp. The canceled lines become further waves that resonate with the edges of clouds behind the sun. It is all over blue and white and entitled "Blue Sky for You" and its scenario is something about time passing and the cosmos—almost a reflection of the Heaven/Earth/Man principle in Oriental art and haiku (stretching it a bit), in this case Heaven: Sun; Earth: George Washington, father of our country (earth), now interred, and Man: the bed, which seems to visually bring the two others together.

Every time I enter my kitchen there's a charming open-faced, exquisitely drawn bacon, lettuce, & tomato sandwich presenting itself from the wall. Some of the works beg not to be simply "on the wall." Their dimensionality is explicit (e.g., you need to open the matchbook or the Bayer tin to experience the wit).

"Sitting" for Joe, for a portrait, I was always impressed by his desire for accuracy—his infuriating perfectionism, you might say. Some early nude drawings were skillfully drawn—flattering, somewhat "kittenish." but later he was never satisfied and, I think, abandoned an oil portrait. I always thought perhaps I was too stiff-looking, trying too hard to "look good," unlike those discarded candy wrappers! The pencil portrait of composer Bill Elliot is remarkable for how it "gets" the gentleness and dignity of the man. It's careful, tight, very clear and direct. but not at all photographic. It's translated through Brainard's appreciation of the person. He paints his friends. His portraits of the gorgeous whippet Whippoorwill, who belonged to the poet Kenward Elmslie, have a similar quality of familiarity and directness, as well as a lushness of an expansiveness in the brushstrokes. One especially regal portrait comes to mind, sitting on a green velvet divan, Ingres-like in his rich patina, color, and detail.

Poets love Joe Brainard's work because of what the works suggest as well as what they so generously depict. The jokes are good too, quotations like "DeKooning Nancy," which copies the frenzied freehand energy of a DeKooning female topped by the classic "Nancy" face. He stopped as we walked to point out the pansy faces, making sure I noticed how *funny* they were (this was in a garden in Vermont).

The Buddhist notion "Things are symbols of themselves" comes to mind. Those pansy faces are *right there*. Joe Brainard's power was to *notice* this, as well as to create beautiful works out of particulars, making art that has irony as well. The world was sacred to him, and his work connects us to the world. Comparisons to Joseph Cornell and Jasper Johns and the best Surrealist collagists (Picasso, Max Ernst) seem relevant. Right now, Brainard's art is so outside the current mainstream, however, that classifying his gorgeous artifacts seems a blasphemy. There was something highly dedicated and spiritual (alchemical) in his practice of art. He beheld the beauty/humor everywhere around him and honored it. It's a practice that's ancient, timeless, not prey to fashion. And his generosity was always present. Joe Brainard once wrote under the category "ART":

"Art" to me is like walking down the street with someone and saying "Don't you love that building?" (too)

3.6. XXI. EZLN⁵³⁶

A communication and a dream...
Aguascalientes, Chiapas, located on the outskirts of the village of Guadalupe Tepeyac

Rebel Subcomandante Marcos ended the offensive phase of the insurrection. Wearing his trademark ski mask, Marcos told thousands gathered in the Lacandon rain forest earlier this week that he was turning to the National Democratic Convention, a civilian front dedicated to peaceful struggle, to carry on the crusade for social and political change on behalf of Mexico's poor & indigenous masses. Four thousand activists rode trucks & buses for nearly thirty hours to reach this spot in the realm of the Zapatista Army of National Liberation.

She visits Chiapas a year and a half later to note the following:

note this
a range of which
is noted
wit or
witness
is closed then
open a Mayan codice
o yes I saw that
& seen, too
I've "sawn it"
the skinny animals
tengo hambre
tengo sed
thirst for the maize
[closed on here]
[]
[]
[]
& from here on out
we all close down
the sense of which
we are closed
it is closed to us
although it is
close to us
could be jaguar
could be burro
the place is empty
no, it is waiting
for the elected to be chosen

brackets are a con
& trick you here

536. (Waldman 2011, 590–96), *Book II Guardian & Scribe*.

the trick is silence
walk out
close no door
or contained
as body
is with
all its attendant *skandas* that
go flying

not what it seems
not what is sorted out to be
piles
]]]]]]]]]]]]]]]]]]]]
on the pyre
prone or tipped
which would you do
to be
or assured of
to desire

[illegible]

Communiqué from the Clandestine Indigenous Revolutionary Committee High Command of the Zapatista National Liberation Army (CCRI-CG del EZLN)

February 26, 1994

To the people of Mexico:

To the peoples and governments of the World:

To the national and international press:

Brothers:

The CCRI-CG of the EZLN addresses you with all honor and respect to speak its word, what is in its heart and thought. When the EZLN was only a shadow, creeping through the mist and darkness of the jungle, when the words *justice*, *liberty*, and *democracy* were only that: words, barely a dream that the elders of our communities, true guardians of the words of our dead ancestors, had given us in the moment when day gives way to night, when hatred and fear begin to grow in our hearts, when there was nothing but desperation, when the times repeated themselves, with no way out, with no door, no tomorrow, when all was injustice, as it was, the true men spoke, the faceless ones, the ones who go by night, the ones who are jungle, and they said: “It is the purpose and will of good men and women to seek and find the best way to govern and be governed, what is good for the many is good for all. But let not the voices of the few be silenced, but let them remain in their place, waiting until the thoughts and hearts become one in what is the will of the many and opinion from within and no outside force can break them or divert their steps to other paths.”

Those who go by night said: "And we see that this way of governing that we name is no longer the way for the many, we see that it is the few who now command, and they command without obeying, they lead commanding. And among the few they pass the power of command among themselves, without hearing the many, the few lead commanding, without obeying the command of the many. Without reason, the few command, the word that comes from afar says they lead without democracy, without the command of the people, and we see that this unreason of those who lead commanding directs the road of our sorrows and feeds the pain of our dead. And we see that those who lead commanding should go far away so that there is reason once again and truth in our land. And we see that there should be change so that those who command obeying lead again and we see that word that comes from afar to name to reason of government, 'democracy,' is good for the many and for the few."

The faceless ones continued speaking:

"The world is another world, reason no longer governs and we true men and women are few and forgotten and death walks upon us, we are despised, we are small, our word is muffled, silence has inhabited our houses for a long time, the time has come to speak for our hearts, for the hearts of others, from the night and from the earth our dead should come, the faceless ones, those who are jungle, who dress with war so their voice will be heard, that their word later falls silent and they return once again to the night and to the earth, that other men and women may speak, who walk other lands, whose words carry the truth, who do not become lost in lies.

"Look for the men and women who lead obeying, those who have strength in their words, and not in fire, and finding them, speak and give them the staff of command, that they may return once again to the earth and the night, the faceless ones, those who are jungle, so that if reason returns to these lands the fury of the fire may be silenced, that the faceless ones, those who go by night, may rest at last by the earth."

This spoke the faceless ones, there was no fire in their hands and their word was clear and without folds. And before the day defeated the night once again they went, and on the earth one word remained: "Enough!"

Zocalo Dream

We are in the "concentricities" of a small village in Mexico, high in the mountains, above a fertile valley. We are in the innermost town square, one of many town squares—or zocalos—boxes within boxes, but paradoxically these are also inhabiting a greater cosmological, psychological framework of circles within circles. As if the squares have shadow-circles. And some of these shapes are made up, illusory tricks or trompe l'oeil masks—painted and vibrant stage sets—false fronts, substitutes from other times & places for the "real thing." So that suddenly you get a slide of a shopping mall interrupting a cathedral in disrepair or glimpse a woman from another century—high European, scornful—passing, her elegantly coiffed head at mysterious angle she's gone now, or catch a futuristic moon landscape where nothing will grow. I saw a Rasta man laughing. "We is my lover & I who are caged in the center in something you might keep large birds in, but it is also any old car, tops & sides ripped off. We are desperately making love, we look scrawny, plucked, there are titters from the sides. Our zocalo is a bullring, I think. We are "core." We are "railed." We are "trialed." We are "monstranced." We are "loco." We are "bullied." In charge is old Indian shaman lady, barefoot. She resembles Maria Sabina, the Mazatec shaman. She resembles Rigoberta Menchu, the Guatemalan revolutionary. She is an amalgam of all of the old magic wisdom-hags. She is the woman I saw in Oaxaca Cathedral doing puja with herbs in front of suffering Jesus. Is woman with branch performing sympathetic magic, touching the "wounds" of statue Mary, touch-ing Mary's womb, touching the simulacra of thighs where Mary gave birth to a son who would die. Touching the image of the son who would die, who is greater more excessive martyr. She is cackling, she is the mother of us all and we are a hologram of her imagination of conquistador. We are putforth as examples of weakness, of indiscretion, singled out as interlopers from an alien land. We are a spectacle but will not be tortured, will not die. We refuse. There is a large family we have been traveling with, an exotic bunch who are "related" but safe because they are inside the Adobe Palace. One noble lady resembles R. D., who is writing this down. J. C. is pacing the palatial patio, face obscured by a Panama hat. I escape to get a look inside and wonder at how adobe can also be like mirrors. Reflections appear on the walls as frescoes. Images, family portraits. My Greek, Italian, African American, and Jewish relatives are all

depicted there. They are so real! Then I'm pulled back to the center of the zocalo by desire. I pull stringy rags about my body. The old lady wants us to drink atole and starts dancing and yipping like a coyote. She wants everyone dancing. My lover gives a weary look as if to say we will continue to go "round and round." We are happy to dance. A young girl in golden rags starts doing very formal ballet.

ablution
skinned

astride

melting pot

guilt

yearning for other

her plight

his/her

selva

Cathedral of Peace

The Tzeltals

Tzotzils

Zoques

Chols

Tojolobals

campesinos to turn to turn never never from land

credibility

gap

squawked

We climb to the chuch [*sic.*] tower of San Andreas de Lorrainzar & are arrested by local guardians, the church *alferes*. Women are not allowed up there. Ambar writes two months later the tower has collapsed.

Isn't that gnarly. Such bad access, shit. No, no. Whoa. What are you writing? Mom, I swear if you publish this I'll slaughter you. Stop, it sucks! You are the annoyingest person. Stupid fool! I'm going to beat you' cause you mess me up.

—Jerk, Dad'll see it.

—Omigod, dammit!

—You were talking trash. Just shut up & stop always writing things down.

—Way to go, thanks, Mom. I swear I'm going to tear that in half & you'll never publish it.

—Wait a minute.

—Stop writing down your stupid notes. What are you writing down, Mom?

Anne Waldman's an idiot. She's going to write these things & think: O I'm going to sell them for a dollar. Maybe I could sell it to a fool like me for a dollar. She's the goddess of all idiots!

oblige

sound

when all the planets are in a straight line

in her big-bottomed passion where god Jupiter appears out of a dusky cloud in baggy pants

fucks her impersonating a wisp of smoke

Woman next to me—is she French?—can't tell her funny (country) accent turns to me in the palatial
Das Kunsthistorisches Museum, Wien, blurting out, loud, so everyone hears:

Can you imagine? To be made love to like that? What could be more romantic?

terra-cotta idols

smashed to the ground

3.7. *Comunicado original zapatista*⁵³⁷

Febrero 26, 1994

Al pueblo de México: hablaron los hombres verdaderos, los sin rostro. Mandar obedeciendo

Al pueblo de México:

A los pueblos y gobiernos del mundo:

A la prensa nacional e internacional:

Hermanos:

El CCRI-CG del EZLN se dirige con respeto y honor a todos ustedes para decir su palabra, lo que hay en su corazón y en su pensamiento.

Cuando el EZLN era tan sólo una sombra arrastrándose entre la niebla y la oscuridad de la montaña, cuando las palabras justicia, libertad y democracia eran sólo eso: palabras. Apenas un sueño que los ancianos de nuestras comunidades, guardianes verdaderos de la palabra de nuestros muertos, nos habían entregado en el tiempo justo en que el día cede su paso a la noche, cuando el odio y la muerte empezaban a crecer en nuestros pechos, cuando nada había más que desesperanza. Cuando los tiempos se repetían sobre sí mismos, sin salida, sin puerta alguna, sin mañana, cuando todo era como injusto era, hablaron los hombres verdaderos, los sin rostro, los que en la noche andan, los que son montaña, y así dijeron:

«Es razón y voluntad de los hombres y mujeres buenos buscar y encontrar la manera mejor de gobernar y gobernarse, lo que es bueno para los más para todos es bueno. Pero que no se acallen las voces de los menos, sino que sigan en su lugar, esperando que el pensamiento y el corazón se hagan común en lo que es voluntad de los más y parecer de los menos, así los pueblos de los hombres y mujeres verdaderos crecen hacia dentro y se hacen grandes y no hay fuerza de fuera que los rompa o lleve sus pasos a otros caminos.

«Fue nuestro camino siempre que la voluntad de los más se hiciera común en el corazón de hombres y mujeres de mando. Era esa voluntad mayoritaria el camino en el que debía andar el paso del que mandaba. Si se apartaba su andar de lo que era razón de la gente, el corazón que mandaba debía cambiar por otro que obedeciera. Así nació nuestra fuerza en la montaña, el que manda obedece si es verdadero, el que obedece manda por el corazón común de los hombres y mujeres verdaderos. Otra palabra vino de lejos para que este gobierno se nombrara, y esa palabra nombró ‘democracia’ este camino nuestro que andaba desde antes que caminaran las palabras.»

Los que en la noche andan hablaron: «Y vemos que este camino de gobierno que nombramos no es ya camino para los más, vemos que son los menos los que ahora mandan, y mandan sin obedecer, mandan mandando. Y entre los menos se pasan el poder del mando, sin escuchar a los más, mandan mandando los menos, sin obedecer el mando de los más. Sin razón mandan los menos, la palabra que viene de lejos dice que mandan sin democracia, sin mando del pueblo, y vemos que esta sinrazón de los que mandan mandando es la que conduce el andar de nuestro dolor y la que alimenta la pena de nuestros muertos. Y vemos que los que mandan mandando deben irse lejos para que haya otra vez razón y verdad en nuestro suelo. Y vemos que hay que cambiar y que manden los que mandan obedeciendo, y vemos que esa palabra que viene de lejos para nombrar la razón de gobierno, de ‘democracia’, es buena para los más y para los menos.»

537. (CCRI – CG del EZLN 1994)

Los hombres sin rostro siguieron hablando:

«Es el mundo otro mundo, no gobierna ya la razón y voluntad de los hombres verdaderos, pocos somos y olvidados, encima nuestro caminan la muerte y el desprecio, somos pequeños, nuestra palabra se apaga, el silencio lleva mucho tiempo habitando nuestra casa, llega ya la hora de hablar para nuestro corazón y para otros corazones, de la noche y la tierra deben venir nuestros muertos, los sin rostro, los que son montaña, que se vistan de guerra para que su voz se escuche, que calle después su palabra y vuelvan otra vez a la noche y a la tierra, que hablen a otros hombres y mujeres que caminan otras tierras, que lleve verdad su palabra, que no se pierda en la mentira.

«Que busquen a los hombres y mujeres que mandan obedeciendo, los que tienen fuerza en la palabra y no en el fuego, que encontrándolos les hablen y les entreguen el bastón de mando, que vuelvan otra vez a la tierra y a la noche los sin rostro, los que son montaña, que si vuelve la razón a estas tierras se calle la furia del fuego, que los que son montaña, los sin rostro, los que en la noche andan descansen por fin junto a la tierra.»

Hablaron así los hombres sin rostro, no había fuego en sus manos y era su palabra clara y sin dobleces. Antes que el día venciera otra vez la noche se fueron y en la tierra quedó su palabra sola:

«¡Ya Basta!»

Los hombres y mujeres del EZLN, los sin rostro, los que en la noche andan, los que son montaña, buscaron palabras que otros hombres entendieran y así dicen:

Primero. Demandamos que se convoque a una elección verdaderamente libre y democrática, con igualdad de derechos y obligaciones para las organizaciones políticas que luchan por el poder, con libertad auténtica para elegir una u otra propuesta y con el respeto a la voluntad mayoritaria. La democracia es el derecho fundamental de todos los pueblos indígenas y no indígenas, sin democracia no puede haber ni libertad ni justicia ni dignidad, y sin dignidad nada hay.

Segundo. Para que haya elecciones libres y democráticas verdaderas es necesario que renuncie el titular del Ejecutivo federal y los titulares de los ejecutivos estatales que llegaron al poder mediante fraudes electorales, no viene su legitimidad del respeto a la voluntad de las mayorías, sino de su usurpación. En consecuencia, es necesario que se forme un gobierno de transición para que haya igualdad y respeto a todas las corrientes políticas; los poderes legislativos federales y estatales, elegidos libre y democráticamente, deben asumir su verdadera función de dar leyes justas para todos y vigilar su cumplimiento.

Tercero. Otro camino para garantizar la realización de elecciones libres y democráticas verdaderas es que se haga realidad, en las grandes leyes de la nación y en las locales, la legitimidad de la existencia y trabajo de ciudadanos y grupos de ciudadanos que, sin militancia partidaria, vigilen todo el proceso electoral, sancionen su legalidad y resultados, y den garantía, como autoridad real máxima, de la legitimidad de todo el proceso electoral.

Esta es la palabra del EZLN. Con democracia son posibles la libertad y la justicia. En el engaño nada florece, en la verdad todo es posible.

¡Libertad! ¡Justicia! ¡Democracia!

Respetuosamente

Desde las montañas del Sureste Mexicano
C C R I – C G del E Z L N
(26 de febrero de 1994)