



Universitat  
Pompeu Fabra  
*Barcelona*

# La antología como carta de presentación de un poeta

Estudio del modernismo norteamericano y  
propuesta de antología bilingüe de  
Edna St. Vincent Millay

PRIMER VOLUMEN

Ana Mata Buil

---

# La antología como carta de presentación de un poeta

Estudio del modernismo norteamericano y propuesta  
de antología bilingüe de Edna St. Vincent Millay

PRIMER VOLUMEN

Ana Mata Buil

---

TESIS DOCTORAL UPF / 2016

DIRECTORA DE LA TESIS

Dra. Olivia de Miguel Crespo

DEPARTAMENT DE TRADUCCIÓ I CIÈNCIES DEL  
LLENGUATGE





*A mis cuatro puntales, que me han acompañado en este proceso y me han mantenido en pie*

*En recuerdo de mi madre, una mujer fuerte y entusiasta que me enseñó a perseverar*



Also, I am becoming very famous. The current *Vanity Fair* has a whole page of my poems, and a photograph of me that looks about as much like me as it does like Arnold Bennett. And there have been three reviews of something I wrote, in New York newspapers, in the last week alone. I am so incorrigibly ingenuous that these things mean just as much to me as ever. Besides, I just got a prize of a hundred dollars in *Poetry*, for the «Beanstalk».

EDNA ST. VINCENT MILLAY, carta a Witter Bynner,  
29 de octubre de 1920

*Omnia mutantur, nihil interit.*

OVIDIO, *Metamorfosis*, XV, v. 165



## Resumen

Esta tesis doctoral pretende estudiar la antología poética de un solo autor como vía de entrada de un poeta en el sistema literario de la cultura de llegada. Para ello, parte del análisis de la recepción en inglés y en castellano de un corpus de poetas del modernismo norteamericano, entendido en sentido amplio y «polifónico», y se detiene en el estudio de las antologías de poetas modernistas publicadas en castellano, relacionando el capital simbólico del autor con el del traductor-antólogo, en la línea de los estudios de sociología de la traducción. Por último, se propone introducir a la poeta Edna St. Vincent Millay en nuestro sistema literario a través del estudio de su poesía y de la presentación de una antología poética bilingüe que aplique los principios de la hermenéutica. La investigación aportará un análisis transnacional y diacrónico (ejes de la literatura comparada) de la recepción del movimiento modernista norteamericano y reivindicará tanto la importancia de la antología poética de un solo autor como la del traductor-antólogo que la crea.

## Abstract

*This PhD research focuses on the study of a single author's poetic anthology as a poet's means of entry into the target culture's literary system. Its starting point will be the analysis of the reception (in both English and Spanish) of a corpus of North American Modernist poets in the wide, «polyphonic» sense of the term. It will then look at anthologies of Modernist poets published in Spanish, relating the symbolic capital of the author with that of the translator-anthologist according to sociological translation studies. Finally, the project aims to introduce Edna St. Vincent Millay into our literary system through the study of her poetry and through the presentation of a bilingual anthology that applies hermeneutic principles. This research will provide a transnational and diachronic analysis—the axes of Comparative Literature—of the reception of the North American Modernist movement, vindicating the importance of an author's poetic anthology as well as of the translator-anthologist who has created it.*



## Resum

Aquesta tesi doctoral té per objectiu estudiar l'antologia poètica d'un autor com a via d'entrada d'un poeta al sistema literari de la cultura d'arribada. A partir de l'anàlisi de la recepció en anglès i castellà d'un corpus de poetes del modernisme nord-americà, entès en sentit ampli i «polifònic», s'estudien en profunditat les antologies de poetes modernistes publicades en castellà i es relaciona el capital simbòlic de l'autor amb el del traductor-antòleg, d'acord amb la sociologia de la traducció. En darrer lloc, el projecte pretén introduir la poeta Edna St. Vincent Millay al nostre sistema literari mitjançant l'estudi de la seva poesia i la presentació d'una antologia poètica bilingüe que apliqui els principis de l'hermenèutica. La recerca oferirà una anàlisi transnacional i diacrònica (eixos de la literatura comparada) de la recepció del moviment modernista nord-americà i reivindicarà tant la importància de l'antologia poètica d'un autor com la del traductor-antòleg que la crea.

## Agradecimientos

En primer lugar, me gustaría dar las gracias a mi directora de tesis, la doctora Olivia de Miguel, por haber creído en mí desde el principio y haberme guiado durante la elaboración de la tesis. Fui su alumna en la carrera de Traducción e Interpretación, hace casi veinte años, y en parte gracias a ella aprendí a disfrutar con la traducción literaria. Gracias, Olivia, por haber sido mucho más que una directora.

Asimismo, agradezco al doctor José Francisco Ruiz Casanova, profesor de la Universitat Pompeu Fabra, todo lo que me ha enseñado sobre literatura y antologías. Gracias a otros profesores de la UPF, entre ellos Damià Alou, Victòria Alsina, Aurora Bel, Montserrat Cots, Lourdes Díaz, Marcel Ortín, Michael Pfeiffer, Diana Sanz, Teresa Vinardell, Montserrat Ribas y Patrick Zabalbeascoa, por haberme orientado o hecho reflexionar durante sus clases de grado y máster. Además, agradezco a la Queen's University de Belfast, la Universitat Autònoma de Barcelona, la Universidad de Valladolid y la Tel Aviv University, donde he realizado ponencias o publicado artículos, pues han ayudado a avanzar esta investigación.

Gracias también a las editoriales para las que traduzco, que han sabido ser pacientes y me han otorgado plazos más holgados durante estos últimos años. Así, he podido investigar y escribir una tesis «por amor al arte», sin perder el vínculo con mi profesión. En esta línea, agradezco a los miembros de la junta de ACE Traductores, de la que formo parte, que hayan sabido entender las intermitencias de una doctoranda.

Esta tesis, que se fundamenta en datos referentes a un siglo, no habría sido viable sin la colaboración de las bibliotecas universitarias. Gracias, por lo tanto, al personal de la biblioteca de Traducción e Interpretación de la Universitat Autònoma de Barcelona, al personal de la Facultad de Letras

de la Universitat de Barcelona y, sobre todo, al personal de la biblioteca del Campus de la Comunicació de la Universitat Pompeu Fabra. Sus empleados no solo han resuelto mis dudas bibliográficas, sino que han gestionado numerosas peticiones de préstamo interbibliotecario, gracias a las cuales he tenido acceso a poemarios antiguos y libros sobre literatura y traducción poética que he consultado con el mismo cuidado que hubiera puesto si se tratase de incunables. Asimismo, doy las gracias al personal de la secretaría del Departament de Traducció i Ciències del Llenguatge de la UPF, por su paciencia con las dudas de gestión y procedimiento.

Mención especial merece Dean M. Rogers, el archivista encargado del fondo documental dedicado a Edna St. Vincent Millay en el Vassar College (Peughkeepsie, Nueva York), que visité en noviembre de 2011, cuando empezaba a gestarse esta tesis doctoral. Con mucha educación, el señor Rogers me advirtió que mi búsqueda era demasiado ambiciosa y, aun así, me facilitó todo el material que le solicité. Las copias autorizadas de reseñas de la época de Millay, cartas inéditas y otros documentos con los que volví a Barcelona han supuesto un material valiosísimo para la elaboración de la tesis, sobre todo en lo referente a la crítica y la recepción de su poesía en el mundo anglosajón. Asimismo, agradezco a The Edna St. Vincent Millay Society el permiso de reproducción de los poemas originales en el Segundo Volumen de la tesis, y en especial a la albacea literaria y directora de dicha organización, Holly Peppe, por su amabilidad y celeridad a la hora de responder a mis dudas en cuestión de derechos.

Estoy muy agradecida a los catálogos del Ministerio de Cultura (ISBN), la Biblioteca Nacional de España, la Biblioteca Nacional de Catalunya, la British Library y la Library of Congress de Estados Unidos, que han sido de gran ayuda en la parte de documentación y elaboración del corpus de ediciones distintas (Anexos 2 y 3). Estos catálogos y otras recopilaciones

digitales, como las de las propias editoriales, han facilitado una tarea que en otra época habría sido titánica. Por supuesto, las obras biobibliográficas de quienes sí tuvieron la paciencia de recopilar a mano las referencias de las obras primarias y secundarias de autores concretos también me han sido de suma utilidad. He podido acceder a ellas gracias a portales digitales de libros de segunda mano, donde he adquirido varias obras descatalogadas enviadas desde Canadá, Estados Unidos, Argentina y México. Uno de los momentos más emocionantes de esta investigación doctoral fue recibir un ejemplar de la edición original de 1931 de *Fatal Interview* de Millay, con algunas páginas marcadas. Me emocionó pensar que tal vez la persona que había leído esos poemas antes que yo, hubiera visto a Millay en directo en una de sus lecturas poéticas.

De todas formas, si esta tesis ha llegado a salir a escena ha sido gracias a todos los que están entre bastidores. Por eso, me gustaría agradecer a todos mis amigos el haberme apoyado, escuchado y divertido durante los cinco años que ha durado la investigación. Gracias en especial a David, por haberme acompañado en la primera parte del proceso; a Laura, por haber compartido las dudas de las traductoras doctorandas y por haberme transmitido su alegría; a Julia, por sus conversaciones sobre literatura y por proponerme leer algunas de mis primeras traducciones de poemas de Millay en la celebración de la revista *Asymptote*; a Mariona y a Kira, por haberme escuchado y cuidado todo este tiempo, y sobre todo, por haberme recordado que hay un mundo ahí fuera lleno de cosas que valen la pena.

Por último, me gustaría dar las gracias a mi padre y a mi hermana, mi microfamilia. Aunque mi campo de investigación quede lejos de sus vidas, han sabido animarme y tranquilizarme, y se lo agradezco mucho. Y por supuesto, gracias a Alba, por haberme acompañado y alentado, por haber leído y comentado ciertas partes de la tesis, y por tantas otras cosas.

**Permiso de reproducción de los poemas de Edna St.  
Vincent Millay en la tesis doctoral**

**Credit:** Edna St. Vincent Millay poetry from *Collected Poems*. Copyright 1923, 1931, 1934, 1951, © 1958, 1962 by Edna St. Vincent Millay and Norma Millay Ellis. Reprinted with the permission of The Permissions Company, Inc., on behalf of Holly Peppe, Literary Executor, The Edna St. Vincent Millay Society, [www.millay.org](http://www.millay.org)

© de la traducción de los poemas: Ana Mata Buil, 2016

# Índice

## PRIMER VOLUMEN

RESUMEN.....	vii
AGRADECIMIENTOS.....	ix
PERMISO DE REPRODUCCIÓN DE LOS POEMAS DE EDNA ST. VINCENT MILLAY EN LA TESIS DOCTORAL.....	xii
ÍNDICE.....	xiii
LISTA DE TABLAS.....	xvi
1. INTRODUCCIÓN.....	1
1.1. Objeto de análisis.....	5
1.2. Estado de la cuestión.....	11
1.3. Objetivos de la tesis.....	24
1.4. Hipótesis e ideas previas en las que se sustentan los objetivos.....	27
2. MARCOS TEÓRICOS RELEVANTES.....	31
3. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN.....	43
4. SELECCIÓN DE POETAS OBJETO DE ESTUDIO Y EJES DEL ANÁLISIS.....	49
5. PANORÁMICA DE LA DIFUSIÓN EN INGLÉS Y EN CASTELLANO DE LA OBRA DE LOS POETAS MODERNISTAS SELECCIONADOS.....	57
5.1. Análisis cuantitativo de las distintas ediciones poéticas en inglés y en castellano.....	76
a) <i>Análisis cuantitativo de ediciones en inglés</i> .....	76
b) <i>Análisis cuantitativo de ediciones en castellano</i> .....	89
5.2. Distribución espacial de las ediciones publicadas en ambas lenguas.....	97
5.3. ¿Quién publica a quién? Análisis comparativo de editoriales en ambas lenguas.....	110
a) <i>Objetivo editorial: características especiales de algunas ediciones</i> .....	154
5.4. Evolución de la recepción poética a lo largo de un siglo: 1912-2012.....	174
5.5. ¿Quién traduce a quién? Los autores modernistas y sus traductores.....	189

6. ASPECTOS QUE INFLUYEN EN EL CAPITAL SIMBÓLICO DE LOS POETAS.....	207
6.1. Repaso general de la crítica sobre el modernismo norteamericano.....	208
a) <i>Cuando el poeta es crítico: opinión de los poetas</i> .....	227
6.2. Otras funciones dentro del sistema literario.....	244
a) <i>Poetas-editores</i> .....	244
b) <i>Poetas-traductores</i> .....	249
6.3. Premios y galardones, otra clase de crítica.....	260
7. ANÁLISIS CUALITATIVO DE ANTOLOGÍAS DE POESÍA MODERNISTA EN CASTELLANO.....	269
7.1. Presencia de los poetas del modernismo norteamericano en antologías colectivas.....	270
7.2. Estudio de las antologías de un solo poeta en castellano...	287
a) <i>El prólogo como carta de presentación</i> .....	289
b) <i>Estructura y características de las antologías</i> .....	304
c) <i>Justificación y orden de los poemas seleccionados</i> .....	328
7.3. La figura del traductor-antólogo.....	335
8. RECEPCIÓN Y ESTUDIOS DEDICADOS A EDNA ST. VINCENT MILLAY.....	345
8.1. La voz de una época.....	347
8.2. Olvido de la crítica.....	368
8.3. Resurgir del interés crítico y académico por Millay.....	378
8.4. Reivindicación de su figura.....	399
9. ANÁLISIS DE LA POESÍA DE EDNA ST. VINCENT MILLAY: MODERNIDAD VESTIDA DE CLASICISMO..	443
9.1. La forma poética: del soneto al verso libre.....	449
a) <i>Poemas breves</i> .....	451
b) <i>Sonetos</i> .....	459
c) <i>Baladas y canciones</i> .....	474
d) <i>Verso libre y poemas extensos</i> .....	485
e) <i>Poemas encadenados: desde «Sonnets from an Ungrafted Tree» hasta «Epitaph for the Race of Man»</i> .....	501
9.2. El contraste temático.....	513
a) <i>La voz y el silencio, el diálogo y la polifonía</i> .....	514
b) <i>La actualidad de los clásicos</i> .....	521
c) <i>La muerte y el instinto vital</i> .....	531
d) <i>El aislamiento de los amantes</i> .....	542

e) <i>La mujer moderna y la máscara de la feminidad</i> .....	554
f) <i>Búsqueda y desprecio de la belleza</i> .....	566
9.3. Imágenes dicotómicas.....	576
a) <i>El mar y la ciudad</i> .....	577
b) <i>Plantas y objetos cotidianos</i> .....	585
c) <i>Entre la libélula y el tiburón</i> .....	594
d) <i>Las estaciones</i> .....	603
10. ANTOLOGÍAS DE EDNA ST. VINCENT MILLAY.....	613
10.1. Análisis de antologías poéticas de Millay existentes en inglés.....	614
10.2. Criterios de selección y ordenación de la propuesta de antología bilingüe.....	628
11. CONCLUSIONES.....	643
BIBLIOGRAFÍA.....	653
1. Fuentes primarias.....	653
2. Fuentes secundarias.....	655
2.1. Libros de consulta, tesis y capítulos citados.....	655
2.2. Artículos de revistas y reseñas de prensa (en papel y <i>online</i> ), y otros recursos electrónicos citados.....	672
2.3. Prólogos de antologías y otras obras poéticas de los autores modernistas citadas.....	679
ANEXOS.....	687
<i>Anexo 1. Poetas recogidos en las fuentes de consulta y corpus seleccionado</i> .....	688
<i>Anexo 2. Referencias bibliográficas en inglés de los 28 poetas objeto de estudio</i> .....	691
<i>Anexo 3. Referencias bibliográficas en castellano de los 17 poetas traducidos en España, México y Argentina</i> .....	770
<i>Anexo 4. Tabla de antologías de Edna St. Vincent Millay publicadas en inglés entre 1912 y 2012</i> .....	785

## SEGUNDO VOLUMEN

### PROPUESTA DE ANTOLOGÍA BILINGÜE DE EDNA ST. VINCENT MILLAY

Véase el índice correspondiente en el Segundo Volumen



## Lista de tablas

<i>Tabla 1.</i> Número de ediciones en inglés de los 28 poetas modernistas publicadas entre 1912 y 2012.....	58
<i>Tabla 2.</i> Número de ediciones en papel y en <i>ebook</i> de los 28 poetas estudiados.....	61
<i>Tabla 3.</i> Número de ediciones en inglés y en castellano de los 17 poetas que cuentan con traducción (1912-2012) .....	68
<i>Tabla 4.</i> Número total de traducciones y de antologías en castellano (1912-2012) de los 17 poetas traducidos .....	73
<i>Tabla 5.</i> Número de ediciones totales en inglés y en castellano de los 28 poetas modernistas publicadas entre 1912 y 2012.....	75
<i>Tabla 6a.</i> Relación de obras de W. H. Auden, Elizabeth Bishop, Louise Bogan y Hart Crane, y número de ediciones distintas.....	78
<i>Tabla 6b.</i> Relación de obras de E. E. Cummings, Hilda Doolittle, T. S. Eliot y Robert Frost, y número de ediciones distintas.....	78
<i>Tabla 6c.</i> Relación de obras de Langston Hughes, Robinson Jeffers, Weldon Kees y Archibald MacLeish, y número de ediciones distintas... ..	79
<i>Tabla 6d.</i> Relación de obras de Edna St. Vincent Millay, Marianne Moore, Robert Penn Warren y Ezra Pound, y número de ediciones distintas.....	79
<i>Tabla 6e.</i> Relación de obras de Charles Reznikoff, Laura Riding, Edwin Arlington Robinson y Theodore Roethke, y número de ediciones distintas.....	80
<i>Tabla 6f.</i> Relación de obras de Muriel Rukeyser, Carl Sandburg, Gertrude Stein y Wallace Stevens, y número de ediciones distintas.....	80
<i>Tabla 6g.</i> Relación de obras de Allen Tate, William Carlos Williams, Yvor Winters y Elinor Wylie, y número de ediciones distintas.....	81
<i>Tabla 7.</i> Número total de obras y de ediciones distintas de los 28 poetas.....	88
<i>Tabla 8a.</i> Relación de obras traducidas de W. H. Auden, Elizabeth Bishop, Hart Crane y E. E. Cummings, y número de ediciones distintas	91
<i>Tabla 8b.</i> Relación de obras traducidas de Hilda Doolittle, T. S. Eliot, Robert Frost y Langston Hughes, y número de ediciones distintas.....	92
<i>Tabla 8c.</i> Relación de obras traducidas de Robinson Jeffers, Archibald MacLeish, Marianne Moore y Ezra Pound, y número de ediciones distintas.....	92
<i>Tabla 8d.</i> Relación de obras traducidas de Theodore Roethke, Carl Sandburg, Gertrude Stein, Wallace Stevens y William Carlos Williams, y número de ediciones distintas.....	93
<i>Tabla 9.</i> Número total de obras y de ediciones distintas <u>en castellano</u> de los 17 poetas modernistas traducidos en España, México o Argentina.....	94
<i>Tabla 10a.</i> Distribución de las obras poéticas originales de W. H. Auden, Elizabeth Bishop, Louise Bogan y Hart Crane según lugar de publicación.....	98

<i>Tabla 10b.</i> Distribución de las obras poéticas originales de E. E. Cummings, Hilda Doolittle, T. S. Eliot y Robert Frost según lugar de publicación.....	98
<i>Tabla 10c.</i> Distribución de las obras poéticas originales de Langston Hughes, Robinson Jeffers, Weldon Kees y Archibald MacLeish según lugar de publicación.....	99
<i>Tabla 10d.</i> Distribución de las obras poéticas originales de Edna St. Vincent Millay, Marianne Moore, Robert Penn Warren y Ezra Pound según lugar de publicación.....	99
<i>Tabla 10e.</i> Distribución de las obras poéticas originales de Charles Reznikoff, Laura Riding, Edwin Arlington Robinson y Theodore Roethke según lugar de publicación.....	100
<i>Tabla 10f.</i> Distribución de las obras poéticas originales de Muriel Rukeyser, Carl Sandburg, Gertrude Stein y Wallace Stevens según lugar de publicación.....	100
<i>Tabla 10g.</i> Distribución de las obras poéticas originales de Allen Tate, William Carlos Williams, Yvor Winters y Elinor Wylie según lugar de publicación.....	101
<i>Tabla 11a.</i> Relación de obras traducidas de W. H. Auden, Elizabeth Bishop y Hart Crane, y número de ediciones distintas de cada una por países.....	105
<i>Tabla 11b.</i> Relación de obras traducidas de E. E. Cummings, T. S. Eliot y Robert Frost, y número de ediciones distintas de cada una por países.....	105
<i>Tabla 11c.</i> Relación de obras traducidas de Hilda Doolittle, Langston Hughes y Robinson Jeffers, y número de ediciones distintas de cada una por países.....	106
<i>Tabla 11d.</i> Relación de obras traducidas de Archibald MacLeish, Marianne Moore y Ezra Pound, y número de ediciones distintas de cada una por países.....	106
<i>Tabla 11e.</i> Relación de obras traducidas de Theodore Roethke, Carl Sandburg y Gertrude Stein, y número de ediciones distintas de cada una por países.....	106
<i>Tabla 11f.</i> Relación de obras traducidas de Wallace Stevens y William Carlos Williams, y número de ediciones distintas de cada una por países.....	107
<i>Tabla 12a.</i> Editoriales que han publicado en inglés las obras poéticas de W. H. Auden, Elizabeth Bishop, Louise Bogan y Hart Crane.....	111
<i>Tabla 12b.</i> Editoriales que han publicado en inglés las obras poéticas de E. E. Cummings, Hilda Doolittle, T. S. Eliot y Robert Frost.....	116
<i>Tabla 12c.</i> Editoriales que han publicado en inglés las obras poéticas de Langston Hughes, Robinson Jeffers, Weldon Kees y Archibald MacLeish.....	120
<i>Tabla 12d.</i> Editoriales que han publicado en inglés las obras poéticas de Edna St. Vincent Millay, Marianne Moore, Robert Penn Warren y Ezra Pound.....	124

<i>Tabla 12e.</i> Editoriales que han publicado en inglés las obras poéticas de Charles Reznikoff, Laura Riding, Edwin Arlington Robinson y Theodore Roethke.....	130
<i>Tabla 12f.</i> Editoriales que han publicado en inglés las obras poéticas de Muriel Rukeyser, Carl Sandburg, Gertrude Stein y Wallace Stevens.....	135
<i>Tabla 12g.</i> Editoriales que han publicado en inglés las obras poéticas de Allen Tate, William Carlos Williams, Yvor Winters y Elinor Wylie.....	138
<i>Tabla 13a.</i> Editoriales que han publicado <u>en castellano</u> las obras poéticas de W. H. Auden, Elizabeth Bishop, Hart Crane y E. E. Cummings.....	143
<i>Tabla 13b.</i> Editoriales que han publicado <u>en castellano</u> las obras poéticas de Hilda Doolittle, T. S. Eliot, Robert Frost y Langston Hughes.....	146
<i>Tabla 13c.</i> Editoriales que han publicado <u>en castellano</u> las obras poéticas de Robinson Jeffers, Archibald MacLeish, Marianne Moore y Ezra Pound.....	148
<i>Tabla 13d.</i> Editoriales que han publicado <u>en castellano</u> las obras poéticas de Theodore Roethke, Carl Sandburg, Gertrude Stein, Wallace Stevens y William Carlos Williams.....	151
<i>Tabla 14.</i> Ediciones en inglés de los poetas estudiados que cuentan con características especiales.....	155
<i>Tabla 15.</i> Ediciones <u>en castellano</u> de los poetas estudiados que cuentan con características especiales.....	171
<i>Tabla 16a.</i> División cronológica de las distintas ediciones en inglés de W. H. Auden, Elizabeth Bishop, Louise Bogan y Hart Crane.....	174
<i>Tabla 16b.</i> División cronológica de las distintas ediciones en inglés de E. E. Cummings, Hilda Doolittle, T. S. Eliot y Robert Frost.....	175
<i>Tabla 16c.</i> División cronológica de las distintas ediciones en inglés de Langston Hughes, Robinson Jeffers, Weldon Kees y Archibald MacLeish.....	175
<i>Tabla 16d.</i> División cronológica de las distintas ediciones en inglés de Edna St. Vincent Millay, Marianne Moore, Robert Penn Warren y Ezra Pound.....	175
<i>Tabla 16e.</i> División cronológica de las distintas ediciones en inglés de Charles Reznikoff, Laura Riding, Edwin Arlington Robinson y Theodore Roethke.....	176
<i>Tabla 16f.</i> División cronológica de las distintas ediciones en inglés de Muriel Rukeyser, Carl Sandburg, Gertrude Stein y Wallace Stevens....	176
<i>Tabla 16g.</i> División cronológica de las distintas ediciones en inglés de Allen Tate, William Carlos Williams, Yvor Winters y Elinor Wylie....	177
<i>Tabla 17a.</i> División cronológica de las distintas ediciones <u>en castellano</u> de W. H. Auden, Elizabeth Bishop, Hart Crane y E. E. Cummings.....	184

<i>Tabla 17b.</i> División cronológica de las distintas ediciones <u>en castellano</u> de Hilda Doolittle, T. S. Eliot, Robert Frost y Langston Hughes.....	184
<i>Tabla 17c.</i> División cronológica de las distintas ediciones <u>en castellano</u> de Robinson Jeffers, Archibald MacLeish, Marianne Moore y Ezra Pound.....	185
<i>Tabla 17d.</i> División cronológica de las distintas ediciones <u>en castellano</u> de Theodore Roethke, Carl Sandburg, Gertrude Stein, Wallace Stevens y William Carlos Williams.....	185
<i>Tabla 18a.</i> Lista de traductores al castellano de los poemarios, antologías y obras completas de W. H. Auden.....	190
<i>Tabla 18b.</i> Lista de traductores al castellano de los poemarios, antologías y obras completas de Elizabeth Bishop, Hart Crane y E. E. Cummings.....	191
<i>Tabla 18c.</i> Lista de traductores al castellano de los poemarios, antologías y obras completas de T. S. Eliot.....	194
<i>Tabla 18d.</i> Lista de traductores al castellano de los poemarios, antologías y obras completas de Hilda Doolittle, Robert Frost y Langston Hughes.....	197
<i>Tabla 18e.</i> Lista de traductores al castellano de los poemarios, antologías y obras completas de Robinson Jeffers, Archibald MacLeish y Marianne Moore.....	198
<i>Tabla 18f.</i> Lista de traductores al castellano de los poemarios, antologías y obras completas de Ezra Pound.....	200
<i>Tabla 18g.</i> Lista de traductores al castellano de los poemarios, antologías y obras completas de Theodore Roethke, Carl Sandburg y Gertrude Stein.....	202
<i>Tabla 18h.</i> Lista de traductores al castellano de los poemarios, antologías y obras completas de Wallace Stevens.....	204
<i>Tabla 18i.</i> Lista de traductores al castellano de los poemarios, antologías y obras completas de William Carlos Williams.....	205
<i>Anexo 1.</i> Poetas recogidos en las fuentes de consulta y corpus seleccionado.....	688
<i>Anexo 4.</i> Tabla de antologías de Edna St. Vincent Millay publicadas en inglés entre 1912 y 2012.....	785



# 1. INTRODUCCIÓN

Esta tesis doctoral pretende analizar la antología poética de un solo autor en otro idioma como medio de entrada de dicho poeta en un nuevo sistema literario. Para ello, nos basaremos en el estudio de las antologías en castellano de distintos integrantes del *American Modernism*, que aquí denominaremos «modernismo norteamericano». Como se verá, a menudo el traductor-antólogo es quien presenta al autor extranjero ante un público nuevo y, además, da el primer paso para su admisión en la cultura de llegada mediante la traducción de una selección de su obra. Para enmarcar este tema, hemos partido de un estudio panorámico sobre traducción y recepción de la poesía modernista; en concreto, del análisis internacional y diacrónico de la recepción en inglés y en castellano de un corpus de 28 poetas modernistas norteamericanos. Nos referimos aquí al «modernismo» en un sentido amplio y «polifónico»,<sup>1</sup> no restrictivo, que permite el diálogo entre diferentes tendencias poéticas que coexisten.

El estudio se divide en once capítulos. Comenzaremos por establecer el objeto de estudio, el estado de la cuestión, así como las hipótesis y los objetivos de la tesis (capítulo 1), para luego plantear los marcos teóricos más relevantes para la investigación (capítulo 2) y describir nuestra metodología (capítulo 3). A continuación, antes de la investigación propiamente dicha, presentaremos a los poetas del corpus y los ejes desde los que estudiaremos su obra (capítulo 4). Los capítulos siguientes (del 5

---

<sup>1</sup> Tomamos el término «polifónico» de Claudio Guillén, quien lo aplica a la literatura comparada en *Entre lo uno y lo diverso* (2005 [1985]). Guillén advierte que en cada época se aprecia una pluralidad de valores, estilos, temas y formas. «Esta polifonía admite variedades y diferencias no solo entre tendencias y sucesos nuevos o novedosos, sino entre lo nuevo y lo viejo, o mejor dicho, entre los valores nuevos y las remozadas cualidades que en contacto con estos asume lo viejo» (Guillén, 2005 [1985]: 339).

al 10) son los que conforman el grueso del cuerpo de la tesis, mientras que en el capítulo 11 se aportan las conclusiones de la investigación.

Detengámonos un momento en los seis capítulos que componen el centro de la investigación. En primer lugar, realizaremos un extenso análisis cuantitativo de todas las ediciones de poesía modernista norteamericana publicadas en inglés y en castellano (capítulo 5) para contextualizar a los autores y ver, a partir de los datos, cuál ha sido su producción y difusión a lo largo de los cien años estudiados. En segundo lugar, en el capítulo 6 comentaremos sin entrar en mucho detalle los aspectos que influyen en el capital simbólico de los autores (opinión de la crítica, desempeño de otras funciones dentro del sistema literario, obtención de premios...). En tercer lugar, describiremos las características más frecuentes de las antologías poéticas en otro idioma, dando especial importancia a las de un solo autor, y dedicaremos algunas páginas a comentar la labor de varios traductores-antólogos, unos agentes imprescindibles a la hora de difundir a nivel internacional la obra de los distintos poetas (capítulo 7).

Los siguientes tres capítulos se dedicarán específicamente a Edna St. Vincent Millay. En el capítulo 8 se repasan las reseñas y obras críticas referentes a la poeta. El capítulo 9 se centra en el análisis pormenorizado de su poesía a partir de los poemas seleccionados y traducidos. Por último, el capítulo 10 comenta las antologías de Millay publicadas en inglés y las compara con los parámetros de la antología poética bilingüe con la que pretendemos que entre en nuestro sistema literario.

Debemos tener en cuenta que, hasta el momento, ninguno de los poemarios de Millay ha sido traducido en España ni en Latinoamérica, ni se le ha dedicado una antología poética propia en castellano con el fin de difundir su obra. Es más, sus poemas solo se encuentran en nuestro idioma en antologías generales, en su mayoría antiguas —Casey (1969 [1947]),

Manent (1948), Coronel Urtecho (1949), Bartra (1974 [1952]), Bogan (1955 [1951]) y Reid (1954)—, o de forma glosada en la traducción de su biografía, *Edna St. Vincent Millay. Belleza Salvaje* (Milford, 2003 [2001]). Salvo la obra *Poesía de habla inglesa: las mujeres* (1999), publicada en Argentina y que cuenta con cuatro poemas de Millay, ninguna de las antologías colectivas contemporáneas consultadas incluye poemas en castellano de esta autora, lo cual nos lleva a deducir que, a efectos prácticos, la poeta ha quedado en la periferia (cuando no excluida) de nuestro polisistema literario. El hecho de que su biografía sea la única obra específicamente dedicada a Edna Millay que se haya traducido al castellano refleja que el sector editorial español e hispanoamericano se ha interesado más por la trayectoria personal que por su aportación poética.

\* \* \*

La concepción del mundo como un sistema literario global en el que las diferentes culturas se insertan e interactúan nos permite relacionar fenómenos que pertenecen a distintos entornos nacionales y lingüísticos. Desde esta perspectiva, por ejemplo, el sistema literario anglosajón y el sistema literario hispánico, que en apariencia podrían considerarse independientes, son en realidad subgrupos dentro de un mismo sistema cultural mundial, vinculados en parte a través de la traducción, que actúa como mediadora y puente entre culturas. Como apunta Fernández González (2001: xx): «El estudio de un espacio literario no puede prescindir de las obras traducidas que ese espacio acoge. No se puede pretender, por ejemplo, un conocimiento cabal de la historia de la literatura en la España del primer tercio del siglo sin incluir la recepción de la poesía francesa traducida en aquellas décadas». A lo cual añadiríamos, que no se puede comprender la evolución de la poesía en España durante la segunda mitad del siglo XX sin tener en cuenta la



influencia de los poetas anglosajones incorporados a nuestra cultura a través de la traducción.

En este contexto, es interesante observar hasta qué punto los fenómenos de centralidad y periferia, aplicados por Abram de Swaan (1993) para referirse a las lenguas que conforman el sistema lingüístico mundial, y adaptados por Heilbron (1999) al contexto cultural, en el que gran parte de la comunicación entre comunidades lingüísticas sigue dependiendo de la traducción y los traductores, pueden extrapolarse también a algunos agentes específicos dentro de ese sistema cultural mundial. Así pues, las relaciones de fuerza y rivalidad entre lenguas y culturas también pueden reflejarse entre los agentes culturales de un sistema concreto y entre los miembros de un mismo movimiento (en nuestro caso, el modernismo norteamericano) dentro de su cultura, e influir en su representatividad dentro de otro sistema: el de la cultura hispana. En el segundo sistema, los poetas pueden presentar o no la misma posición, ya que las relaciones culturales son dinámicas y, como apunta Pascale Casanova (2002: 7), la traducción no es una mera traslación de significado de un idioma a otro («vision strictement véhiculaire de la traduction») ni un traspaso directo de un fenómeno de una cultura a otra distinta. Al contrario, implica una transformación en un universo jerarquizado y, por lo tanto, puede suponer un cambio de ubicación en el nuevo «campo» literario, por emplear la terminología de Pierre Bourdieu.

A continuación, exponemos cuál es el objeto de análisis, así como el estado de la cuestión y los objetivos principales que persigue nuestra investigación doctoral. Además de incidir en lo novedoso de la tesis, apuntamos las posibles aplicaciones a otros estudios sobre traducción y recepción poética.

## 1.1. Objeto de análisis

Nuestra investigación se centrará en el estudio de la antología poética en otro idioma como primer eslabón en la recepción por parte de los lectores de un poeta de otro origen cultural y en su asimilación dentro del sistema literario de la cultura de llegada, teniendo en cuenta que este sistema forma parte de un macrosistema literario mundial. Para ello, partiremos de la recepción en inglés y en castellano de los poetas integrantes de un periodo literario que dio comienzo hace justo un siglo: el modernismo poético norteamericano, relacionado con las vanguardias europeas, pero con características propias. Un análisis diacrónico y transnacional de este movimiento tan arraigado permitirá observar los cambios en la posición de centralidad o periferia de cada autor dentro del campo literario.

El interés personal de esta investigación surgió al constatar que Edna St. Vincent Millay, una poeta<sup>2</sup> de la época modernista con excelente difusión en Estados Unidos en las décadas de 1920 y 1930, y recuperada por la nueva crítica anglosajona a partir de la década de 1970 y, en especial, de 1990, carecía de recepción en nuestra cultura. Tal ausencia nos llevó a plantearnos qué factores pueden influir en la centralidad de un autor de poesía —un género que pertenece a la «literatura restringida», que está muy vinculada al concepto de «capital simbólico» de Bourdieu (2011

---

<sup>2</sup> Evitamos la denominación «poetisa», con la que algunos críticos la han calificado (para diferenciarla de otras «poetas» como Marianne Moore, que les merecían más respeto). Ese es el término con el que Wallace Stevens se burla de las poetas como Millay en su obra de teatro *Bowl, Cat and Broomstick* (1917).

También la denomina «poetisa» José Coronel Urtecho (1949: 92), quien crea la categoría «Las poetisas modernas» para «las poetisas más notables como líricas», una lista que encabeza Millay: «La primera entre todas, por la intensidad de su lirismo y la alta tensión poética y humana de su estilo». Dado que nuestra intención es valorar la inclusión de Millay en el modernismo norteamericano «revisado», consideramos más apropiado darle la misma denominación que al resto de poetas del movimiento.

[1992])— y, en consecuencia, llevar (o no) a otros entornos a desear incorporarlo a su acervo cultural a través de la traducción.

Si bien es cierto que el interés por ciertos poetas suele plasmarse, durante un primer estadio, en antologías colectivas o en revistas especializadas, consideramos que su verdadera «introducción» en el sistema literario de la cultura de llegada, entendida como «presentación» ante el nuevo lector y también como «primer paso» hacia una intervención mayor dentro del campo literario, es la antología poética panorámica de un solo autor. Por eso, tras analizar cuantitativamente un corpus extenso de las distintas ediciones de poemarios, antologías y obras completas en inglés y en castellano de los poetas modernistas seleccionados, nos centraremos en el análisis cualitativo de sus antologías en castellano, atendiendo tanto a la estructura como al contenido, sin descuidar el estudio del traductor-antólogo que las firma y de la editorial que las publica. Por último, y dado que pretendemos contribuir a la introducción de Edna St. Vincent Millay en nuestro sistema literario a través de una propuesta de antología, analizaremos sus rasgos poéticos y las antologías sobre Millay publicadas en inglés, que compararemos con los criterios de selección y ordenación planteados para nuestra antología en castellano.

Sin embargo, antes de pasar al estudio del modernismo norteamericano, nos gustaría definir brevemente a qué hace referencia el término. Aunque muchos consideran *The Waste Land* de T. S. Eliot el mejor representante del modernismo poético norteamericano, publicado en el *annus mirabilis* de 1922 (el mismo año que vio la aparición del *Ulysses* de James Joyce), lo cierto es que las raíces del movimiento modernista empezaron a extenderse mucho antes. De hecho, hay críticos como Louise Bogan<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Para un análisis más detallado de la obra crítica de Bogan, véase el apartado 6.1.a.

(1955 [1951]: 34) que relacionan el principio del movimiento con 1912, fecha que tomamos como referente para nuestro estudio:

El año 1912 ha venido a ser reconocido como el año en el cual empezó un verdadero movimiento organizado hacia una nueva poesía norteamericana. Fue en octubre de 1912 cuando Harriet Monroe empezó a publicar, en Chicago, una pequeña revista dedicada a lo que la directora llamó minuciosamente, desde el principio, «el arte de la poesía».

Al respecto, también es interesante la reflexión recogida por Cecil y Tate (1963 [1958]), a partir de la introducción ofrecida por Michael Roberts en su *The Faber Book of Modern Verse* (1936). Según los autores, la renovación poética empezó en Estados Unidos antes que en Gran Bretaña debido a que los poetas norteamericanos estaban «less firmly rooted in a settled poetic tradition than the British; they are thus able to seize and digest traditions and influences from many languages and periods». Por paradójico que parezca, eso los convertía en poetas «“European”, cosmopolitan, and far-ranging into the past» (Cecil y Tate, 1963 [1958]: 46). En cierto modo, esto los acercaría más a los poetas vanguardistas franceses o hispanos, aunque, como veremos, con algunas diferencias.

Antes de la década de 1920 ya habían calado en Europa los movimientos de vanguardia (relacionados con el *Modernism* en el mundo anglosajón)<sup>4</sup> que, como reacción a las corrientes literarias realistas y victorianas, dominarían la primera mitad del siglo XX. De todas formas, no debemos identificar el rechazo a la cultura victoriana con una adherencia a la «modernidad» (imperialismo occidental, positivismo científico, crisis de

---

<sup>4</sup> Calinescu (2006 [1987]: 9 y 95-97) prefiere no identificar el *Modernism* con la *Avant-garde* (cuya etimología militar destaca), porque considera las vanguardias más subversivas, inconformistas y militantes que el movimiento modernista. De todas formas, es innegable la relación del modernismo norteamericano (mucho más que el modernismo hispano y que la generación del 98 española) con las vanguardias europeas y la generación del 27 de nuestro país. En un estudio más extenso, sería interesante estudiar la interacción y los paralelismos entre estos movimientos a ambos lados del Atlántico.

la economía capitalista) por parte del modernismo, ya que, en muchos sentidos, los cambios estéticos y la ruptura con el pasado que promulgaba este movimiento constituían a la vez un intento de «interrumpir» la era moderna en la que vivimos.<sup>5</sup> Los desencantados autores del *Modernism*, tanto en Estados Unidos como en Gran Bretaña, se vieron sumidos en un pesimismo universal y optaron por distanciarse de la realidad principalmente de dos maneras en apariencia contrarias: o bien se encerraron en sí mismos y exploraron la subjetividad mediante técnicas como el *stream of consciousness* de James Joyce y Virginia Woolf, o bien decidieron huir de la emotividad del «yo» para crear una poética impersonal e intelectual, contenida y alejada del lirismo, como hicieron Eliot, Stevens y Pound. A pesar de que, como veremos al analizar el «modernismo sentimental», algunos de ellos optaron por una tercera vía, lírica pero moderna.

En opinión de Calinescu (2006 [1987]: 9-10), la modernidad estética (lo que aquí denominamos «modernismo») debe entenderse como un concepto de crisis que implicó una triple oposición dialéctica: «to tradition, to the modernity of bourgeois civilization (with its ideals of rationality, utility, progress), and finally, to itself, insofar as it perceives itself as a new tradition or form of authority». Por su parte, el escritor y dramaturgo Daniel Fuchs definía el modernismo como «alienation, fragmentation, break with tradition, isolation and magnification of subjectivity, threat of the void, weight of vast numbers and monolithic impersonal institutions, hatred of civilization itself» (citado en: Eysteinson, 1990: 30). Ese odio a la civilización y a la tradición (enfrentamiento surgido a partir de *La Querelle des anciens et des modernes*, en la que se puso en entredicho la autoridad de la tradición

---

<sup>5</sup> Véase Eysteinson, 1990: 6.

antigua)<sup>6</sup> se dirigía sobre todo hacia la cultura inmediatamente anterior, ya que muchos modernistas se fijaron en la Antigüedad clásica y la tomaron como referente, para reinventarla dentro de sus propias obras, como hizo Ezra Pound en sus famosos *Cantos*, o Millay en poemas como «Persephone» o «Daphne».

De todas formas, esta vuelta a la Antigüedad no debe verse como un culto a la *aemulatio* o imitación aristotélica, tan valorada en las obras clásicas, sino todo lo contrario. El afán de innovar, sorprender, ser original, llevó a los modernistas a «recrear» los mitos clásicos a través de la imaginación (cualidad que ya valoraban los críticos Ben Jonson y Dryden<sup>7</sup>) y a subvertirlos según los parámetros de su tiempo, otro concepto (la transitoriedad) que los diferenciaba de los autores clásicos, quienes loaban lo eterno e inmutable. También la noción de belleza pasó a ser relativa y se asoció a la experiencia histórica, lejos del concepto universal y utópico de la Antigüedad (Calinescu, 2006 [1987]: 36).

Para terminar esta breve reflexión sobre el significado de la poesía moderna en general y del *American Modernism* en particular, recogeremos las palabras del poeta Juan Ramón Jiménez, coetáneo de los autores de nuestro corpus. En 1953, Juan Ramón Jiménez dio unas clases magistrales sobre el modernismo poético español e hispano, recogidas décadas después, en 1999, en la obra *El modernismo. Apuntes de un curso, 1953*, que resultan de interés aquí porque también contenían reflexiones acerca de las corrientes renovadoras en otros países de Europa y en Estados Unidos, país cuya poesía le interesó mucho y conoció de

---

<sup>6</sup> La *Querelle* comenzó cuando varios autores franceses de mente moderna, liderados por Charles Perrault, intentaron aplicar el concepto «científico» del progreso a la literatura y el arte con el fin de demostrar la superioridad artística y literaria moderna respecto de la antigua. Véase Calinescu (2006 [1987]: 27-35).

<sup>7</sup> Véase *The Use of Poetry and Use of Criticism*, Eliot (1964 [1933]: 85-88).

cerca.<sup>8</sup> Por ejemplo, Juan Ramón Jiménez defiende la relación entre «todos los poetas más representativos del siglo actual» y el simbolismo francés:

William Butler Yeats, irlandés; Edwin Arlington Robinson, E. W. Cummings, Ezra Pound y T. S. Eliot, norteamericanos; Rainer Maria Rilke y Stephan George, alemanes; Hugo von Hofmannstahl, austriaco; Miguel de Unamuno, Antonio Machado, españoles; Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Pablo Neruda, americohispanos; Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale, italianos, significan las diferentes direcciones del simbolismo modernista. Nadie duda de que Baudelaire, Mallarmé y Rimbaud fueron los inspiradores de las técnicas simbolistas generales. Eliot, que hoy es famoso en todas partes, y está considerado como uno de los poetas más influyentes del día, ha declarado concretamente que su pretensión es llevar hasta las últimas posibilidades la poesía de Jule Laforgue y Tristán Corbière, dos de los simbolistas más orijinales. (Jiménez, 1999: 4)

Unas páginas después, insiste en que Baudelaire «es el maestro de toda la poesía contemporánea en todo el mundo, uno de los maestros, con Poe» (Jiménez, 1999: 52) y en que los simbolistas franceses en general influyeron muchísimo en los *Imagists*, que Juan Ramón Jiménez (1999: 61) denomina «imaginistas», grupo que sirvió de germen del modernismo norteamericano y al que pertenecieron, como es sabido, tanto Amy Lowell como Ezra Pound y Vachel Lindsay.

Por último, nos gustaría relacionar una reflexión de Juan Ramón Jiménez (1999: 74-75) con las palabras de Guillén recogidas en la primera nota de esta introducción, pues aluden a la misma polifonía, aunque en distintos términos: «El Modernismo es un movimiento general, como el Renacimiento, dentro del cual caben [...] escuelas tan diferentes como el

---

<sup>8</sup> Urrutia, editor del volumen, apunta en nota al pie: «Luego, en 1930, ya tiene el proyecto de traducir tres poemas de Eliot y en 1932 sabemos que está leyendo libros de Robinson y de Frost. Para conseguir el dominio de la poesía de Norteamérica que demuestran estas clases de Puerto Rico y su ensayo “Precedentes de la poesía moderna en los Estados Unidos” [...] estimo que debió de ayudarle mucho el libro de Agustí Bartra: *Una antología de la lírica nord-americana* (México: Edicions Lletres, 1951), cuya edición en castellano no apareció hasta 1957» (Jiménez, 1999: 25, nota 30).

naturalismo, el simbolismo, el impresionismo, porque todos son escuelas, todas son escuelas [fundadas] en la mejor tradición». Del mismo modo que Jiménez habla de distintas escuelas dentro del modernismo (que él aplica en sentido amplio, pues también incluye en él el creacionismo, el ultraísmo y el surrealismo, corrientes vanguardistas),<sup>9</sup> podría decirse que en el modernismo norteamericano coexisten distintos estilos y tendencias que, no por ser diferentes (incluso contrarias en algunos aspectos), son menos modernas.

## 1.2. Estado de la cuestión

Existen varios trabajos que estudian la recepción en nuestra cultura de la poesía modernista norteamericana entendida en un sentido amplio. Entre los que abordan el «modernismo sentimental», tal como lo entienden Gilbert y Gubar (1994), se destacan el libro *De mujeres, identidades y poesía. Poetas contemporáneas en Estados Unidos y Canadá*, de Rosa García Rayego y Esther Sánchez-Pardo (1999), y el estudio «Límites y desafíos en la recepción del modernismo anglo-norteamericano», de M. Teresa Caneda Cabrera (2008). El primero comenta el dilema de las poetisas de la época modernista, que «tuvieron que enfrentarse a la fuerte reacción masculina contra los triunfos del sufragismo» y a la vez «reconocer los logros culturales de sus antecesoras, que empezaban a ser rescatadas del pasado» (García Rayego y Sánchez-Pardo, 1999: 7-8). Según las autoras, para ello algunas poetisas, como Marianne Moore o Hilda Doolittle, «intentaron alcanzar la claridad intelectual manteniendo sus emociones contenidas y distanciadas», mientras que otras, como Mina Loy o Edna St. Vincent Millay, optaron por todo lo contrario.

---

<sup>9</sup> Véase Jiménez (1999: 145).



Por su parte, el artículo de Caneda Cabrera hace un repaso histórico de los estudios sobre el movimiento modernista en su conjunto (teatro, novela y poesía) y reflexiona acerca de la influencia de los postulados del *New Criticism* en las posteriores evaluaciones del movimiento, además de comentar la supuesta oposición entre modernismo y posmodernismo. Según Caneda Cabrera (2008: 11), «la evolución de los estudios críticos sobre el modernismo nos demuestra que la tendencia dominante ha sido la de reclamar una identificación de la estética modernista con principios que, en la mayoría de los casos, habrían sido establecidos a priori». Esta crítica institucionalizada ha asociado de manera obsesiva el modernismo con una estética formal, una tendencia que, por suerte, se ha visto frenada en los últimos años gracias a la «revisión» llevada a cabo por las corrientes críticas más recientes, como se observa en las obras de Peter Nicholls, Astradur Eysteinnsson y Patricia Waugh. Nos parece muy perspicaz la explicación que da Caneda Cabrera para la idea (errónea) de un movimiento modernista monolítico y rígido. En opinión de la autora, esta visión reduccionista «nace ya de las propias declaraciones de algunos de sus portavoces más emblemáticos», a pesar de que se debe también «tanto a la descontextualización de ciertas manifestaciones como a la instrumentalización de las reflexiones de ciertos críticos, por parte de los representantes del New Criticism» (Caneda Cabrera, 2008: 20).

Dado que uno de los objetivos de nuestra investigación es calibrar el capital simbólico de los poetas modernistas norteamericanos, tendremos en cuenta estas observaciones a la hora de explicar las tendencias críticas del siglo XX y principios del XXI, incluida la labor crítica y «teórica» de los propios integrantes del movimiento. Coincidimos con Caneda Cabrera (2008: 15) en que «la multiplicidad y diversidad de las manifestaciones artísticas modernistas» anulan la posibilidad de entender el movimiento como un ente unitario, una opinión defendida también por Raymond

Williams. Esta visión poliédrica del movimiento es la que nos permite hablar de dos corrientes que coexisten: la intelectual y la sentimental.

La apertura a otros tipos de modernismo y la noción de que la opinión crítica debe revisarse, pues responde a un momento histórico y social ya se apuntaba una década antes en la tesis doctoral de Olivia de Miguel Crespo (1996) y en su artículo «Ausencia de las modernistas norteamericanas en el sistema literario español: el caso de Marianne Moore» (1998). Sus estudios sobre la recepción del modernismo norteamericano hacen hincapié en que la «literatura traducida pasa a formar parte del sistema literario de la cultura receptora y como tal es capaz de modificar y alterar las convenciones y el canon de la tradición literaria en la que se adscribe» (De Miguel Crespo, 1998: 49). Asimismo, abordan el tema de la lucha de poder entre centro y periferia que, en el caso de la literatura traducida, tiene un doble eje, el de la cultura de origen y el de la cultura de llegada. Es cierto que, tal como advierte De Miguel, la difusión de la cultura vanguardista hasta la guerra civil se hizo aquí sobre todo a través de revistas y traducciones en antologías colectivas sobre literatura norteamericana. No obstante, consideramos que, tal como apunta la autora para el caso de Marianne Moore, el conocimiento que proporcionan estas antologías es «meramente testimonial» (De Miguel, 1998: 53). Es decir, nos parece que la aparición en revistas y antologías colectivas traducidas es significativa pero no suficiente para confirmar la presencia de un poeta en la cultura de llegada y para corroborar su entrada en el «mercado internacional» de la cultura.

Un buen ejemplo de ello es el caso de la poeta Edna St. Vincent Millay. Pese a que sus poemas aparecen en varias antologías colectivas publicadas en castellano a partir de 1947, no hemos encontrado ningún estudio dedicado a la recepción de su poesía en nuestro sistema literario, señal de

que sus apariciones en antologías colectivas han pasado desapercibidas para la crítica hispana, que tampoco se ha hecho eco de las opiniones favorables de la crítica anglosajona de las últimas décadas.<sup>10</sup>

Muestra de ese interés por la poeta en el ámbito anglosajón es la obra colectiva publicada en 1993, con motivo del centenario del nacimiento de Millay, editada por William B. Thesing: *Critical Essays on Edna St. Vincent Millay*.<sup>11</sup> Allí se recogen reseñas, críticas y artículos académicos y de divulgación publicados originalmente entre 1920 y 1990, junto a varias contribuciones nuevas encargadas para esta obra panorámica, de Gilbert Allen, Suzanne Clark y Sandra Gilbert, entre otros. En el capítulo 8, dedicado a la recepción crítica de Edna St. Vincent Millay a lo largo del siglo de estudio, hablaremos en extenso de este libro.

Ya hace veinticinco años que se empezó a reivindicar a Millay desde el denominado «modernismo sentimental» —que algunos críticos llaman «modern lyricism» (Falck, 1999 [1991]) o «gendered modernism» (Dickie y Travisano, 1996)—, un término que se contrapone a «modernismo intelectual», la vertiente más extendida (y aceptada) del movimiento. Dicha denominación huye de la dicotomía entre poesía masculina y poesía femenina y permite centrarse en el estudio del estilo, temática y propósito de la poesía, aunque sin perder de vista que, con frecuencia, el lirismo y la expresividad sentimental son cultivados por mujeres que, como Edna St.

---

<sup>10</sup> Las antologías colectivas en castellano que la incluyen son: *Dos siglos de poesía norteamericana* (1947), de Alfredo Casey; *La poesía inglesa. Los contemporáneos* (1948), ed. y trad. de Marià Manent; *Panorama y antología de la poesía norteamericana* (1949), ed. de José Coronel Urtecho; *Antología de la poesía norteamericana* (1974 [1952]), ed. y trad. de Agustí Bartra; *Medio siglo de poesía norteamericana* (1954), de John Reid; *Poesía norteamericana, 1900-1950* (1955 [1951]), ed. de Louise Bogan; y *Poesía de habla inglesa: las mujeres* (1999), de Millary Bradstreet.

<sup>11</sup> A raíz del centenario de su nacimiento también se publicó *Millay at 100: A Critical Reappraisal* (1995), editado por Diane F. Freedman, en este caso solo con artículos recientes. Véase el apartado 8.4 para un comentario sobre la obra.

Vincent Millay, juegan a subvertir, sin salir del «sistema», los prejuicios de la sociedad patriarcal en la que se hallan.

Uno de los análisis sobre la poesía de Millay más novedosos de la década de 1990 es la propuesta de Cheryl Walker: «Antimodern, Modern, and Postmodern Millay» (1996). Allí, Walker defiende que Edna Millay puede adscribirse a los tres movimientos literarios dependiendo de qué punto de vista se tome, pues «we are no longer reading the same Edna St. Vincent Millay once read by Edmund Wilson» (Walker, 1996: 172). Esta opinión podría relacionarse con la variación del juicio de la crítica en función de la época, ya comentada por Eliot (1964 [1933]). La categoría «antimoderna» de Millay se justificaría por su uso de formas métricas tradicionales, en especial del soneto, que la vinculan a figuras de la talla de Shakespeare, Keats y Wordsworth, si bien Millay emplea el soneto como herramienta distinta: «turning the chastity belt of poetic form into a token of sexual indulgence, Millay invades the sanctuary of male poetic control with her unsettling formalism in the service of freedom» (Walker, 1996: 178).

Su identificación con la mente «moderna» empezó a generalizarse, en opinión de Walker, con el auge del feminismo y los estudios culturales y de género dentro del ámbito universitario. Esto se debe a que Millay había quedado excluida de los contextos académicos a raíz de las opiniones de ciertos críticos, pero en los últimos años el reconocimiento de la crítica anglosajona ha favorecido que Millay recupere «a position in the canon she was forced to vacate in the late thirties and forties» (Walker, 1996: 170). En cuanto al potencial de Millay como figura «posmoderna», una de las afirmaciones más novedosas de Walker, nacería de su gusto por la representación y el espectáculo, de su bisexualidad y sus continuos juegos de travestismo e impostura, incluido el hacerse llamar «Vincent», y su poliédrica imagen corporal (Walker, 1996: 178). Estas reinterpretaciones

de la figura de Millay han sido posibles gracias a los cambios sociales y culturales ocurridos en las últimas décadas, reflejados en las tendencias de la crítica. En palabras de Clark (1996 [1986]: 186): «The canon, indeed the whole idea of canonicity, is founded upon a conception of change and continuity».

Otro reflejo de los cambios de enfoque en la crítica es la reivindicación de Millay desde la perspectiva femenina y feminista. En este sentido, destaca el artículo «Love Poetry, Women's Bonding and Feminist Consciousness: The Complex Interaction between Edna St. Vincent Millay and Adrienne Rich» (2006), escrito por la investigadora de la Universidad de Atenas Artemis Michailidou. En nuestra opinión, esta especialista en poesía modernista norteamericana y en la teoría feminista no puede faltar en una bibliografía actual sobre Edna St. Vincent Millay, puesto que ha dedicado varios artículos a Millay y a su influencia en otras poetisas posteriores, como Adrienne Rich, Anne Sexton y Muriel Rukeyser. En su artículo de 2006, la autora compara la obra *Fatal Interview* de Millay con *Twenty-One Love Poems* de Rich, ya que ambas relatan una historia de amor a través de varios poemas encadenados.

Por su parte, en el artículo «Chasing the “Coloured Phantom”: Gender Performance as Revealing and Concealing Modernist Ideology in Millay's Sonnets», publicado en *The Journal of American Culture* (2009), Andrea Powell Wolfe, profesora de literatura y humanidades de la Ball State University, trata un tema clave para el estudio de la obra de Edna St. Vincent Millay desde la perspectiva modernista: el empleo simultáneo a lo largo de toda su carrera de formas reconocidas como «modernas» (como el verso libre) y formas consideradas «tradicionales» (como el soneto). La novedad del estudio de Wolfe es que defiende precisamente la modernidad «camuflada» en los sonetos de Edna St. Vincent Millay.

Por un lado, los sonetos se alejan del patrón de la estética modernista en la forma métrica y en su expresividad, que borra la frontera entre la vida y el arte, una frontera apreciada por los modernistas contemporáneos de Millay. Además, contradicen los estereotipos de género de críticos como Pound al representar «a female poetic speaker who expresses complex intellectual, moral, and literary experiences», en palabras de Mary B. Moore (2000: 195). Y esta manipulación de la representación del género por parte de Millay es totalmente deliberada, nos dice Wolfe (2009).

No obstante, en opinión de Wolfe, si estos sonetos pueden considerarse modernistas es porque incorporan temas propios del modernismo: la naturaleza solitaria y asocial del ser humano o el anhelo de lo inalcanzable (véase el capítulo 9 de la tesis). Por último, según Wolfe, también la ironía de sus sonetos es propia del modernismo e incide en la dualidad de las representaciones de Millay, lo cual remite a la noción de «female impersonator» acuñada por Sandra Gilbert (1993) y recogida de nuevo por Gilbert y Gubar (1994), pero la trasciende, ya que su ficción sería tanto femenina como masculina, en un doble juego de espejos. En su análisis, Wolfe se hace eco de la opinión del filósofo y crítico Georg Lukács, y prima la ideología modernista plasmada en los temas y la ironía de Millay por encima de la experimentación formal: «What must be avoided at all costs is the approach generally adopted by bourgeois-modernist critics themselves; that exaggerated concern with formal criteria, with questions of style and literary technique» (Wolfe, 2009: 156).

Ese mismo año se publicó la tesis doctoral de Melissa Girard: *Lines of Feeling: Modernist Women's Poetry and the Limits of Sentimentality*, en cuyo capítulo introductorio «Modernist Women's Poetry and the Fallacy of Sentimentality» se analiza la influencia de Millay. Además, Girard (2009: 129-178) le dedica un capítulo: «The Miss America of 1920: Edna

St. Vincent Millay and the Poetics of Mass Culture». Como su provocador título indica, Girard compara el éxito que tuvo Millay en la primera parte de su carrera con el de las estrellas del cine: «Over the next decade [the 20's], she would transform herself from literary ingénue into the most famous poet in America. [...] Millay became a full-fledged mass-media darling, a *poet* whose celebrity coexisted, and perhaps even competed, with the stars of stage and screen» (Girard, 2009: 129). Y para ello, Millay se sirvió de un recurso mencionado por numerosos críticos: «the poetic persona, which would catapult her to celebrity in the early 1920s» (Girard, 2009: 130), una forma de incorporar su amor por el teatro y el escenario tanto a los propios poemas como a las lecturas poéticas. De entre esas lecturas estelares, Girard (2009: 31) destaca la realizada en el Bowdoin College en 1925, donde Millay apareció junto con Robert Frost, Carl Sandburg, Irving Babbitt y Willa Cather.

Según Girard (2009: 133), la importancia dada al físico y la puesta en escena de Millay fue en detrimento del estudio serio de su poesía, que fue tildada de «ligeras». Asimismo, para algunas críticas feministas, contribuyó a la «cosificación»<sup>12</sup> de la poeta por parte de la sociedad norteamericana abierta pero aún machista de principios del siglo XX.

Drawing on Luce Irigaray's *This Sex Which Is Not One*, Walker argues that Millay's sexualization within her critical corpus represents a prime example of «women» continuing commodification as bodies «on the market» (136). [...] It is this phallographic or androcentric order, engendering the structural passivity of women's bodies, which Irigaray seeks to subvert. (Girard, 2009: 133)

No obstante, como intentaremos exponer en las siguientes páginas, la actitud de Millay es de todo menos pasiva, y en nuestra opinión, lo que hace precisamente es aprovecharse de ese cliché de mujer bella y frágil

---

<sup>12</sup> Recordemos que Elizabeth Atkins llegó a llamarla «the It-girl of the hour» (citada en: Girard, 2009: 129).

para encarnarlo desde el sarcasmo y extraer de él el mayor efecto poético. También Girard ha sabido ver en Millay algo más que una *poetisa*. «An attention to Millay’s performances has the potential to unsettle this deeply entrenched belief in her status as a “minor” poet. For instance, in her study of Millay’s live performances and radio broadcasts, Lesley Wheeler ranks among the exceedingly small number of critics since the 1920s to credit Millay as an innovator» (Girard, 2009: 135). Y continúa: «Millay is teaching her modernist audience a new mass-cultural method for reading: she is reinventing the static lyric text as a dynamic social and cultural field. In so doing, Millay forged a powerfully new poetics, one which lies between “sentimentality” and “modernism”, subjective and objective poetics» (Girard, 2009: 138). Quedémonos de momento con esta apreciación, pues a lo largo de la tesis intentaremos demostrar que, a pesar del clasicismo de algunos de sus poemas y del lirismo de sus temas, Millay fue sin duda una innovadora en su época, una poeta moderna.<sup>13</sup>

Para completar el estado de la cuestión de los estudios sobre Millay, nos remitimos a otra tesis doctoral, en este caso de 2013, elaborada por Jade Craddock y dedicada al soneto en los siglos XX y XXI, y en concreto al capítulo «Edna St. Vincent Millay and the emergence of a feminist sonnet tradition». Como la investigadora apunta, la novedad del estudio es que toma a Millay como expresión del feminismo incipiente («Millay represents not the end of a female sonnet tradition but its beginning in the twentieth-century western feminist world», Craddock [2013: 18]) y como punto de partida para crear «a new lineage that takes the sonnet to its most recent point in women’s history» (Craddock, 2013: 10).

---

<sup>13</sup> En el capítulo 8.4, dedicado a las contribuciones de la crítica sobre Millay de las últimas dos décadas, profundizamos en el análisis de la tesis de Girard.



En opinión de esta autora, aunque nadie cuestiona la importancia de Millay en el panorama sonetístico anglosajón, su vinculación con el feminismo «is far from unequivocal. Indeed, as the foremost works of Moore, Distiller and Lustig exemplify, Millay is often situated at the end of a female sonnet tradition that predates the modern feminist movement» (Craddock, 2013: 34). De todos modos, debemos recordar que otros estudiosos, como Michailidou (2004 y 2006), ya habían defendido antes que Craddock el vínculo entre Millay y la tradición feminista.

A continuación, nos gustaría comentar el estado de la cuestión de los estudios sobre la antología poética en castellano. De entre ellos destaca *Anthologos: poética de la antología poética*, de José Francisco Ruiz Casanova (2007), un repaso exhaustivo del fenómeno antológico y de los distintos enfoques y requisitos aplicados a las antologías a lo largo de la historia. Ruiz Casanova (2007: 22) reivindica la plena condición de autor del antólogo y pide que se reconozcan «la lectura, relectura y reescritura del antólogo como *rasgos estilísticos* de su autoría», a partir de la idea de antología como reescritura de Lefevre (1992: 124-137) y Guillén (2005 [1985]: 375). Eso nos lleva a plantearnos que en el caso del traductor-antólogo se da una *re-relectura* y una *re-reescritura*, pues a la labor de interpretación de los poemas originales y a su selección como opción estética, teórica, crítica o literaria y política, se une la reinterpretación que supone toda traducción y su consiguiente reescritura creativa,<sup>14</sup> para dar como producto un nuevo conjunto coherente y representativo.

---

<sup>14</sup> Al respecto de la doble «manipulación» que supone la antología traducida, véase De Miguel Crespo (1996: 10-11 y 118-119). Es más, Bassnett (1997) aplica el concepto de relectura y reescritura a toda traducción literaria. A propósito de la variedad de versiones que distintos traductores pueden ofrecer de un mismo texto, apunta: «This diversity reflects the different readings of those individuals, and their different writing styles, for translation always involves that double process of reading and writing» (Bassnett, 1997: 2).

Asimismo, a partir del análisis de las fuentes bibliográficas que han tratado la cuestión antológica, desde Riding y Graves, hasta Guillén y Lefevere, Ruiz Casanova propone un decálogo de cómo debería abordarse la crítica de la antología, entendida «como *libro*, como obra con principio y fin, y no como *pastiche* o simple arte combinatoria o acumulativa» (Ruiz Casanova, 2007: 212), un decálogo que nos será útil tanto a la hora de abordar el análisis de las antologías traducidas de un autor como a la hora de sentar las bases de nuestra propuesta de antología bilingüe. También resulta pertinente su clasificación de antologías a partir de la división binaria entre panorámicas y programáticas. Entre ellas incluye la categoría de «antología panorámica de un solo autor», donde se adscribiría nuestra propuesta de antología de Edna St. Vincent Millay.

Sin embargo, dado que la obra de Ruiz Casanova se centra en las antologías de poesía española (entendida como lengua y como país), contempla las categorías de antologías «supranacionales y monolingües», y «nacionales y plurilingües», pero carece de una categoría que sea «supranacional y plurilingüe», en la que entrarían las antologías bilingües de literatura traducida. El autor es consciente de esta carencia en la clasificación y, en una nota al pie, comenta que a estos modelos podría añadirse el de «antología plurinacional y plurilingüe». Y agrega: «Un caso ciertamente curioso también son las antologías de poesía traducida de la lengua inglesa que [...] publicó Agustí Bartra (1908-1982), y que incluyen una generosa selección de poemas» (Ruiz Casanova, 2007: 134).

Por desgracia, aunque advierte las similitudes «como lector, crítico, intérprete y editor, entre el traductor y el antólogo» (Ruiz Casanova, 2007: 86), no encontramos muchas más menciones a las antologías de poesía en otro idioma (bilingües o no), una categoría nueva de estudio que pretendemos introducir mediante esta investigación, unida a un nuevo tipo

de antólogo: el antólogo-traductor o traductor-antólogo, autor de esa doble reescritura que es la antología de poesía traducida.

Las últimas fuentes que nos gustaría comentar en el estado de la cuestión no tratan sobre el modernismo en sus distintas vertientes, ni sobre el fenómeno de las antologías, sino sobre traductología y literatura comparada, disciplinas implícitas en un estudio como este, que compara la recepción y la interacción de dos culturas diferentes por medio de la traducción. La obra de Claudio Guillén *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*, publicada en 1985 pero revisada y ampliada en 2005, ya citada en páginas anteriores, es primordial para nuestro estudio. Especialmente relevante nos resulta el capítulo «Las configuraciones históricas: historiología» (Guillén, 2005 [1985]: 333-390), en el que se reflexiona sobre periodos, corrientes, escuelas y movimientos, no reducidos a ámbitos nacionales sino incorporados «a conjuntos superiores, los que describen el desarrollo de la historia literaria de Occidente» (Guillén, 2005 [1985]: 333). Dado que nuestra investigación se centra en el movimiento modernista norteamericano amplio y dinámico, valoramos la contraposición que Guillén (2005 [1985]: 335) establece entre «escuela», asociada a unos maestros, «una continuidad, una tradición que se respeta y estudia» y «movimiento», ente dinámico y orientado hacia el futuro.

También nos interesan sus nociones de periodo y corriente, pues, aunque puede parecer que la denominación «modernismo norteamericano» incide en la distinción por naciones y lenguas de creación (propia del concepto historiográfico de «periodo»), en realidad se trata de un estudio de poesía amplio y transnacional que se centra «en torno a géneros, temas, formas, normas poéticas, circunstancias sociales, condiciones económico-literarias, instituciones» (Guillén, 2005 [1985]: 337). Por eso hemos

elegido una cronología amplia de estudio (1912-2012) y varios centros culturales a ambos lados del océano (Estados Unidos, Canadá y Gran Bretaña; México, Argentina y España), y nos proponemos analizar tanto las distintas concepciones del modernismo como los condicionantes económico-literarios y sociales que han podido influir en la recepción de los diversos poetas. También valoramos la idea de «periodos polifónicos» de Guillén, que admiten diferencias dentro del mismo periodo y a la vez difuminan las fronteras entre las etapas históricas. Por un lado, este concepto nos permite admitir distintas voces (o modelos de modernismo) dentro del movimiento; por otro lado, nos invita a fijarnos en los cambios en la centralidad y la periferia de los distintos autores a lo largo del tiempo, así como en lo que Guillén llama «el despertar de posibilidades olvidadas» (Guillén, 2005 [1985]: 340), entre ellas, la poeta Edna St. Vincent Millay.

Asimismo, vale la pena mencionar una propuesta del campo de la sociología de la traducción: *Constructing a Sociology of Translation* (Wolf y Fukari, 2007), donde se recogen las conferencias del congreso *Translating and Interpreting as a Social Practice* (Universidad de Granz, 2005). El libro presenta una panorámica de la disciplina a partir de sus orígenes (la sociología aplicada a la cultura por Pierre Bourdieu o Anthony Giddens) hasta las últimas aplicaciones al campo de la traducción, ofrecidas por estudiosos como Johan Heilbron y Gisèle Sapiro, sin descuidar las aportaciones de los sociólogos de la traducción Theo Hermans y Daniel Simeoni. La obra también hace hincapié en el papel del traductor como agente insertado en un entorno social, que influye en su *habitus* (y en su traducción) pero que a su vez se ve influido por la actuación y el prestigio del autor y del propio traductor, una perspectiva relacionada con la noción del «capital simbólico», que aparecerá en nuestra investigación.

### 1.3. Objetivos de la tesis

Esta investigación doctoral tiene dos objetivos principales. En primer lugar, nos gustaría realizar un estudio descriptivo de la recepción de los poetas modernistas norteamericanos en nuestra cultura, centrándonos en uno de los ejes del sistema literario: el mercado editorial y, más específicamente, en la publicación de antologías de un solo autor dedicadas a los poetas seleccionados. Omitiremos su aparición en revistas especializadas u otras publicaciones periódicas porque, si bien marcan la tendencia cultural y son indicio del interés de la crítica y la academia hacia un determinado autor, consideramos que no bastan para decir que un poeta ha entrado en el nuevo sistema literario. En nuestra opinión, para que un autor entre *de facto* en un polisistema literario debe contar al menos con una antología propia traducida bien articulada que lo acerque al público lector.

Por lo tanto, partiremos del análisis cuantitativo y cualitativo del corpus de obras publicadas —cuantitativo de las distintas ediciones de poemarios, antologías y obras completas de los poetas en inglés y en castellano; cualitativo de antologías traducidas de varios poetas modernistas, y de antologías en inglés de Millay— y obviaremos otras publicaciones de carácter más restringido, a las que solo acceden los estudiosos y los propios productores de poesía. Con el análisis de las antologías de poesía traducida pretendemos, por un lado, sistematizar los modelos de antología que se aplican en el caso de la traducción de poesía (traducción de una antología existente o creación de selección nueva en castellano, presencia de prólogos y epílogos, ediciones bilingües o anotadas) y, por otro lado, estudiar qué agentes del sistema literario elaboran las antologías, cuál es su *habitus*, y qué tratamiento reciben dichas antologías por parte de las editoriales que las publican. Estos aspectos serán prioritarios a la hora de

valorar si el capital simbólico de un poeta se ve reflejado (y potenciado) por el capital simbólico de quien se encarga de antologarlo en otra lengua.

En segundo lugar, nos gustaría dar un paso más en la investigación e «intervenir» en ese sistema literario dinámico y heterogéneo del que, según la teoría de polisistemas de Even-Zohar (2007 [1999]), participan las traducciones. Y lo haremos a través de la propuesta de la primera antología en castellano dedicada a la poeta Edna St. Vincent Millay, clara representante del modernismo sentimental que, sin embargo, no ha entrado en el sistema literario hispano. Precisamente porque nuestra propuesta de antología no pretende ser una iniciativa aislada y desgajada del sistema editorial en lengua castellana, sino incorporarse en el conjunto que conforman las obras de poesía traducida, valoraremos otras antologías traducidas antes de establecer nuestros criterios de selección y ordenación. Asimismo, reflexionaremos sobre qué posición, de centralidad o periferia, pueden ocupar dichas antologías dentro del sistema más general de poesía traducida.

La originalidad del estudio radica en que proponemos un análisis del movimiento modernista desde una perspectiva amplia, diacrónica e internacional, «polifónica». Admitimos en el corpus de poetas tanto a integrantes del modernismo intelectual más canónico (central dentro del campo) como a representantes del modernismo sentimental o lírico (denostado en algunas épocas y periférico dentro del campo), para realizar un estudio diacrónico que cubra un siglo de recepción en inglés y en castellano, restringida a la presencia en el sistema editorial. Además, el estudio es de carácter transnacional, pues contempla todas las ediciones en lengua inglesa, con especial énfasis en los dos centros culturales prioritarios: Estados Unidos y Gran Bretaña, e incluye las traducciones publicadas en castellano en España, México y Argentina, como centros

editoriales más representativos de la cultura hispana. Somos conscientes de que restringir la edición a estos tres países deja a un lado las traducciones publicadas en otros países latinoamericanos que también han contribuido a la introducción de los poetas modernistas en nuestra cultura. No obstante, opinamos que la importancia de la industria editorial en los países elegidos, así como su influencia cultural en otros lugares a lo largo del siglo que cubre el estudio, justifican la restricción.

Además, resulta novedosa la introducción de una poeta del modernismo sentimental en el sistema literario hispano, que hasta el momento se ha interesado sobre todo por los poetas modernistas «intelectuales», quienes en principio contarían con más «capital» dentro de la lógica de la «economía de bienes simbólicos» de Bourdieu y Sapiro. Confiamos en que el estudio y la traducción de una antología poética de Edna St. Vincent Millay contribuya a que esté presente en nuestro sistema literario. Para desentrañar el sentido de los poemas de Millay y poder verterlos al castellano, será imprescindible recurrir a la hermenéutica, dado que consideramos que, en poesía más que en ningún otro texto literario, la interpretación del traductor de los elementos connotativos, implícitos e inferidos es primordial para captar la esencia del poema y trasladarla a otro idioma. En cuanto a la antología bilingüe, nuestra labor comenzaría antes de la propia traducción, en la selección misma de los poemas. Esta constituye una especie de «interpretación», de sesgo del significado por parte del traductor-antólogo, que intenta sistematizar la obra de un poeta a partir de lo que considera sus rasgos más representativos.

Aunque se trate de un estudio circunscrito a la recepción del movimiento modernista norteamericano en la cultura anglosajona e hispana, creemos que la importancia de dicho movimiento dentro del panorama cultural occidental y la visión diacrónica que proponemos pueden servir de punto

de partida para investigaciones posteriores. Podría ampliarse el objeto de análisis a otros aspectos de la recepción literaria del movimiento modernista norteamericano (estudio pormenorizado de la crítica, presencia en revistas especializadas y en currícula universitarios...) o estudiarse la recepción del mismo movimiento en otras culturas: la francesa y la alemana, por ejemplo, ya que junto con la española constituyen para Sapiro (2009) los centros principales de la traducción. También podría estudiarse su recepción en catalán, gallego y vasco (si se desea comparar la recepción de la literatura traducida en espacios de coexistencia de lenguas), y ampliarse el espectro abarcando otros movimientos poéticos o aumentando el número de poetas estudiados, con lo que se potenciaría el carácter «polifónico» del que hablaba Claudio Guillén (2005 [1985]).

#### 1.4. Hipótesis e ideas previas en las que se sustentan los objetivos

La idea previa de la que nace este proyecto de investigación se relaciona con nuestra primera hipótesis. Coincidimos con T. S. Eliot (2009 [1957]) en que, mientras un poeta aparezca solo en publicaciones o antologías colectivas, será considerado un «poeta menor», y por lo tanto, no habrá entrado con pie firme en el sistema literario. Del mismo modo que un poeta necesita una obra propia para formar parte del sistema cultural de origen, podría decirse que, para ser incluido en el acervo cultural «internacional», debe contar al menos con una obra traducida. Nuestra primera hipótesis sería que la antología de un solo autor, que suele poseer también un prólogo que «presenta» al poeta al nuevo público lector, constituye esa primera obra que sirve de puerta por la que el poeta se introduce en el nuevo sistema literario. Así pues, cuando analicemos las obras incluidas en el corpus, nos fijaremos entre otras cosas en si todos los modernistas norteamericanos presentes en nuestra cultura cuentan al



menos con una antología, de qué tipo es, y si se ha publicado con anterioridad a la traducción de un poemario concreto.

La segunda de nuestras hipótesis, relacionada con la anterior, es que, a la hora de crear una antología de un solo poeta en otro idioma, la importancia simbólica de dicho poeta en su cultura de origen influirá en la elección del antólogo y traductor, así como en la editorial que publicará la antología y en el tipo de edición. Las relaciones culturales son dinámicas y la traducción no es una mera traslación de significado de un idioma a otro ni un traspaso directo de un fenómeno de una cultura a otra, sino que implica una transformación en un universo jerarquizado y, por lo tanto, puede suponer un cambio de ubicación en el nuevo campo literario. No obstante, parece lógico pensar que un poeta que goce de mucho prestigio tenga como antólogo a otro poeta, crítico o traductor de prestigio equivalente en la cultura de llegada, y que vea su obra antologada en una editorial con mayor presencia en el sector que la que pueda interesarse por autores con menor capital simbólico. En el extremo opuesto del espectro, nos parece probable que los poetas que en su cultura de origen se hallen en la periferia del sistema, carezcan de una antología dedicada únicamente a ellos o, de poseerla, esta sea modesta y de escasa repercusión.

Esta hipótesis nos lleva a la tercera: el capital simbólico de un poeta y de su antólogo-traductor se retroalimentan. Estamos de acuerdo con Pascale Casanova (2002: 17) en que uno de los condicionantes que dan legitimidad a un texto es el «capital du traducteur consacrant lui-même». Un traductor reconocido que cuenta con una carrera profesional sólida, y que tal vez ejerce también otras funciones dentro del sistema literario y editorial puede contribuir con su influencia en la cultura de llegada a incrementar el capital simbólico de un autor, sobre todo cuando es poco conocido. Y, a la inversa, opinamos que la (buena) traducción de la obra

de un poeta de renombre por parte de un traductor hace que el capital simbólico y la centralidad de dicho traductor crezca dentro de su sistema literario, una percepción que podría reflejarse en las obras posteriores encargadas a tal traductor. En un tercer caso, la traducción de un poeta de prestigio recaería en un traductor reputado o en un agente consolidado del sistema literario, de modo que ambos se influirían positivamente y ganarían en capital simbólico. Es decir, nuestra hipótesis es que, como integrantes de un mismo sistema cultural mundial, el autor y su traductor se relacionan e influyen mutuamente en su posición dinámica de centralidad o periferia. Veremos en qué proporción se cumplen estos tres tipos de relación entre autor y traductor en el caso del modernismo norteamericano y si es excepcional o no la presencia de lo que Sela-Sheffy (2005: 9) denomina «highly appreciated literary translators».

Asimismo, nos gustaría cuestionarnos la relación entre «capital simbólico», «capital cultural» y «capital económico» que hace Bourdieu en su descripción de la poesía como campo restringido «autónomo» e independiente de las leyes del mercado, en el que el capital simbólico y el económico son inversamente proporcionales. Estamos de acuerdo en que esta relación inversa se cumple cuando el éxito de ventas es inmediato y llega antes que el reconocimiento crítico. Por ejemplo, la gran difusión de *A Few Figs from Thistles* de Edna St. Vincent Millay, un *best-seller* estadounidense en la década de 1920, pudo resultar contraproducente para su prestigio internacional, teniendo en cuenta que, en un género de literatura restringida como la poesía, el éxito entre el público puede relacionarse con una «vulgarización» de la obra.

Sin embargo, nuestra última hipótesis es que no siempre se establece la «estructura quiásmica de este espacio, en el que la jerarquía en función del beneficio comercial [...] coexiste con una jerarquía de sentido inverso en

función del prestigio» defendida por Bourdieu (2011 [1992]: 177), sino que a veces el prestigio o capital simbólico revierte en el capital económico que genera (y posee) dicho autor. Por ejemplo, como veremos en el capítulo 5, T. S. Eliot —sin duda, el poeta que cuenta con mayor capital simbólico dentro del movimiento modernista— es también uno de los poetas (junto con Robert Frost) que más ediciones de sus obras presenta en el siglo que abarca este estudio. A la luz del análisis de las distintas ediciones publicadas de todos los poetas modernistas seleccionados, intentaremos dilucidar hasta qué punto el caso de Eliot es un fenómeno aislado, o si en otros casos también se observa que el capital simbólico de un poeta acaba revirtiendo en un capital económico, reflejado en tiradas grandes y reediciones abundantes de sus poemarios y antologías.

## 2. MARCOS TEÓRICOS RELEVANTES

Podría decirse que esta investigación es un ente bicéfalo, pues ofrece tanto un estudio sobre la recepción de la poesía modernista norteamericana, como una propuesta de antología bilingüe de la obra poética de Edna St. Vincent Millay. En consecuencia, no es de extrañar que sean también dos los marcos teóricos principales en los que se sustenta.

Por un lado, nuestro análisis de la recepción de poesía traducida se basará en la sociología de la traducción, articulada en buena medida a partir de la «teoría de campos» de Pierre Bourdieu (2011 [1992]). El estudioso destaca las luchas de poder entre los elementos que se distribuyen entre el centro y la periferia del «campo» e introduce el concepto de «capital simbólico», noción extraída del sector de la economía y que relaciona el valor y el prestigio con la difusión y el rendimiento económico. Nos interesan las ideas de Bourdieu (2011 [1992]: 177-178) acerca de la «estructura quiásmica» del espacio cultural, «en el que la jerarquía en función del beneficio comercial (teatro, novela, poesía) coexiste con una jerarquía de sentido inverso en función del prestigio (poesía, novela, teatro)», mediante un modelo que tiene en cuenta las características de los géneros en cuanto que «empresas económicas» y el «crédito propiamente simbólico que poseen y confieren y que tiende a variar en razón inversa al beneficio económico».

Según este esquema, Bourdieu otorga el mayor capital simbólico a la poesía, que, «consagrada como el arte por excelencia por la tradición romántica, conserva todo su prestigio», pero el menor capital económico, «salvo contadísimas excepciones» (Bourdieu, 2011 [1992]: 176). Nos interesa sobremanera esta reflexión, así como la división matizada de los géneros «en dos estratos, un sector de investigación y un sector comercial,

dos mercados entre los cuales hay que cuidarse mucho de trazar una frontera tajante y que no son más que los dos polos, definidos en y a través de sus relaciones de antagonismo, de un mismo espacio» (Bourdieu, 2011 [1992]: 185). A lo largo de nuestra investigación doctoral volveremos más de una vez a estas palabras, dado que uno de nuestros objetivos es averiguar si, en el caso de los poetas que integran el modernismo norteamericano, los capitales simbólico y económico realmente se contraponen o si, en ocasiones, el alto capital simbólico de un autor puede revertir en un gran capital económico (éxito de ventas).

Esta teoría, que Bourdieu aplica tanto al arte como a la cultura en general, ha sido retomada por distintos sociólogos de la traducción. Por su pertinencia para nuestro estudio, nos centraremos en las contribuciones de Johan Heilbron, Pascale Casanova, Gisèle Sapiro y Rakefet Sela-Sheffy. Coincidimos con Heilbron (1999: 432) en que las traducciones de libros son elementos constitutivos de un sistema cultural mundial con leyes propias, que no solo reflejan las contradicciones estructurales de la economía mundial: «Cultural exchanges have a dynamic of their own which is based on a certain autonomy vis-a-vis the constraints of the world market». Eso explica que el capital simbólico pueda tener más peso que el capital económico en la traducción de poesía o que los condicionantes históricos e ideológicos puedan influir en la recepción de un autor en un momento determinado. Según Heilbron (1999), los intercambios culturales constituyen una esfera relativamente autónoma con dimensiones económicas, políticas y simbólicas que también se rige por la estructura de centro-periferia, un enfoque (compartido por Gisèle Sapiro)<sup>15</sup> que procuraremos tener en cuenta al analizar las obras de los poetas objeto de análisis. La novedad de Heilbron respecto de la teoría de

---

<sup>15</sup> Como se aprecia en su artículo conjunto «Outline for a Sociology of Translation» (Heilbron y Sapiro, 2007: 93-107).

polisistemas de Even-Zohar es que no se limita a reivindicar el papel de la literatura traducida dentro del sistema cultural de llegada, sino que defiende que «it is essential [...] to consider target-languages as a part of an international system, of a global constellation of language groups and of national or supranational cultures» (Heilbron, 1999: 440).

También Pascale Casanova (2002) recoge la idea de campo literario mundial, ordenado por desigualdades y jerarquías tanto literarias como lingüísticas. En opinión de tal autora, dichas desigualdades se plasman a su vez en el campo de la traducción. Nos dice Casanova (2002: 7): «loin d'être l'échange horizontal ou le transfer pacifié souvent décrit, la traduction ne peut être comprise, au contraire, que comme un «échange inégal » se produisant dans un univers fortement hiérarchisé». Dicha jerarquía se reflejaría, según Pascale Casanova, en la elección por parte de un sistema editorial de determinadas obras que considera merecedoras de ser traducidas. En este sentido, con frecuencia los mediadores de la cultura de llegada no introducen la periferia en el centro para consagrarla, sino que importan «la modernité décrétée au méridien de Greenwich littéraire, et ils la font connaître dans leur champ national. C'est pourquoi ils jouent un rôle essentiel dans le processus d'unification du champ littéraire mondial» (Casanova, 2002: 12).

Consideramos apropiado el enfoque sociológico para un estudio de recepción de la poesía modernista porque contempla el doble componente «social» de la traducción, en tanto que actividad que se adscribe a un momento histórico y a un contexto social, y en tanto que producto de un sistema editorial que por fuerza debe seguir las normas de las instituciones que lo rigen. Michaela Wolf, una de las editoras de *Constructing a Sociology of Translation*, dice al respecto:

Any translation, as both an enactment and a product, is necessarily embedded within social contexts. On the one hand, the act of translating, in all its various stages, is undeniably carried out by individuals who belong to a social system; on the other, the translation phenomenon is inevitably implicated in social institutions, which greatly determine selection, production and distribution of translation and, as a result, the strategies adopted in the translation itself (Wolf y Fukari, 2007: 1).

Esta obra colectiva incluye un artículo de Jean-Marc Gouanvic («Objectivation, réflexivité et traduction. Pour une re-lecture bourdieusienne de la traduction»), que retoma el concepto de «doble reflexividad» de Bourdieu para los estudios sobre traducción como práctica social. También nos es útil la aportación de Andrew Chesterman («Bridge Concepts in Translation Sociology»), quien intenta tender lazos entre la serie de paradigmas (lingüístico, cultural, cognitivo y social) que han seguido con el tiempo los estudios de traducción, y entre los distintos enfoques sociológicos, además de comentar la noción de *habitus* en la práctica de la traducción. La perspectiva sociológica puede servirnos de base tanto para explicar los fenómenos de difusión, centralidad y periferia de los poetas modernistas norteamericanos contemplados en el análisis cuantitativo de ediciones en inglés y en castellano, como para entender los patrones seguidos por distintos traductores-antólogos al seleccionar y elaborar antologías poéticas de un solo autor en otro idioma.

Por su parte, Sapiro (2009) reflexiona acerca de los dos tipos principales de literatura mundial: un polo de gran difusión (de carácter comercial, rápido, regido por la ley de mercado) y un polo de difusión restringida (pocos beneficios, lento, regido por la economía de bienes simbólicos). En su categorización, Sapiro huye de los términos «productores», «clientes», «competidores», empleados por Bourdieu (2011 [1992]), muy vinculados al origen económico de la idea de «capital», y se centra en los conceptos de «difusión» y «bienes simbólicos». Así, conserva la oposición y la lucha de fuerzas asociadas a la teoría de campos, pero separa la cultura del resto

de bienes de consumo y le devuelve su carácter intangible, «simbólico». Teniendo en cuenta que la poesía pertenece al polo de difusión restringida, parece lógico que se rija por la economía de bienes simbólicos, es decir, que el prestigio de un autor, vinculado a la opinión de la crítica y la academia y no tanto a la respuesta del público lector, sea el que determine su traducción a otra lengua, acción que lo introducirá en el sistema literario mundial. Y a su vez, el número de obras de dicho autor «entrées dans le patrimoine universelle» (Sapiro, 2009: 254) influirán en la percepción de su capital simbólico.

Esta concepción del capital simbólico «global» de un autor puede compararse con el capital simbólico del traductor que vierte la obra de dicho poeta en otra lengua y, con ello, lo introduce en una nueva cultura y engrosa el sistema literario mundial. Según Sela-Sheffy (2005), cuanto mayor sea el capital simbólico del traductor, más autonomía tendrá dentro de su sistema cultural y más central será. Por lo tanto, más contribuirá a incrementar el capital simbólico del autor original. Aunque sus estudios se centran en el sistema editorial israelí, algunas de sus conclusiones generales son aplicables a otros contextos. La autora alude, por ejemplo, a un sector de traductores literarios reconocidos («canonizados») que abogan por su papel como embajadores de la cultura mundial, abren la cultura local y enriquecen sus formas de expresión.

De todos modos, no debemos pensar que ese papel de embajadores culturales es privativo de un tipo de profesionales de la traducción. Al contrario, tal como apuntan Bassnett y Bush (2006: 3), todos los traductores literarios con vocación demuestran «their openness to other literary cultures – what Anthea Bell notes as a ‘natural’ desire to cast the net wider for reading opportunities – and also at least a minimally implicit political gesture to enrich the various national reading diets». Una década



antes, Bassnett (1997: 8) ya mencionaba la influencia que las traducciones pueden (y deberían) tener en la cultura de llegada: «For a translation to survive, it has to cross the boundaries between cultures and enter the literature upon which it is translated. This can often have a significant impact upon that literature». Pese a que nuestra cultura no carezca de modelos literarios, podemos interpretar que el afán de enriquecer la cultura propia se refleja en la traducción de poesía como reescritura de otro discurso y en la adopción de nuevos modos de expresión con abundante libertad creativa.

De entre las ideas de Sela-Sheffy, también resulta interesante la alusión al vínculo de ciertos traductores reconocidos con otras facetas del campo literario, otro de los temas tratados en la investigación doctoral: «In addition to being translators, some of them also pursue literary careers, mainly as editors, critics, poets and writers, and academic scholars» (Sela-Sheffy, 2005: 11). Veremos hasta qué punto esta característica se aplica no solo a los traductores de poesía modernista sino también a los propios poetas, quienes a menudo desempeñan otras labores dentro del sistema literario, que contribuyen a aumentar su capital simbólico.

Tanto Johan Heilbron como Gisèle Sapiro estarían dentro de la rama de la sociología de la traducción dedicada a la «sociology of the cultural product», según la terminología de Michaela Wolf y Alexandra Fukari (2007). En un artículo conjunto de Heilbron y Sapiro, «Outline for a Sociology of Translation», centrado en las relaciones de poder y jerarquía internacional entre lenguas y literaturas que rigen los intercambios culturales y el mercado de la traducción, se determinan los orígenes de la disciplina en los «translation studies, and studies of cultural transfer [...] interested in questions about the functioning of translations in their context of production and reception, that is to say, in the target culture»

(Heilbron y Sapiro, 2007: 94). La sociología del producto cultural no solo se centra en los agentes de la producción y recepción de traducciones, «but also their shaping role in the respective power relations and the relevance of the translation as a cultural product which circulates in inter- and transnational transfer» (Wolf y Fukari, 2007: 16-17), un enfoque que resulta muy adecuado para nuestro proyecto de investigación. La función «manipuladora» de la traducción dentro del sistema cultural se basa también en la noción de Lefevere (1992) de la traducción como modo de reescritura más fácil de reconocer y potencialmente la más influyente, porque es capaz de proyectar la imagen de un autor y su obra más allá de las fronteras de su cultura de origen.

Por otro lado, para el análisis, selección y posterior traducción de la poesía de Millay, partiremos de la práctica hermenéutica, conscientes de que, como dice T. S. Eliot, «el significado de un poema depende tanto de lo que significa para los demás como de lo que significa para su autor» (Eliot, 1999 [1933]: 170). Nos referimos aquí a la «hermenéutica de la comprensión» fundada por Schleiermacher y practicada entre otros por Heidegger y Gadamer, que

persigue constituirse en teoría de la *comprensión intersubjetiva* de los procesos de «lectura» que tienen lugar en la comunicación de sujetos conscientes. La comprensión de un *texto* (objeto exclusivo de la antigua hermenéutica) es ante todo comprensión del *producto de la expresión de un sujeto* y también *comprensión de un fenómeno de lenguaje objetivo*. (Berman, 1984: 256)

No obstante, esta comprensión profunda y su posterior plasmación en el texto traducido no deben entenderse como una apropiación «etnocéntrica» que acerque en exceso al autor a la cultura de llegada, práctica que Schleiermacher considera «no auténtica» porque niega la estrecha relación

entre el autor y su propia lengua.<sup>16</sup> Muy al contrario, la traducción puede mantener ese sabor «extranjerizante» del original y obligar al lector a acercarse de una manera flexible a la lengua y el estilo del autor, un enfoque que tendremos en cuenta a la hora de verter los poemas de Millay en nuestro idioma.

*La prueba de lo ajeno*, de Antoine Berman (1984) es pertinente para este estudio por otros motivos. En concreto, sus conceptos de historia, ética y analítica (crítica) de la traducción podrían relacionarse con las tres actividades principales de nuestra investigación: el estudio historiográfico de la recepción, la traducción responsable (ética) de la poesía de Millay y el análisis positivo de otras antologías en castellano de autores modernistas. Nos interesa también su opinión acerca de la retraducción de clásicos como contribución a la literatura, que se nutre de distintas interpretaciones del mismo texto (algo habitual en el caso de la poesía), y del fenómeno de la traducción como un nuevo *objeto-sujeto* de saber, a la vez origen y fuente de saber. En último lugar, nos gustaría comentar su visión de las relaciones entre original y traducción como un «mutuo engendramiento»: «La traducción, lejos de ser simple “derivación” de un original supuestamente absoluto [...] está presente *a priori* en todo original, de manera que toda obra, por muy lejos que nos remontemos, es en varios aspectos un entramado de traducciones o creación que tiene algo que ver con el proceso traductor, en tanto en cuanto se presenta como “traducible”» (Berman, 1984: 325). Esta reflexión desafía la supuesta «intraducibilidad» de ciertos textos literarios y alude al carácter transtextual y palimpséstico de las obras originales.

Aunque en ocasiones se afirma que los estudios de sociología de traducción «superan» el enfoque hermenéutico (Wolf y Fukari, 2007: 17),

---

<sup>16</sup> Véase Berman (1984: 265).

consideramos que en nuestra investigación pueden coexistir ambos marcos teóricos, ya que el primero se aplicaría a la parte de recepción y difusión de los poemarios y antologías modernistas como «producto», y el segundo sería útil para el análisis de la obra poética de Edna St. Vincent Millay. En opinión de Guillén (2005 [1985]: 386-387):

La crítica hermenéutica es una lección de autenticidad. La consciencia hermenéutica acentúa como es debido los *condicionamientos* de la interpretación. ¿Desde qué condicionamientos percibo y entiendo? O más sencillamente, ¿desde qué condicionamientos veo? [...] Entre la «parte percibida» y el «conjunto concebido», entre los datos y las hipótesis, entre lo leído y los sistemas de referencia, entre la propia vivencia y la ajena, descubrimos que la autenticidad de nuestra experiencia de la cultura depende de la lucidez de nuestra inmersión en la precariedad interpretativa.

Solo cuando somos conscientes de que nuestro bagaje cultural y vital, nuestros ideales estéticos e ideológicos, así como las condiciones políticas, sociales e históricas en las que nos movemos, afectan a nuestra interpretación de los textos y, por fuerza, a nuestra reescritura en otro idioma,<sup>17</sup> podemos emprender de manera responsable la tarea de comprensión y traducción de la poesía. Al respecto, decía Bush (1998: 4) en su *Rimbaud's Rainbow*:

The analyses of practice demonstrate how translation itself is an activity demanding powers of historical and literary research, decision-making in relation to difficult choices, and a flair of writing at the highest level. Original work is created through translation that can challenge the conventional wisdom of the Academy in unique ways. (Bush, 1998: 4)

Y eso nos lleva a una vertiente mucho más actual de la hermenéutica, la «traductologie herméneutique» de Antoine Berman, que analiza el carácter profundamente conflictivo de la traducción (Broda, 1999: 66). En su libro más conocido, *La prueba de lo ajeno*, Berman (1984: 16)

---

<sup>17</sup> Dado que la traducción no es sino reescritura, «learning to translate is about writing creatively and imaginatively, about being sensitive readers and writers» (Bush, 1998: 3).

denuncia «la naturaleza oculta, reprimida, reprobada y *ancilar* de la traducción», que puede derivar en las «reductoras» traducciones etnocéntricas. A este vicio opone Berman (1984: 19) «la ética de la traducción», el objetivo ético de traducir, «pues la esencia de la traducción radica en ser apertura, diálogo, mestizaje, descentralización, factor de relación o *nada*». Así, el traductor debe guardar «fidelidad» a la obra que traduce, pero no solo en cuanto al contenido, sino en cuanto a su esencia (en el caso de la poesía, plasmada también en la selección léxica, en el ritmo y en la estructura del poema), ya que la traducción no puede definirse únicamente en términos de comunicación o transmisión de mensajes. Coincidimos con el traductor y teórico francés en que la traducción de un poema debe constituir otro poema que muestre «la otra cara del texto», una cara que «despierta en la lengua de llegada posibilidades latentes», que podemos conocer gracias a la analítica de la traducción (Berman, 1984: 22). La comprensión del texto necesaria para saber plasmar esa cara oculta debe pasar por fuerza por la visión del poema como un ente autónomo, surgido de la fusión de diversos sentimientos y experiencias vividas o imaginadas por el poeta, pero transformado en el proceso creador hasta escindirse de él. Por ejemplo, en el caso de Edna St. Vincent Millay, debemos saber reflejar en la traducción la máscara o interpretación de la feminidad de esta «female impersonator».

Otro de los postulados de Berman, que ha inspirado el título del libro-homenaje colectivo *La traduction-poésie. À Antoine Berman*, editado por Martine Broda (1999), es su concepción de la traducción como «poesía» en sentido amplio, tomado del término polisémico alemán *Dichtung* (‘poema’ y ‘obra literaria’), que identifica la traducción con la escritura. En el artículo del propio Antoine Berman que abre el libro, «L’âge de la traduction», este arremete contra la idea de que «reconnâître la « patte »

du traducteur dans une traduction est considéré comme un grave défaut qui affecte la « fidélité » et la « vérité » de l'acte de traduire», y afirma que es incuestionable la importancia de la subjetividad de quien traduce «en tant qu'opératrice de choix, de modulations, d'interprétations, etc.» (Berman, 1999: 33-34).

Por último, como ya apuntábamos en el estado de la cuestión, nos parece adecuado relacionar este estudio diacrónico y transnacional con los principios de la literatura comparada, pues esos son precisamente los ejes que Claudio Guillén (2005 [1985]) considera imprescindibles para el comparatismo. El enfoque comparatista, centrado en la diferencia cultural (espacial) y la diferencia temporal, actúa de bisagra entre dos modelos teóricos en apariencia tan distantes como la sociología de la traducción y la hermenéutica aplicada a la traducción de poesía. Desde esta perspectiva, nos apoyaremos en la idea de «polifonía» en los periodos literarios defendida por Guillén, que permite «la continuidad de ciertos componentes, la desaparición de otros, el despertar de posibilidades olvidadas» (Guillén, 2005 [1985]: 340). Coincidimos en que un periodo histórico no es unitario y monolítico, sino que se compone de diversas voces que dialogan y coexisten. Este diálogo es el que favorece que, junto a la vertiente modernista elitista que prima la poesía del pensamiento, pueda existir una nueva categoría de modernismo norteamericano de corte sentimental, en el que entraría Edna St. Vincent Millay, junto a voces tan dispares como Mina Loy o Laura Riding, a quienes la crítica de mediados de siglo XX dejó en la periferia del movimiento.

La idea de polifonía se relaciona con la noción de «corriente» y con una de las formas concretas de subdividir e interpretar el devenir cultural por parte de los historiógrafos, que según Guillén (2005 [1985]: 337) «acentúa la continuidad, subraya el fluir del tiempo, el contacto entre el antes y el

después». Dicho enfoque nos parece muy acertado, puesto que, además de establecer relaciones diacrónicas con el pasado y el futuro, defiende la diversidad de los componentes dentro de cada periodo o época, y destaca la pluralidad de valores, estilos, convenciones, temas y formas. En último lugar, tendremos en cuenta la definición de *antología* dada por Guillén (2005 [1985]: 375), entendida como «forma colectiva intratextual que supone la reescritura o reelaboración, por parte de un lector, de textos ya existentes mediante su inserción en conjuntos nuevos». Esta noción, que incide en la lectura como «arranque» y «destino» de la antología y en el carácter de escritor y «superlector de primerísimo rango» que posee el antólogo, es la que recoge también Ruiz Casanova (2007) en su estudio sobre la antología, tal como comentábamos en el estado de la cuestión (apartado 1.2). En nuestra investigación doctoral analizaremos cómo se plasma en las antologías en otro idioma esa concepción del antólogo como «quien expresa o practica una idea de la literariedad, fijando géneros, destacando modelos, afectando el presente del lector y, sobre todo, orientándole hacia un futuro» (Guillén, 2005 [1985]: 378).

### 3. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

Esta investigación doctoral adopta un enfoque descriptivo y un método de estudio inductivo, que nos permitirá establecer categorías y patrones basados en la observación y el análisis de corpus. La tesis se divide en dos volúmenes. El Primer Volumen incluye la descripción y el análisis del corpus de distintas ediciones en inglés y castellano, así como el estudio en profundidad de la obra poética de Edna St. Vincent Millay, con el fin de extraer conclusiones que intenten responder a las hipótesis y a otras cuestiones planteadas en los objetivos. El Segundo Volumen recoge la propuesta de antología bilingüe de Millay, cuyos criterios de selección y ordenación se comentan al final del Primer Volumen. Hemos optado por presentarla encuadrada aparte para favorecer su consulta y para darle una entidad propia, una unidad, semejante a la que tendría si se publicara como antología poética. Nuestra metodología de trabajo será la siguiente.

Partiremos de la recepción de las distintas publicaciones de poemarios, antologías poéticas y ediciones de «poesía completa» de los 28 autores del corpus en su cultura de origen (principalmente, en Estados Unidos y Gran Bretaña). Luego la contrastaremos con la difusión de las traducciones al castellano, centrándonos en las ediciones publicadas en España, México y Argentina, centros clave de la edición en lengua española (capítulo 5). Como se explica en el capítulo 4, el corpus se elaborará teniendo en cuenta la presencia de los distintos poetas en cinco fuentes de referencia, procurando que la muestra sea lo bastante amplia para dar cabida a poetas con grados distintos de centralidad o periferia dentro del movimiento a lo largo del siglo comprendido entre 1912 y 2012.

Después, valoraremos qué capital simbólico posee cada uno de los 28 poetas modernistas a partir de varios parámetros. En primer lugar, repasaremos las opiniones generales de la crítica a propósito de los poetas



seleccionados (apartado 6.1), tomando a algunos de ellos como ejemplos paradigmáticos. No obstante, pospondremos el estudio de la recepción de Edna St. Vincent Millay al capítulo 8 para darle un peso especial, ya que es la poeta que pretendemos introducir en el sistema literario hispano. En segundo lugar, analizaremos las contribuciones al sector crítico de los poetas que hayan cultivado esta faceta (subapartado 6.1.a). Dicha labor será especialmente importante en los casos de Ezra Pound, Wallace Stevens y T. S. Eliot, impulsores del canon modernista, cuya defensa de la *logopoeia*, o poesía del pensamiento, hizo que prevaleciera un tipo de poesía intelectual y que el resto de manifestaciones modernistas quedasen en la periferia del movimiento. No en vano hubo una primera parte del movimiento acuñada como «the Pound Era» (Ruthven, 1990: 41), ya que este poeta actuó también como «descubridor de talentos», un papel central que después adoptó T. S. Eliot y que trascendió fronteras y sistemas literarios. El indudable prestigio de Eliot se vio reforzado por su contribución a la crítica literaria, tal como queda patente en el prólogo de Gil de Biedma a su traducción de *Función de la poesía, función de la crítica*: «el esquema apreciativo de todo lector actual de poesía inglesa es, en gran medida, obra suya» (Gil de Biedma, 1999 [1968]: 10).

En tercer lugar, comentaremos los casos en los que los poetas han ejercido otras labores dentro del sistema literario (apartado 6.2). Nos referimos sobre todo a su función como fundadores y directores de revistas literarias, como T. S. Eliot en *The Criterion*, o Marianne Moore en *The Dial*, así como su ejercicio profesional dentro del mercado editorial como editores de sellos de prestigio. Es importante tener estos elementos en cuenta porque en parte pueden explicar la representatividad de un tipo de poetas en ciertas revistas y la presencia de determinados títulos en una editorial concreta, mecanismos con los que puede aumentar la visibilidad internacional de un poeta y, de paso, su capital simbólico. También

estudiaremos el papel de los poetas como traductores, otro de los agentes imprescindibles del sistema literario internacional, dado que muchos poetas modernistas cultivaron esta faceta. Nos parece conveniente dedicar un apartado a los poetas en calidad de traductores (subapartado 6.2.b), porque es el contrapunto perfecto para el análisis de los traductores-antólogos que son a la vez poetas.

Por último, como componente indiscutible del «capital simbólico», repasaremos los premios más importantes que han recibido los poetas modernistas. Varios de ellos (Marianne Moore, Edna St. Vincent Millay, Edwin Arlington Robinson...) obtuvieron el Premio Pulitzer de Poesía en algún momento de su carrera; y algunos, como Archibald MacLeish y Robert Frost, en varias ocasiones. Muchos ganaron también el Bollingen Prize de la Universidad de Yale: por ejemplo, E. E. Cummings, Ezra Pound, Marianne Moore, Robert Frost o Wallace Stevens. Otros contaron con el reconocimiento del National Book Award, como Elizabeth Bishop y Wallace Stevens. A esto hay que añadir el máximo galardón al que puede aspirar un autor: el Premio Nobel de Literatura, que T. S. Eliot recibió en 1948 y que lo consagró como «el» poeta modernista, representante a la vez de su país natal, Estados Unidos, y de su país de adopción, Gran Bretaña, donde desarrolló buena parte de su carrera. Tanto si los premios son un reconocimiento de la crítica como si son iniciativas del propio sector editorial, su impacto en el valor simbólico de los poetas y en su posterior recepción en las culturas de llegada es incuestionable, de modo que merece la pena reseñarlos.

Una vez terminado el análisis cuantitativo de todo el corpus y el estudio del capital simbólico, en el apartado 7.1 realizaremos un somero repaso de la presencia de los poetas seleccionados en algunas antologías colectivas de poesía norteamericana en castellano (centrándonos en aquellas que

incluyen a Edna St. Vincent Millay). A continuación, en el apartado 7.2 presentaremos un análisis cualitativo de las antologías poéticas publicadas en nuestro idioma en España, México y Argentina, y centradas en un único autor modernista. Dentro de ese conjunto (o subsistema literario) será donde aspire a inscribirse nuestra antología bilingüe. En total, hemos localizado selecciones antológicas en castellano dedicadas a Ezra Pound, Hilda Doolittle, Carl Sandburg, T. S. Eliot, Wallace Stevens, Hart Crane, Marianne Moore, Theodore Roethke, W. H. Auden, Elizabeth Bishop, E. E. Cummings, Robinson Jeffers, Langston Hughes, William Carlos Williams, Robert Frost, así como algunas antologías dedicadas a un número reducido de poetas, que también pueden contribuir a su introducción en el sistema literario al individualizarlos, entre ellas, *Tres escritores norteamericanos. Conrad Aiken, Allen Tate, Theodore Roethke* (1968). Con ayuda de ese corpus y de la consulta física de los libros, realizaremos un análisis pormenorizado que tenga en cuenta el decálogo para la crítica de antologías planteado por Ruiz Casanova (2007) y estudie, además de las características de las antologías en sí, el perfil de los traductores y antólogos que las han llevado a cabo.

Del mismo modo que un autor de prestigio a menudo ejerce otros papeles dentro del sistema literario (editor, crítico, académico, incluso traductor), como ya hemos mencionado, los traductores literarios más reputados «also pursue literary careers, mainly as editors, critics, poets and writers, and academic scholars» (Sela-Sheffy, 2005: 11). Eso les permite gozar de mucha más autonomía que otro tipo de traductores. Así pues, veremos en qué casos el traductor-antólogo parte de una antología previa en inglés y en qué casos aplica esa libertad también a la selección de los poemas. En este segundo tipo de antología, la intervención del traductor será mayor, ya que participará también del proceso de selección y de la ordenación del contenido de la antología, ejerciendo una doble reescritura.

Aunque ya daremos unas pinceladas sobre su trayectoria y su recepción en el extenso análisis de ediciones en inglés (capítulo 5), junto con el resto de poetas, será en la segunda parte de la investigación doctoral (capítulos 8, 9 y 10) donde nos centremos en la figura de Edna St. Vincent Millay y desmenuemos la forma, el estilo y el contenido de sus poemas. El propósito principal del capítulo 9 es comprender bien su poesía antes de abordar la tarea de seleccionar los poemas para la antología bilingüe que presentaremos en el Segundo Volumen. El análisis de esta poeta moderna vestida de clasicismo se dividirá en tres partes: la forma poética, el contraste temático y las imágenes dicotómicas. Con esto se pretende incidir en la dualidad y el juego de espejos presentes en la obra de Millay.

Tras analizar en extenso la forma y el contenido de la poesía de Millay a partir de los 67 poemas incluidos en la antología bilingüe, comentaremos brevemente las antologías publicadas en inglés, para ver los criterios de selección seguidos y hasta qué punto pueden servir o no como base para nuestra antología traducida. En nuestra opinión, el análisis y la selección de poemas para la antología de Millay se retroalimentan, ya que, de la lectura atenta de toda su obra, recogida en los *Collected Poems* (1956 y 2011) extraeremos las categorías que articulan el análisis y, a la vez, con esas categorías en mente buscaremos poemas representativos de cada una, a ser posible repartidos de forma coherente y equilibrada entre los distintos poemarios de la autora.

En paralelo al proceso de selección, valoraremos qué disposición puede ser la más adecuada, tal como justificamos en el capítulo 10, y la compararemos brevemente con otras antologías dedicadas a un solo autor del mismo movimiento. El lector podrá apreciar el fruto de nuestra doble reescritura en el Segundo Volumen de la tesis (la antología bilingüe), donde los poemas originales y las traducciones aparecen enfrentados para

favorecer la consulta. De todos modos, como explicamos en el capítulo 10 del Primer Volumen, eso no quiere decir que, de publicarse dentro del mercado editorial, tuviesen que presentarse obligatoriamente así. Al contrario, aunque consideramos muy adecuada la disposición bilingüe de este tipo de obras, creemos que presentar, por ejemplo, todas las traducciones seguidas en la primera mitad del libro, y todos los originales en la segunda mitad, podría dar más autonomía a las traducciones y fomentar su carácter de nueva propuesta poética.

## 4. SELECCIÓN DE POETAS OBJETO DE ESTUDIO Y EJES DEL ANÁLISIS

Una vez introducido el tema y establecidos los marcos teóricos en los que se apoya esta investigación, pasaremos a delimitar la nómina de autores cuyas obras componen el corpus. Con el fin de que la muestra sea lo más representativa posible, hemos incluido no solo los que canónicamente se conocen como poetas modernistas «intelectuales», sino también los que practican un modernismo «sentimental» o los que han quedado en la periferia del movimiento por otros motivos. Para ello, hemos comparado las listas de poetas recogidas en cinco fuentes: *The Poetry Anthology, 1912-2002* (Parisi y Young, 2002);<sup>18</sup> *The Norton Anthology of Poetry* (Ferguson et al., 2004 [1970]); *The Norton Anthology of Modern and Contemporary Poetry* (Ramazani et al., 2003 [1973]); *The Oxford Book of American Poetry* (Lehman y Brehm, 2006 [1976]); y *Anthology of Modern American Poetry* (Nelson, 2000), también publicada por Oxford University Press.

La elección de la primera de ellas se sustenta en el prestigio de la revista fundada por Harriet Monroe en 1912, considerada «an American Institution» por T. S. Eliot, y que, en opinión de sus actuales editores, «became the showcase for what was dubbed (and decried) as the New

---

<sup>18</sup> Hemos utilizado esta antología de la revista *Poetry* de 2002 y no la antología publicada en 2012 (*The Open Door. 100 Poems. 100 Years of Poetry Magazine*, editada por Don Share y Christian Wiman) porque la edición de 2002 (*The Poetry Anthology, 1912-2002*) seguía un orden cronológico de publicaciones, que facilitaba acotar los poetas recogidos por la revista entre los años 1912 y 1941. Por el contrario, la antología de Share y Wiman ha seguido otros criterios de ordenación. Hemos constatado que 17 de los 28 poetas seleccionados para el corpus aparecen también en la antología de 2012: Ezra Pound, Edwin Arlington Robinson, Muriel Rukeyser, T. S. Eliot, Weldon Kees, Theodore Roethke, Wallace Stevens, Louise Bogan, Hart Crane, W. H. Auden, Edna St. Vincent Millay, Marianne Moore, Hilda Doolittle, E. E. Cummings, Robinson Jeffers, William Carlos Williams y Langston Hughes.

Poetry» (Parisi y Young, 2002: xxiii). Tal como indicaba la propia Monroe en los estatutos de la revista: «The Open Door will be the policy of this magazine. [...] to print the best English verse which is being written today, regardless of where, by whom, or under what theory of art is written» (citada en: Leahy, 2008: 312). En ella se dieron a conocer los poetas E. E. Cummings, T. S. Eliot, Ezra Pound, Wallace Stevens, Edna St. Vincent Millay o Robert Graves, así como posteriormente Sylvia Plath, Anne Sexton o Adrienne Rich. Si aceptamos que el inicio de la andadura de *Poetry* marcó también el principio del modernismo norteamericano, parece lógico que nuestro estudio comience en 1912.

Para empezar, extraeremos los nombres de los autores recogidos en esta antología entre 1912 y 1941, y los contrastaremos con los poetas presentes en las otras cuatro fuentes seleccionadas. Aunque en esos treinta años pueden coexistir varias «generaciones» de poetas, nos ha parecido adecuado partir de una cronología amplia a la hora de seleccionarlos, ya que varios integrantes del movimiento modernista se dieron a conocer a finales de la década de 1920 o incluso a principios de 1930.<sup>19</sup> El cierre del periodo en 1941 tiene una explicación política y social, factores que también influyen en la difusión literaria (Sapiro, 2009). En este caso, hemos tomado el año de la entrada de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial como hito que no solo cambia la mentalidad de la población sino también las corrientes poéticas.

---

<sup>19</sup> Es difícil establecer desde dónde y hasta dónde se extiende el concepto de «movimiento modernista». Como apunta Eysteinnsson (1990: 136): «It seems evident that the period of its most iconoclastic outburst in the face of tradition lies in the past, in the period 1910-1935. I do not see, however, why we should restrict the use of the concept of modernism to the period of its most energetic or concentrating outpouring». Para Juan Ramón Jiménez, por ejemplo, haciéndose eco de la antología de Untermeyer, quienes componen el «movimiento llamado así, modernista, en los Estados Unidos. Son los poetas del Medio Oeste, que es una generación intermedia entre la de Whitman y la de Robert Frost» (Jiménez, 1999: 74-75), refiriéndose, probablemente, a las últimas composiciones de Frost, de finales de la década de 1950 y principios de 1960.

Las dos fuentes siguientes pertenecen a la editorial Norton. La primera, *The Norton Anthology of Poetry*, según John Lennard (1996: xiv), «remains the fullest one-volume anthology». De la segunda, *The Norton Anthology of Modern and Contemporary Poetry*, nos interesa sobre todo el volumen 1, dedicado a autores de la primera mitad del siglo XX, pues muestra cuál es el canon modernista fijado en Estados Unidos en los últimos años. Por su parte, las dos últimas fuentes (*The Oxford Book of American Poetry* y *Anthology of Modern American Poetry*) están avaladas por la Universidad de Oxford y complementan las dos antologías de Norton, ya que se ciñen a lo que se considera «American Poetry» y solo recogen autores de esta procedencia, en los que centraremos la tesis. Aunque es cierto que tal restricción espacial deja fuera a claros representantes de la corriente moderna anglosajona, como William Butler Yeats o Dylan Thomas, consideramos aceptable limitar el estudio a los poetas modernistas «norteamericanos» con el fin de reducir las variables. De ese modo, la difusión de los autores tendrá siempre el mismo punto de partida y las diferencias en su recepción en inglés y en castellano no podrán achacarse a los orígenes del poeta. Además de reflejar la opinión crítica más reciente, las cuatro antologías seleccionadas gozan de prestigio en el entorno universitario.<sup>20</sup>

En el Anexo 1 puede consultarse la lista completa, por orden de aparición en *The Poetry Anthology*, de todos los poetas cuya presencia se ha rastreado en las otras cuatro antologías. De ellos hemos seleccionado los presentes en al menos tres de las cuatro fuentes restantes, un indicio de que, varias décadas más tarde, forman parte del canon modernista norteamericano, aunque con distintos grados de centralidad o periferia. Los autores que cumplen esta condición son: W. H. Auden, Elizabeth Bishop, Louise Bogan, Hart Crane, E. E. Cummings, Hilda Doolittle, T. S.

---

<sup>20</sup> Véase Lennard (1996: xv) y Ruiz Casanova (2007: 112).



Eliot, Robert Frost, Langston Hughes, Robinson Jeffers, Weldon Kees, Archibald MacLeish, Edna St. Vincent Millay, Marianne Moore, Robert Penn Warren, Ezra Pound, Laura Riding, Charles Reznikoff, Edwin Arlington Robinson, Theodore Roethke, Muriel Rukeyser, Carl Sandburg, Gertrude Stein, Wallace Stevens, Allen Tate, William Carlos Williams, Yvor Winters y Elinor Wylie.

A partir de esa lista de 28 poetas, hemos elaborado un corpus de distintas ediciones de poemarios, antologías poéticas (*Selected Poems* o similares) y recopilaciones de la obra poética completa (*Complete Poems* o *Collected Poems*)<sup>21</sup> publicadas en inglés y en castellano entre 1912 y 2012. Por tanto, no incluimos en el corpus las contribuciones a la crítica de los propios poetas, cuya importancia comentaremos dentro del apartado 6.1.a, dedicado a los poetas-críticos, ni los numerosos estudios críticos de otros autores sobre la obra de los poetas seleccionados. Por distintas ediciones entendemos: cada edición en una editorial diferente, salvo cuando el cambio de nombre de la editorial responda a una «evolución» del nombre, en cuyo caso solo citamos la primera vez que se publicó;<sup>22</sup> cada edición en una colección distinta dentro de la misma editorial, ya que puede comportar una redistribución del material, la adición de un prólogo o de imágenes; o bien cada edición sucesiva con formato distinto (por

---

<sup>21</sup> Cuando realmente se publicaron con ánimo de recoger toda la obra de un poeta. Si se trata de *Complete Early Works*, *Collected Short Poems* o recopilaciones similares, las contabilizamos como antología, porque en realidad se está aplicando un criterio de criba por fecha de publicación o por tipo de poema. Lo mismo ocurre con las ediciones de *Collected Sonnets* de Millay, que computan como antologías.

<sup>22</sup> Por ejemplo, cuando una misma obra aparece publicada en Faber & Gwyer y más adelante sigue difundándose en Faber & Faber, pero con las mismas características (reimpresión), solo contabilizamos una edición. Por el contrario, cuando en el nuevo lanzamiento dentro de la misma editorial se ha producido también un cambio de colección, de formato o de contenido del libro, aunque mantenga el mismo título, contabilizamos ambas como «distintas», dado que cumplirían el resto de criterios listados.

ejemplo, edición en tapa dura o en tapa blanda, edición limitada o no venal, edición ilustrada o sin ilustraciones), pues implica un cambio en la concepción y en la tirada del libro y, por tanto, también en el *target* y en la difusión de la obra.

Ya hemos aclarado por qué el periodo estudiado empieza en 1912. Si hemos decidido concluirlo en 2012 (pese a que nuestra investigación se ha prolongado unos años más) es porque este año cierra el ciclo de un siglo exacto en la recepción de los 28 poetas seleccionados. Este análisis diacrónico nos permite ver no solo cómo fueron percibidos en su época sino cómo son percibidos en la actualidad, ya que las posiciones dentro del campo literario son variables y evolucionan con los años. Así, lo que en el momento de su aparición puede tener un éxito inmediato y convertirse en *best-seller*, puede caer en el olvido con el paso del tiempo y, a la inversa, una obra que pasa desapercibida en un principio puede acabar convirtiéndose en un *long-seller*.

Para realizar el corpus de obras analizadas en la lengua original de los poetas hemos recogido todas las distintas ediciones publicadas en Estados Unidos y Gran Bretaña a lo largo de los cien años estudiados (1912-2012), así como las publicadas en inglés en otros países (Australia, Canadá...), aunque este idioma no sea su lengua oficial (como Holanda o México), porque contribuyen a crear el mapa de difusión de sus obras poéticas originales. En el caso de las traducciones, hemos recogido solamente las publicadas en España, México y Argentina, países en los que se concentra la mayor producción editorial en lengua española. Como ya se ha comentado en la introducción, aunque esto excluye las traducciones de libros realizadas en otros países de habla hispana, consideramos que la tendencia del mercado internacional ya queda reflejada de forma fiable mediante el estudio de las obras publicadas en estos tres países.

Nuestras fuentes de información han sido, en primer lugar, las Bibliotecas Nacionales de los países contemplados en el proyecto: la British Library (Gran Bretaña) y la Library of Congress (Estados Unidos); la Biblioteca Nacional de España, la Biblioteca Nacional de Catalunya, la Biblioteca Nacional de Argentina y la Biblioteca Nacional de México. Además, hemos consultado los catálogos del ISBN de España, Argentina y México, así como las obras recogidas en el *Index Translationum*, el *Catálogo general de la librería española e hispanoamericana, años 1901-1930* (5 volúmenes editados entre 1932 y 1951), el *Catálogo general de la librería española, 1931-1950* (4 volúmenes publicados entre 1957 y 1965) y el *Manual del librero hispanoamericano*, de Antonio Palau y Dulcet (1961 [1951]).<sup>23</sup> A continuación, hemos recurrido a las obras bibliográficas dedicadas a alguno de los poetas escogidos; entre otras, *A Bibliographical Check-List of the Writings of T. S. Eliot* (1947), *T. S. Eliot. A Bibliography* (1969), ambas de Donald Gallup; *Wallace Stevens. A Descriptive Bibliography* (1973), recopilada por J. M. Edelstein; *H. D. A Bibliography 1905-1990* (1993), de Michael Boughn; y *A Bibliography of William Carlos Williams* (1968), preparada por Emily Mitchel Wallace. En ellas, además de la información bibliográfica suele aparecer una descripción física del libro y algunas curiosidades sobre su edición, tirada y circunstancias de publicación, que ayudan a formarse una imagen más nítida sobre la repercusión y el propósito de cada edición distinta.

Asimismo, hemos consultado los catálogos de los grupos editoriales que concentran el mayor número de títulos sobre poesía modernista en inglés

---

<sup>23</sup> Aunque parezca un trabajo reiterativo, nos ha parecido importante contrastar la información sobre las distintas ediciones en fuentes diversas, ya que, como sobre todo las elaboradas antes de la década de 1990 fueron realmente obras artesanales, hay cierto margen de error. A modo de anécdota, comentaremos, por ejemplo, que en la edición de 1951 de Palau y Dulcet la referencia de *Tierra baldía* (Edit. Cervantes, 1930) aparece dentro de la entrada de «Eliot (Georges)». Este error se subsanó en la edición de 1961 de la detallada obra bibliográfica.

(Faber & Faber, HarperCollins, Random House...), además de varios portales de venta de libros descatalogados y de segunda mano (como Iberlibro), que tienen la ventaja de dar descripciones e información adicional sobre libros agotados y antiguos que, de otro modo, no habríamos podido conocer. Por último, hemos consultado los catálogos electrónicos de distribuidores como Amazon y Sony Reader (desde el 20 de marzo de 2014, Kobo), sobre todo para las ediciones de libros electrónicos y ediciones en papel de obras libres de derechos, que a veces no aparecen registrados en las Bibliotecas Nacionales correspondientes. Somos conscientes de que, en esta era cibernética y global, es imposible haber cubierto toda la oferta editorial de libros dedicados a estos 28 autores. De todos modos, con la consulta de fuentes tan diversas hemos intentado paliar las lagunas y lograr dar una panorámica bastante fiel de cuál ha sido la distribución y la difusión de obras poéticas individuales de cada uno de los 28 poetas objeto de estudio.

Nos hacemos responsables del posible margen de error presente en los datos de una investigación tan ambiciosa, si bien creemos que, en esencia, un error numérico (pequeño, se entiende) no invalidaría nuestras demostraciones. Aclaramos al posible lector que, a pesar de que las tablas que aparecen en el capítulo 5 están plagadas de cifras, de las que en ocasiones extraemos también porcentajes, el propósito final de esta tesis no es presentar un cómputo «exacto» de distintas ediciones, sino mostrar tendencias editoriales y fluctuaciones en los papeles de centralidad y periferia de los poetas escogidos, así como su relación con el vaivén de la opinión crítica a lo largo del siglo que cubre el estudio. Eso nos ayudará a comprender por qué algunos poetas han entrado en el sistema literario global y otros no a través de la traducción, y dará más argumentos para la nueva concepción polifónica del movimiento modernista, donde tenga cabida, entre otros, el modernismo sentimental.



## 5. PANORÁMICA DE LA DIFUSIÓN EN INGLÉS Y EN CASTELLANO DE LA OBRA DE LOS POETAS MODERNISTAS SELECCIONADOS

Consideramos imprescindible analizar cuantitativamente las ediciones en inglés de los 28 poetas del corpus antes de pasar al estudio de sus traducciones, porque solo así podremos valorar si la repercusión que han tenido y tienen en su propio sistema literario se refleja o no en su ubicación dentro del sistema literario global. Además, nos servirá de punto de referencia con el que comparar las ediciones publicadas hasta el momento en castellano. Con ese fin, hemos recopilado no solo el número de libros<sup>24</sup> de poesía publicados por cada autor, sino también el número de ediciones distintas de cada uno de esos libros. Como se apuntaba en el capítulo 4 de la tesis, por «edición distinta» se entiende cada lanzamiento de una obra en una editorial distinta, en una colección distinta o con un cambio de formato (ed. limitada, ed. no venal, ed. de gran tirada...). De ese modo, el mismo libro publicado en tres editoriales diferentes computa tres veces, pues las tres ediciones pueden haber tenido una recepción distinta y haber contribuido de manera diferente al capital simbólico del poeta y a su difusión.

Según los datos que hemos podido recabar, entre los 28 poetas suman un total de 1.814 ediciones distintas de sus obras publicadas en inglés (en papel o en formato electrónico) entre 1912 y 2012. Los datos globales y su división por poemarios, antologías y obras completas se reflejan en la Tabla 1.

---

<sup>24</sup> Computamos como «libro» toda edición independiente de poemas, incluidas separatas y obras conmemorativas, cuando están dedicadas únicamente a un poeta modernista.

TABLA 1. Número de ediciones en inglés de los 28 poetas modernistas publicadas entre 1912 y 2012

<i>Autores</i>	<i>Originales</i>			<i>Total</i>
	<i>Poemarios</i>	<i>Antologías</i>	<i>Obras completas</i>	
<i>W. H. Auden</i>	41	37	5	<b>83</b>
<i>Elizabeth Bishop</i>	7	4	8	<b>19</b>
<i>Louise Bogan</i>	5	4	7	<b>16</b>
<i>Hart Crane</i>	14	3	11	<b>28</b>
<i>E. E. Cummings</i>	46	21	10	<b>77</b>
<i>Hilda Doolittle</i>	53	18	7	<b>78</b>
<i>T. S. Eliot</i>	91	50	20	<b>161</b>
<i>Robert Frost</i>	72	75	17	<b>164</b>
<i>Langston Hughes</i>	34	18	4	<b>56</b>
<i>Robinson Jeffers</i>	44	20	7	<b>71</b>
<i>Weldon Kees</i>	3	2	4	<b>9</b>
<i>Archibald MacLeish</i>	49	8	6	<b>63</b>
<i>Edna St. V. Millay</i>	78	41	7	<b>126</b>
<i>Marianne Moore</i>	25	4	17	<b>46</b>
<i>Robert Penn Warren</i>	28	11	1	<b>40</b>
<i>Ezra Pound</i>	83	65	4	<b>152</b>
<i>Charles Reznikoff</i>	14	4	5	<b>23</b>
<i>Laura Riding</i>	13	9	5	<b>27</b>
<i>Edwin A. Robinson</i>	86	34	23	<b>143</b>
<i>Theodore Roethke</i>	12	7	11	<b>30</b>
<i>Muriel Rukeyser</i>	22	9	4	<b>35</b>
<i>Carl Sandburg</i>	56	36	3	<b>95</b>
<i>Gertrude Stein</i>	27	23	—	<b>50</b>
<i>Wallace Stevens</i>	26	27	9	<b>62</b>
<i>Allen Tate</i>	8	10	3	<b>21</b>
<i>William C. Williams</i>	57	22	8	<b>87</b>
<i>Yvor Winters</i>	12	7	5	<b>24</b>
<i>Elinor Wylie</i>	18	7	3	<b>28</b>
<b>TOTAL OBRAS</b>	<b>1.024</b>	<b>576</b>	<b>214</b>	<b>1.814</b>

Como era de esperar, el volumen se distribuye de manera muy desigual entre los poetas. Robert Frost (164 ediciones) y T. S. Eliot (161 ediciones), representantes de dos corrientes poéticas muy distintas, cuentan curiosamente con un número de ediciones casi equivalente y son, junto con Ezra Pound (152 ediciones), quienes, con diferencia, más veces han visto publicada su obra poética, algo que contribuye a aumentar su capital simbólico. Podríamos considerar a Frost como el poeta bisagra

entre la tradición literaria anterior y el modernismo, mientras que Eliot y Pound serían dos de los principales artífices del concepto de *High Modernism* (o «modernismo intelectual»), tal como se entendió durante buena parte del siglo XX. Eso explica, como se verá en el estudio por décadas de las distintas ediciones (apartado 5.4), que las obras de estos tres poetas hayan seguido reeditándose en inglés durante todas las décadas del siglo estudiado. A esa visión más restrictiva del movimiento se han sumado en las últimas décadas otras visiones polifónicas del modernismo norteamericano que incluyen, por ejemplo, el modernismo sentimental, y que han podido influir en la edición más reciente de determinados autores que no eran «canónicos» en un principio.

A estos tres poetas siguen en número de ediciones en inglés los autores Edwin A. Robinson (143 ediciones), Edna St. Vincent Millay (126 ediciones), Carl Sandburg (95 ediciones), William Carlos Williams (87 ediciones) y W. H. Auden (83 ediciones). Como veremos en la tabla siguiente, en algunos casos, como el de Edwin A. Robinson, el hecho de haber pasado a dominio público ha «hinchado» el número de ediciones publicadas en los últimos años. Robinson, cuya obra ha quedado libre de derechos de autor en su totalidad a partir de 2005 —pues ese año se cumplieron setenta años desde su muerte—, ha visto duplicado el número de ediciones de sus obras a partir de ese momento. En las próximas páginas comentaremos este fenómeno con más detalle.

Muy próximos a las 83 ediciones de Auden se encuentran Hilda Doolittle (78 ediciones), E. E. Cummings (77 ediciones) y Robinson Jeffers (71 ediciones). A estos seguirían poetas tan dispares como Archibald MacLeish (63 ediciones) y Wallace Stevens (62 ediciones), otro de los ejes centrales del movimiento modernista. Las 62 ediciones en inglés de Stevens no llegan ni a la mitad (en concreto, un 40,7 %) de las



acumuladas por Pound, su rival estético.<sup>25</sup> En el apartado sobre la opinión de la crítica acerca de los poetas (apartado 6.1) hablaremos con más detalle de la rivalidad entre ambos y de los defensores y detractores de cada uno de ellos.

Conocer los datos relativos a las ediciones publicadas en inglés y su distribución en poemarios, antologías y obras completas es importante porque permite contrastar si el valor simbólico de los poetas en su cultura de origen se ha traducido en una mayor reedición de sus obras y, al mismo tiempo, nos permite corroborar numéricamente los casos en los que la presencia en la cultura anglosajona en el siglo estudiado contrasta con la que tienen en el panorama internacional. Esto ocurre, por ejemplo, con Edwin A. Robinson y Edna St. Vincent Millay, por ejemplo, quienes, a pesar de contar con 143 y 126 ediciones en inglés respectivamente, no poseen ningún poemario ni antología de un solo autor en castellano. También es significativo el caso de Robert Frost, quien, como decíamos, cuenta con el mayor número de ediciones en inglés en el siglo estudiado, pero, sin embargo, ocupa un lugar muy modesto en el número de ediciones traducidas, con un total de solo 5 en todo el siglo.

En el extremo opuesto del espectro de número de ediciones originales tenemos a Yvor Winters y Charles Reznikoff, ambos con 24 y 23 ediciones publicadas entre 1912 y 2012, seguidos de Allen Tate (21 ediciones), Elizabeth Bishop (19 ediciones), Louise Bogan (16 ediciones) y, por último, Weldon Kees (9 ediciones). Con un número de ediciones no tan modesto, pero también inferior a 30 en todo el siglo estudiado, tenemos a Elinor Wylie y Hart Crane (28 ediciones cada uno) y a Laura

---

<sup>25</sup> Véase el capítulo «Pound/Stevens: Whose Era?», en: *The Dance of the Intellect* (Perloff, 1996 [1985]: 1-32), en el que la autora comenta la rivalidad poética entre ambos en cuanto a su papel como pilares del movimiento modernista, así como la animadversión que sentían el uno hacia otro.

Riding (27 ediciones). Como puede observarse, cuatro de las nueve poetas presentes en el corpus de modernistas seleccionados se hallan en el extremo inferior de número de ediciones y, por lo tanto, puede pensarse que han ocupado un lugar periférico en su sistema literario, al menos desde el punto de vista de la difusión. Las otras cinco se distribuirían de la siguiente manera: Edna St. Vincent Millay (126) y Hilda Doolittle (78) en la sección de poetas más reeditados, y Gertrude Stein (50 ediciones), Marianne Moore (46 ediciones) y Muriel Rukeyser (35 ediciones) en la franja intermedia en cuanto al número de ediciones en lengua original.

Si desglosamos la información sobre el número de ediciones en la cantidad de ediciones publicadas antes y después de que ciertos libros o el conjunto de la obra de un autor hayan pasado al dominio público, obtenemos estos valores, recogidos en la Tabla 2:

TABLA 2. Número de ediciones en papel y en *ebook* de los 28 poetas estudiados

<i>Autores</i>	<i>Libros en papel</i>		<i>Libros electrónicos</i>		<i>Total</i>
	<i>Antes de dominio público</i>	<i>Después de dominio público</i>	<i>Antes de dominio público</i>	<i>Después de dominio público</i>	
<i>W. H. Auden</i>	83	–	–	–	<b>83</b>
<i>Elizabeth Bishop</i>	19	–	–	–	<b>19</b>
<i>Louise Bogan</i>	16	–	–	–	<b>16</b>
<b><i>Hart Crane</i></b>	<b>22</b>	<b>6</b>	–	–	<b>28</b>
<i>E. E. Cummings</i>	76	–	1	–	<b>77</b>
<i>Hilda Doolittle</i>	67	<b>10</b>	–	<b>1</b>	<b>78</b>
<i>T. S. Eliot</i>	124	<b>20</b>	9	<b>8</b>	<b>161</b>
<i>Robert Frost</i>	114	<b>23</b>	3	<b>24</b>	<b>164</b>
<i>Langston Hughes</i>	53	–	3	–	<b>56</b>
<i>Robinson Jeffers</i>	66	<b>4</b>	1	–	<b>71</b>
<i>Weldon Kees</i>	9	–	–	–	<b>9</b>
<i>Archibald MacLeish</i>	59	<b>4</b>	–	–	<b>63</b>
<i>Edna St. V. Millay</i>	70	<b>42</b>	1	<b>13</b>	<b>126</b>
<i>Marianne Moore</i>	38	<b>7</b>	1	–	<b>46</b>
<i>Robert Penn Warren</i>	40	–	–	–	<b>40</b>
<i>Ezra Pound</i>	103	<b>41</b>	–	<b>8</b>	<b>152</b>
<i>Charles Reznikoff</i>	23	–	–	–	<b>23</b>

<i>Laura Riding</i>	27	–	–	–	<b>27</b>
<b><i>Edwin A. Robinson</i></b>	<b>66</b>	<b>62</b>	–	<b>15</b>	<b>143</b>
<i>Theodore Roethke</i>	29	–	1	–	<b>30</b>
<i>Muriel Rukeyser</i>	34	–	1	–	<b>35</b>
<i>Carl Sandburg</i>	62	<b>30</b>	–	<b>3</b>	<b>95</b>
<i>Gertrude Stein</i>	34	<b>10</b>	1	<b>5</b>	<b>50</b>
<i>Wallace Stevens</i>	58	–	4	–	<b>62</b>
<i>Allen Tate</i>	21	–	–	–	<b>21</b>
<i>William Carlos Williams</i>	71	<b>14</b>	–	<b>2</b>	<b>87</b>
<i>Yvor Winters</i>	22	<b>2</b>	–	–	<b>24</b>
<b><i>Elinor Wylie</i></b>	<b>18</b>	<b>6</b>	–	<b>4</b>	<b>28</b>
<b>TOTAL OBRAS</b>	<b>1.424</b>	<b>281</b>	<b>26</b>	<b>83</b>	<b>1.814</b>

Según las leyes de propiedad intelectual de Estados Unidos,<sup>26</sup> una obra literaria (como otras obras de creación) puede pasar al dominio público y, por lo tanto, editarse y reproducirse sin obligación de pagar derechos de autor al creador o a sus herederos, en los siguientes supuestos: si hace más de setenta años de la muerte de su autor, o si hace más de noventa y cinco años de la publicación de la obra en cuestión. De entre los 28 autores estudiados, el primer caso afecta solo a Hart Crane (1899-1932), Edwin A. Robinson (1869-1935) y Elinor Wylie (1885-1928).

La obra de Crane pasó al dominio público en 2002, la de Robinson en 2005 y la de Wylie en 1998. Sin embargo, como se aprecia en la Tabla 2, la repercusión de esta libertad de edición en la difusión de unos autores y otros ha sido muy distinta. Así pues, mientras que de Edwin A. Robinson se han publicado desde 2005 un total de 77 ediciones (62 en papel y 15 en formato electrónico) libres de derechos —es decir, más que el número de ediciones publicadas durante el resto del siglo estudiado—, en el caso de Elinor Wylie y Hart Crane el número de ediciones posteriores a su paso al dominio público ha sido solo de 10 (6 en papel y 4 electrónicas) para

---

<sup>26</sup> Véase el capítulo 3 de la *Copyright Law of the United States* (2011), y en especial el punto 304: «Duration of copyright: Subsisting copyrights».

Wylie y 6 (todas en papel) para Crane. Eso podría indicar que, incluso cuando los autores han pasado a poder ser explotados gratuitamente por cualquiera,<sup>27</sup> siguen aplicándose ciertas reglas para su difusión, que pueden tener que ver con el capital simbólico que ha adquirido el autor antes de pasar a dominio público y con la percepción que tienen del autor los editores de obras con estas características.

El segundo caso por el que una obra creativa pasa a dominio público es más complicado y merece una breve aclaración. La ley de propiedad intelectual actual de Estados Unidos (*Copyright Law of the United States*), por la que se rigen la mayor parte de los libros de los poetas modernistas publicados en las primeras décadas del siglo XX, incluye la siguiente cláusula (recogida desde diciembre de 1998): «Any copyright still in its renewal term at the time that the Sonny Bono Copyright Term Extension Act becomes effective shall have a copyright term of 95 years from the date copyright was originally secured» (*Copyright Law*, clau. 3.1.b). Dicha ley de ampliación del periodo de *copyright*, aprobada en octubre de 1998, afectaba, salvo algunas excepciones, a las obras publicadas en inglés en Estados Unidos a partir de 1923.

Antes de esa enmienda, la duración del *copyright* se extendía «for a term of seventy-five years from the date copyright was originally secured» (*Copyright Law*, cap. 3, nota 7). Es decir, en 1998, las obras publicadas en Estados Unidos a partir de 1923, que tendrían que haber quedado libres de derechos ese año o en los siguientes, quedaron protegidas durante veinte años más, de modo que seguirán en manos de los propietarios de los derechos de autor al menos hasta 2019. Sin embargo, ¿qué ocurrió con las obras anteriores a esa fecha, que ya habían pasado al dominio público en

---

<sup>27</sup> Y más desde la popularización de las ediciones electrónicas por parte de particulares y de las ediciones impresas según demanda (*print-on-demand*), que no requieren apenas gastos iniciales ni de almacenaje.

enero de 1998? Pues que, salvo que su *copyright* se hubiese renovado con posterioridad o cumplieran ciertos requisitos, quedaron desprotegidas y pasaron al dominio público.

En la entrada del 5 de julio de 2009 («The myth of the pre-1923 public domain») del blog de Peter Hirtle, archivista y asesor en temas de propiedad intelectual de la Biblioteca de la Universidad Cornell e investigador de la Universidad de Harvard, leemos esta explicación:

Up until 1998, the longest term that a work could receive was 75 years. That means that works published in 1922 entered the public domain on 1 January 1998. Later that year the Sonny Bono Copyright Term Extension Act added twenty years to the term of works that were still protected by copyright, but it did not restore copyright in works that had already entered the public domain.

Hablaremos con más detalle de esta práctica en el apartado dedicado a las editoriales (apartado 5.3.a). No obstante, si describimos con tanto detalle los pormenores de la ley de propiedad intelectual en Estados Unidos en este apartado general del análisis cuantitativo es porque ese cambio en la duración del *copyright* ha afectado a algunas de las obras más importantes publicadas por los autores del modernismo norteamericano, como bien saben las editoriales dedicadas a publicar únicamente libros de dominio público (por ejemplo, BiblioBazaar, Ulan Books o Forgotten Books). Nos referimos, entre otras, a *The Waste Land*, de T. S. Eliot —publicada en 1922, y en dominio público desde enero de 1998, al haber transcurrido 75 años desde su publicación antes de que entrara en vigor la enmienda de octubre de 1998—; a *North of Boston* (1914), de Robert Frost; o a *Chicago Poems* (1916), de Carl Sandburg.

Es interesante constatar que el número de ediciones de las obras de ciertos autores ha experimentado un ascenso meteórico después de haber pasado al dominio público. Observamos, por ejemplo, que Robert Frost cuenta

con 47 ediciones de obras en dominio público publicadas entre 1998 y 2012 (de un total de 164 ediciones durante todo el siglo); Edna St. Vincent Millay presenta 55 ediciones de sus libros ya en dominio público (de un total de 126 ediciones), un fenómeno que ha afectado también al tipo de antologías de esta poeta, a menudo centradas en sus *Early Works*;<sup>28</sup> y Ezra Pound cuenta con 49 ediciones de obras libres de derechos (de un total de 152 ediciones en inglés), algo favorecido por el hecho de que Ezra Pound publicara su primer poemario (*A Lume Spento*) en 1908, y antes de 1923 ya hubiese publicado 12 poemarios distintos, entre ellos su adaptación *Cathay* (1915), una de las más reeditadas en los últimos años. En el Anexo 2 pueden consultarse todas las ediciones de los 28 autores, tanto las de 1912 y posteriores (que hemos tenido en cuenta para el recuento de ediciones y el análisis) como las anteriores, que incluimos igualmente en la lista para que el compendio sea más completo y porque explican la causa de algunos comportamientos editoriales posteriores.

El fenómeno contrario ocurre con poetas cuyas obras no han llegado a pasar al dominio público porque se publicaron por primera vez en 1923 o en años posteriores. Nos referimos a las obras de W. H. Auden, cuya importancia para las letras anglosajonas es incuestionable, pero que no ha experimentado un auge semejante a otros autores porque su primer poemario *Poems* data de 1923. Lo mismo ocurre con E. E. Cummings, con un papel central en la constitución del movimiento modernista, pero que no ha sido reeditado tantas veces en las últimas décadas, entre otros motivos, tal vez porque sus obras comenzaron a publicarse en 1923: *Tulips & Chimneys* (1923), & (1925), *XLI Poems* (1925), *Is 5* (1926)...

Resulta curioso que tanto Auden como Cummings rondan las 80 ediciones distintas de sus obras en inglés (83 y 77, respectivamente), lo cual los

---

<sup>28</sup> Véase el análisis de las antologías en inglés de Millay en el capítulo 10.

aleja de las más de 150 ediciones de algunos poetas del mismo movimiento. Estos datos refuerzan la idea de que la centralidad en el sistema literario es dinámica y puede variar con los años. Si hubiéramos limitado la recopilación de ediciones a las primeras ocho décadas del siglo, probablemente habríamos visto que autores que ahora están (o vuelven a estar) muy presentes en el sistema literario anglosajón no lo estaban tanto y, a la inversa, autores que ahora parecen olvidados, en otros momentos de la historia fueron centrales para el panorama poético.

Tal como se apuntaba en el marco teórico, coincidimos con Sapiro (2009) en que el capital simbólico de los poetas es primordial a la hora de entrar en el sistema editorial, ya que la poesía se rige por la «economía de bienes simbólicos». Sin embargo, no se puede negar la importancia del factor económico (y del deseo de abaratar costes) en la reedición de algunos poemarios y en la difusión de ciertos autores. Así, al repasar con detalle las referencias bibliográficas en inglés recogidas en el Anexo 2, veremos que en algunos casos solo se han reeditado en las últimas dos décadas los libros que han pasado al dominio público, es decir, para cuya publicación las nuevas editoriales no han tenido que pagar derechos de autor.

Véase, a modo de ejemplo, el caso de Hilda Doolittle, quien entre 2004 y 2012, ha visto reeditada 6 veces *Hymen* (publicada por primera vez en 1921) y 5 veces *Sea Garden* (publicada por primera vez en 1916), mientras que no ha visto reeditadas ni una sola vez en esos años sus obras *Helen in Egypt* ni *Trilogy*. *The Walls Do Not Fall*. *Tribute to the Angels*. *The Flowering of the Red*, obras comparativamente más importantes de la autora, pero que no han pasado al dominio público todavía, pues se editaron por primera vez en 1961 y 1973.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Aunque las tres obras que componen *Trilogy* se habían publicado ya por separado entre 1944 y 1946.

La tendencia a reeditar obras libres de derechos es todavía más acusada en los libros electrónicos, cuya trayectoria es mucho más breve que la de los libros en papel. Si comparamos el número de libros electrónicos publicados antes y después de que una obra haya pasado a dominio público, veremos que únicamente 26 de los 109 *ebooks* publicados por editoriales<sup>30</sup> se han lanzado tras pagar el *copyright* a los herederos legales de los poetas. El resto, 83 ediciones, corresponde a libros que ya han pasado al dominio público. Es fácil intuir por qué se produce esta tendencia: la edición de libros electrónicos requiere muy pocos gastos de producción y ningún gasto de almacenaje ni de envío. Si a eso se suma la inexistencia de derechos de autor, la editorial que publica los libros electrónicos precisa una inversión inicial mínima. De todas formas, como hemos apuntado a propósito de los tres autores que han pasado en su totalidad al dominio público, las editoriales, como tales, siguen aplicando una lógica editorial y de tendencias del mercado, que es lo que hace significativa la presencia de estas nuevas ediciones. En contraposición, esa voluntad editorial no está presente en la actuación de los vendedores de lectores de libros electrónicos y otros artículos, que además ofrecen libros gratuitos libres de derechos. Por tanto, hemos excluido del recuento de ediciones las ofertas de libros electrónicos gratuitos de parte de otro tipo de empresas de tecnología.

Pasemos ahora a comentar las traducciones al castellano publicadas en España, México o Argentina de los poetas modernistas objeto de estudio. Como ya hemos mencionado, la posición de centralidad o periferia de los

---

<sup>30</sup> No contemplamos para nuestro análisis las ediciones gratuitas de obras libres de derechos que facilitan los fabricantes de lectores de *ebook* o de otros aparatos electrónicos, pues consideramos que en su voluntad no está el difundir la obra de los autores sino el vender más aparatos. En nuestra opinión, incluirlos en la lista de ediciones habría desvirtuado las cifras y no habría aportado datos sobre la tendencia del mercado editorial. Lo hacemos constar porque es un fenómeno nuevo que puede influir en la futura recepción de los autores clásicos. ¿Acabaremos leyendo solo aquello por lo que no tengamos que pagar?



poetas en su cultura de origen no siempre coincide con su presencia en el panorama internacional. Como hemos mencionado, solo 17 de estos 28 autores modernistas poseen algún libro de poesía traducido al castellano en España, México o Argentina, los tres países de lengua hispana tomados como referencia. Los poetas cuya obra poética se ha vertido en mayor o menor medida al castellano son: W. H. Auden, Elizabeth Bishop, Hart Crane, E. E. Cummings, Hilda Doolittle, T. S. Eliot, Robert Frost, Langston Hughes, Robinson Jeffers, Archibald MacLeish, Marianne Moore, Ezra Pound, Theodore Roethke, Carl Sandburg, Gertrude Stein, Wallace Stevens y William Carlos Williams.

Tal como se indica en la Tabla 3, del total de 1.814 obras referenciadas en inglés, 1.322 corresponden a estos 17 poetas. Gracias a la consulta de los catálogos de la Biblioteca Nacional de México, Argentina y España, así como de la base de datos del ISBN y de compilaciones bibliográficas dedicadas a uno o varios autores modernistas, hemos hallado un total de 174 libros de poesía traducidos. Estos se distribuyen entre poemarios, antologías y ediciones de obras completas de la siguiente manera:

TABLA 3. Número de ediciones en inglés y en castellano de los 17 poetas que cuentan con traducción (1912-2012)

<i>Autores</i>	<i>Originales</i>			<b>Total</b>	<i>Traduc.</i>			<b>Total</b>
	<i>Poema.</i>	<i>Antol.</i>	<i>Obras compl.</i>		<i>Poema</i>	<i>Antol.</i>	<i>Obras compl.</i>	
<i>W. H. Auden</i>	41	37	5	<b>83</b>	5	11	–	<b>16</b>
<i>Elizabeth Bishop</i>	7	4	8	<b>19</b>	1	4	–	<b>5</b>
<i>Hart Crane</i>	14	3	11	<b>28</b>	2	1	–	<b>3</b>
<i>E. E. Cummings</i>	46	21	10	<b>77</b>	1	10	–	<b>11</b>
<i>Hilda Doolittle</i>	53	18	7	<b>78</b>	4	1	–	<b>5</b>
<i>T. S. Eliot</i>	91	50	20	<b>161</b>	31	13	3	<b>47</b>
<i>Robert Frost</i>	72	75	17	<b>164</b>	2	3	–	<b>5</b>
<i>Langston Hughes</i>	34	18	4	<b>56</b>	1	5	–	<b>6</b>
<i>Robinson Jeffers</i>	44	20	7	<b>71</b>	–	1	–	<b>1</b>

<i>Archibald MacLeish</i>	49	8	6	<b>63</b>	1	–	–	<b>1</b>
<i>Marianne Moore</i>	25	4	17	<b>46</b>	1	4	1	<b>6</b>
<i>Ezra Pound</i>	83	65	4	<b>152</b>	9	17	–	<b>26</b>
<i>Theodore Roethke</i>	12	7	11	<b>30</b>	–	4	–	<b>4</b>
<i>Carl Sandburg</i>	56	36	3	<b>95</b>	2	4	–	<b>6</b>
<i>Gertrude Stein</i>	27	23	–	<b>50</b>	2	–	–	<b>2</b>
<i>Wallace Stevens</i>	26	27	9	<b>62</b>	7	13	–	<b>20</b>
<i>William Carlos Williams</i>	57	22	8	<b>87</b>	5	5	–	<b>10</b>
<b>TOTAL OBRAS</b>	<b>737</b>	<b>438</b>	<b>147</b>	<b>1.322</b>	<b>74</b>	<b>96</b>	<b>4</b>	<b>174</b>

Puede apreciarse que la centralidad de algunos autores en la cultura anglosajona no siempre se corresponde con su ubicación en el panorama internacional y, por lo tanto, en el contexto de la literatura global. Si comparamos el número de ediciones en castellano de los dos autores con mayor número de ediciones en inglés —Robert Frost (164) y T. S. Eliot (161)—, veremos que su repercusión en nuestro sistema literario ha sido muy desigual. Mientras que Eliot cuenta con 47 ediciones en castellano, el más abundante de los 17 poetas con al menos un libro de poesía individual traducido,<sup>31</sup> llama la atención que Robert Frost solo cuente con 5 ediciones en castellano entre España, México y Argentina. Esto implica que la presencia relativa de los dos autores en ambos contextos es muy distinta: en el caso de Eliot se acentúa en el panorama traducido y, en el caso de Frost, se atenúa hasta quedar en una presencia muy modesta.

---

<sup>31</sup> Insistimos en que nuestro estudio se reduce a los poemarios, antologías y obras completas dedicadas únicamente a un autor, y descarta, por tanto, otras antologías panorámicas sobre el movimiento modernista, como las de Marià Manent y Agustí Bartra, en las que sí están incluidos algunos de los 28 poetas que no aparecen en la lista de 17 escritores cuyas traducciones estudiaremos. Esta restricción se debe a que consideramos que, para que un autor entre de pleno derecho en la cultura de llegada, debe contar al menos con una obra dedicada íntegramente a él, pues de lo contrario su presencia queda diluida en el conjunto del movimiento y su poesía es recibida en la cultura de llegada como parte de un «grupo» o tendencia poética, pero no como un poeta individual.

Veámoslo mediante porcentajes. Del total de ediciones en inglés de la obra de los 28 poetas modernistas (1.814 ediciones), 161 corresponden a Eliot, lo cual supone casi un 8,9 %. Si, en lugar de contar las ediciones de los 28 poetas, nos centramos en los 17 que presentan traducciones al castellano en España, México o Argentina, veremos que las 161 ediciones originales de Eliot suponen un 12,2 % del conjunto de 1.322 ediciones en inglés dedicadas en total a esos 17 autores. Esos porcentajes cercanos a una décima parte del total contrastan con el peso de Eliot dentro del panorama literario hispano, ya que las 47 ediciones traducidas de su obra poética<sup>32</sup> equivalen a un 27 % del total de 174 ediciones en castellano. Así pues, su presencia relativa en el sistema literario hispano duplica con creces la que posee en su cultura de origen, en lo que al porcentaje de ediciones se refiere, y corresponde a más de un cuarto del total de ediciones que han poblado el mercado editorial hispano a lo largo del siglo. De este dato podríamos deducir que su presencia en el panorama internacional, y por tanto, dentro del sistema literario global, es todavía más central para el movimiento modernista que en su cultura de origen.

Este fenómeno contrasta enormemente con lo ocurrido con Robert Frost, quien, como apuntábamos, cuenta con solo 5 ediciones traducidas al castellano en el siglo estudiado. Aunque su presencia en el panorama anglosajón entre 1912-2012 es prácticamente equiparable en número de ediciones a la de Eliot (rozando el 9 % del total) —todavía mayor si sumamos las 6 ediciones de sus poemarios anteriores a 1912—, en el panorama hispano su papel es casi periférico: las 5 ediciones corresponden a un modesto 2,8 % del total de las publicadas en castellano entre los 17 poetas traducidos. Esto podría dar a entender que, a pesar de haber gozado de mucha fama en su lugar de origen, no se ha convertido en

---

<sup>32</sup> A las que habría que sumar las ediciones de sus obras críticas, que aumentan el capital simbólico del autor y le dan autoridad como aglutinador del movimiento modernista.

un poeta «internacional», es decir, no ha entrado apenas en el sistema global gracias a la traducción (al menos, en el panorama hispano) y, por tanto, no ha traspasado todas las barreras de su cultura. Si miramos otros sistemas literarios próximos, veremos que en el entorno europeo la situación de Frost también es periférica: en total, hemos encontrado 3 traducciones de sus obras en italiano, 2 en catalán (con 3 ediciones en total) y solo 1 en alemán.<sup>33</sup>

Por supuesto, es todavía más exagerado el caso de poetas que poseen más de 100 ediciones en inglés, como Edwin A. Robinson o Edna St. Vincent Millay, y que, sin embargo, nunca han visto sus poemarios o antologías traducidos al castellano y, por lo tanto, ni siquiera aparecen en la Tabla 3. Volveremos sobre este tema cuando analicemos la Tabla 5.

Otros poetas muy presentes en la cultura de origen, como William Carlos Williams, W. H. Auden y Ezra Pound, solo cuentan con 10, 16 y 26 ediciones traducidas al castellano, respectivamente. También Wallace Stevens se ha editado una veintena de veces en este idioma, de modo que, curiosamente, Pound y Stevens, los dos poetas rivales, han quedado casi «empatados» en el mercado editorial hispano. También disponen de un número casi equivalente de ediciones en castellano autores como Langston Hughes (6), Hilda Doolittle (5) y Elizabeth Bishop (5), a pesar de que el número de ediciones en inglés de sus obras a lo largo del siglo ha sido muy distinto (78 ediciones para Doolittle, frente a 19 ediciones de Bishop). En el polo opuesto de la centralidad del sistema literario hispano, encontramos a Hart Crane (3), Gertrude Stein (2), Robinson Jeffers (1) o Archibald Macleish (1), que cuentan con menos de 4 libros traducidos cada uno. De este grupo sorprende en especial el caso de Robinson Jeffers, quien se ha editado 71 veces distintas en su lengua original y

---

<sup>33</sup> Véase el catálogo del ISBN y Giugliano (2012).

únicamente una vez en castellano con el sucinto título de *Antología* (1999), editada y traducida por Alberto López Fernández y Pablo Soler Frost. Si tenemos en cuenta las ideas de Heilbron (1999) sobre la dinámica particular de la poesía, y de Sapiro (2009) acerca de cómo influye la traducción en la percepción del capital simbólico de un autor al introducirlo en el sistema global, podremos afirmar que, pese a haberse difundido mucho en su sistema literario, Jeffers no ha trascendido las fronteras y apenas ha entrado en el sistema literario mundial.

En general, salta a la vista el contraste en el peso que tienen las antologías de los poetas modernistas en el panorama anglosajón y en el hispano. Del total de las 1.814 ediciones en inglés de los 28 poetas del corpus, 576 son antologías, es decir, un 31,7 % (véase Tabla 1). Y la proporción de antologías en inglés de los 17 autores que están traducidos a nuestro idioma es similar: 438 de 1.322, lo cual corresponde a un 33,2 % del total, aproximadamente un tercio de las ediciones recopiladas. En castellano, en cambio, el número de antologías supera la mitad de todas las ediciones publicadas: 96 de 174 ediciones en castellano (55,2 %), más de un 20 % superior a la proporción en inglés. Este dato parece apuntar en la dirección defendida en nuestras hipótesis, pues denota una tendencia a emplear la antología a la hora de introducir a un poeta extranjero en nuestro sistema literario. En lugar de verter en otra lengua un poemario concreto, la antología pretende ofrecer una selección de los mejores poemas de un autor —por lo menos a ojos del antólogo—, y por tanto, dar una visión global sobre él ante los nuevos lectores: abrirle la puerta para que entre en la sala de la cultura de llegada, en la que lo espera su nuevo público. Esta finalidad introductoria queda aún más patente cuando la antología traducida lleva además un prólogo sobre el autor y los poemas aparecen en versión bilingüe, para que la voz del poeta y la del traductor canten a dúo. Al respecto, véase en especial el apartado 7.2 de la tesis.

Veamos en la Tabla 4 cómo se distribuyen dichas antologías traducidas. En este caso, en lugar de por orden alfabético, los autores están ordenados de mayor a menor número de obras traducidas al castellano, para que se vea su centralidad dentro del sistema cultural hispano.

TABLA 4. Número total de traducciones y de antologías en castellano (1912-2012) de los 17 poetas traducidos

<i>Poetas</i>	<i>Total de libros de poesía traducidos</i>	<i>Antologías traducidas</i>	<i>Primer libro traducido</i>
<i>T. S. Eliot</i>	47	13	Poemario
<i>Ezra Pound</i>	26	17	Poemario
<b><i>Wallace Stevens</i></b>	20	13	<b>Antología</b>
<b><i>W. H. Auden</i></b>	16	11	<b>Antología</b>
<b><i>E. E. Cummings</i></b>	11	10	<b>Antología</b>
<b><i>William Carlos Williams</i></b>	10	5	<b>Antología</b>
<b><i>Langston Hughes</i></b>	6	5	<b>Antología</b>
<b><i>Marianne Moore</i></b>	6	4	<b>Antología</b>
<b><i>Hilda Doolittle</i></b>	5	1	<b>Antología</b>
<b><i>Elizabeth Bishop</i></b>	5	4	<b>Antología</b>
<b><i>Robert Frost</i></b>	5	3	<b>Antología</b>
<b><i>Carl Sandburg</i></b>	6	4	<b>Antología</b>
<b><i>Theodore Roethke</i></b>	4	4	<b>Antología</b>
<b><i>Hart Crane</i></b>	3	1	<b>Antología</b>
<i>Gertrude Stein</i>	2	–	Poemario
<i>Archibald MacLeish</i>	1	–	Poemario
<b><i>Robinson Jeffers</i></b>	1	1	<b>Antología</b>
<b><i>TOTAL</i></b>	<b><i>174</i></b>	<b><i>96</i></b>	

A partir de los datos recopilados, vemos que todos los poetas salvo Gertrude Stein y Archibald MacLeish cuentan al menos con una antología traducida propia. Además, de entre los 15 poetas antologados en

castellano, en 13 casos la antología poética fue el primer libro de poesía que se publicó en castellano (destacados en negrita). Se trata de: Wallace Stevens, W. H. Auden, E. E. Cummings, William Carlos Williams, Langston Hughes, Marianne Moore, Hilda Doolittle, Elizabeth Bishop, Robert Frost, Carl Sandburg, Theodore Roethke, Hart Crane y Robinson Jeffers.

Este dato, en el que ahondaremos a lo largo de estas páginas, parece corroborar la hipótesis de que la antología traducida es una carta de presentación frecuente para un poeta en la nueva cultura. Además, tal como comentábamos a propósito de la Tabla 3, el 55,2 % de las ediciones de obras traducidas son antologías, lo que demuestra una preferencia por este tipo de libro por parte del sistema editorial. En el capítulo 7, dedicado al análisis cualitativo de las antologías de un solo autor en castellano, ahondaremos en esta cuestión.

Asimismo, nos gustaría mencionar las ausencias de esta tabla, ya que son indicativas del papel más que periférico que representan algunos poetas modernistas en la cultura hispana. Ni Edwin A. Robinson (143 ediciones en inglés), ni Edna St. Vincent Millay (126 ediciones), ni Robert Penn Warren (40 ediciones), ni Muriel Rukeyser (35 ediciones) cuentan con un solo poemario o antología propios en castellano hasta el momento. Para reflejar esas ausencias y las de los otros poetas modernistas que todavía no se han traducido a nuestro idioma en obras monográficas en España, México o Argentina, ofrecemos la Tabla 5. Allí incluimos el número de ediciones en inglés de los 28 poetas analizados, junto al total de ediciones traducidas de los 17 poetas que sí tienen algún tipo de representación en nuestro sistema literario con obras propias en castellano (destacados en negrita).

TABLA 5. Número de ediciones totales en inglés y en castellano de los 28 poetas modernistas publicadas entre 1912 y 2012

<i>Autores</i>	<i>Total de ediciones originales</i>	<i>Total de ediciones en castellano</i>
<b><i>W. H. Auden</i></b>	<b>83</b>	<b>16</b>
<b><i>Elizabeth Bishop</i></b>	<b>19</b>	<b>5</b>
<i>Louise Bogan</i>	16	–
<b><i>Hart Crane</i></b>	<b>28</b>	<b>3</b>
<b><i>E. E. Cummings</i></b>	<b>77</b>	<b>11</b>
<b><i>Hilda Doolittle</i></b>	<b>78</b>	<b>5</b>
<b><i>T. S. Eliot</i></b>	<b>161</b>	<b>47</b>
<b><i>Robert Frost</i></b>	<b>164</b>	<b>5</b>
<b><i>Langston Hughes</i></b>	<b>56</b>	<b>6</b>
<b><i>Robinson Jeffers</i></b>	<b>71</b>	<b>1</b>
<i>Weldon Kees</i>	9	–
<b><i>Archibald MacLeish</i></b>	<b>63</b>	<b>1</b>
<i>Edna St. Vincent Millay</i>	126	–
<b><i>Marianne Moore</i></b>	<b>46</b>	<b>6</b>
<i>Robert Penn Warren</i>	40	–
<b><i>Ezra Pound</i></b>	<b>152</b>	<b>26</b>
<i>Charles Reznikoff</i>	23	–
<i>Louise Laura Riding</i>	27	–
<i>Edwin A. Robinson</i>	143	–
<b><i>Theodore Roethke</i></b>	<b>30</b>	<b>4</b>
<i>Muriel Rukeyser</i>	35	–
<b><i>Carl Sandburg</i></b>	<b>95</b>	<b>6</b>
<b><i>Gertrude Stein</i></b>	<b>50</b>	<b>2</b>
<b><i>Wallace Stevens</i></b>	<b>62</b>	<b>20</b>
<i>Allen Tate</i>	21	–
<b><i>William Carlos Williams</i></b>	<b>87</b>	<b>10</b>
<i>Yvor Winters</i>	24	–
<i>Elinor Wylie</i>	28	–
<b><i>TOTAL OBRAS</i></b>	<b><i>1.814</i></b>	<b><i>174</i></b>

Terminaremos esta panorámica sobre la recepción de los 28 poetas modernistas con la mención a otra ausencia notoria en la columna de traducciones poéticas: la célebre poeta y crítica Louise Bogan. Dicha escritora no computa en las tablas como poeta traducida porque el único de sus libros publicado en castellano es su selección *Achievement in American Poetry, 1900-1950*, editado en 1951 en inglés y traducido como *Poesía norteamericana, 1900-1950* en la editorial Juventud (1955),<sup>34</sup> de la mano del crítico y ensayista Juan Ferraté. Aunque se aleje un poco del

<sup>34</sup> Reeditada, también en la editorial Juventud, en 1985.



tema central de este capítulo, vale la pena mencionar el importantísimo papel que desempeñó Louise Bogan como introductora de sus coetáneos en nuestra cultura a través de la antología poética colectiva que elaboró. A propósito de su obra de compilación, leemos en *American Women Writers, 1900-1950* (Champion, 2000: 36):

Bogan demonstrates her acute understanding of the beginnings and development of *Modern poetry* in the critical work *Achievement in American Poetry: 1900-1950*, which was published in 1951. The work represents an incisive examination of the impact of modernism on poets of the modern era. The book also served as a popular and informative introduction to modern poetry.

## 5.1. Análisis cuantitativo de las distintas ediciones poéticas en inglés y en castellano

### a) Análisis cuantitativo de ediciones en inglés

Hasta ahora hemos tratado los datos de los 28 poetas en conjunto. Veamos a continuación cómo se desglosan los datos y cuál es la relación entre el número de obras distintas que crearon cada uno de los poetas y el número de ediciones en inglés que se les han dedicado a lo largo del siglo estudiado. Eso nos permitirá tener un punto de referencia más preciso a la hora de valorar si su presencia en el panorama hispano y, por lo tanto, en el polisistema literario global a través de la traducción, es o no significativa y sigue la línea de la centralidad de los poetas en la cultura original o si, por el contrario, contrasta con ella.

En la Tabla 6, dividida por cuestiones de espacio y legibilidad en 7 subtablas (Tabla 6a, 6b, 6c, 6d, 6e, 6f y 6g), se detalla el número de poemarios, antologías y obras completas diferentes de cada poeta que se han publicado en inglés, así como el número total de distintas ediciones de

esas obras ofrecidas al público entre 1912 y 2012. En el apartado «Obras completas» se incluyen las que en el momento de su publicación se concibieron como recopilación de toda la obra poética de un autor, aunque más adelante este siguiera publicando (p. ej., *Collected Poems, 1909-1935* y *Collected Poems, 1909-1962* de T. S. Eliot). Recordamos que por «N.º de ediciones» entendemos todas las ediciones de una obra publicadas en distinto formato, colección o editorial. Así pues, no debe confundirse con lo que en un lenguaje no especializado se entiende por «reedición», término que a veces se aplica a la nueva puesta en circulación de una edición cuya tirada se ha agotado, y que en jerga del sector editorial se denomina en realidad «reimpresión». Para que haya una verdadera «reedición» debe haber alguna modificación del material, ya sea por el cambio de formato, por la remaquetación y revisión del texto, por la ampliación o actualización del libro publicado, o por la inclusión de material adicional (ilustraciones, prólogo o epílogo nuevos...).

En las subtablas que aparecen a continuación, organizadas por autores siguiendo un orden alfabético, ofrecemos los datos de las distintas obras y ediciones en inglés, divididas en poemarios, antologías y obras completas. Los poetas se agrupan de la siguiente manera: W. H. Auden, Elizabeth Bishop, Louise Bogan y Hart Crane (Tabla 6a); E. E. Cummings, Hilda Doolittle, T. S. Eliot y Robert Frost (Tabla 6b); Langston Hughes, Robinson Jeffers, Weldon Kees y Archibald MacLeish (Tabla 6c); Edna St. Vincent Millay, Marianne Moore, Robert Penn Warren y Ezra Pound (Tabla 6d); Charles Reznikoff, Laura Riding, Edwin Arlington Robinson y Theodore Roethke (Tabla 6e); Muriel Rukeyser, Carl Sandburg, Gertrude Stein y Wallace Stevens (Tabla 6f), y por último, Allen Tate, William Carlos Williams, Yvor Winters y Elinor Wylie (Tabla 6g). Bajo cada tabla se indica en nota al pie si alguna edición contabilizada presenta características especiales en cuanto al contenido (por ejemplo, mezcla de

poesía y prosa, antología de obra poética y dramática, recopilación de poemas originales y traducciones realizadas por el mismo autor...).

TABLA 6

TABLA 6A. Relación de obras de W. H. Auden, Elizabeth Bishop, Louise Bogan y Hart Crane, y número de ediciones distintas

		<i>W. H. Auden</i>	<i>Elizabeth Bishop</i>	<i>Louise Bogan</i>	<i>Hart Crane</i>
<i>N.º de obras distintas</i>	Poemarios	26 <sup>1</sup>	5	5 <sup>1</sup>	12
	Antologías	28	4	2	3
	Obras completas	3	5 <sup>2</sup>	2	6 <sup>2</sup>
<b>TOTAL</b>		<b>57</b>	<b>14</b>	<b>9</b>	<b>21</b>
<i>N.º de ediciones</i>	Poemarios	41	7	5	14
	Antologías	37	4	4	3
	Obras completas	5	8	7	11
<b>TOTAL EDICIONES</b>		<b>83</b>	<b>19</b>	<b>16</b>	<b>28</b>

<sup>1</sup> Entre ellas, poemarios que incluyen también prosa.

<sup>2</sup> Entre ellas, obras completas con poemas, prosa y cartas.

TABLA 6B. Relación de obras de E. E. Cummings, Hilda Doolittle, T. S. Eliot y Robert Frost, y número de ediciones distintas

		<i>E. E. Cummings</i>	<i>Hilda Doolittle</i>	<i>T. S. Eliot</i>	<i>Robert Frost</i>
<i>N.º de obras distintas</i>	Poemarios	30	23	24	29
	Antologías	13	6	17 <sup>1</sup>	42 <sup>1</sup>
	Obras completas	6	2	5	7 <sup>2</sup>
<b>TOTAL</b>		<b>49</b>	<b>31</b>	<b>46</b>	<b>78</b>
<i>N.º de ediciones</i>	Poemarios	46	53	91	72
	Antologías	21	18	50	75
	Obras completas	10	7	20	17
<b>TOTAL EDICIONES</b>		<b>77</b>	<b>78</b>	<b>161</b>	<b>164<sup>3</sup></b>

<sup>1</sup> Entre ellas, antologías de poesía y prosa.

<sup>2</sup> Entre ellas, obras completas con poemas, prosa y obras de teatro.

<sup>3</sup> A estas hay que sumar una ed. lim. particular de *Twilight* publicada en 1894.

TABLA 6C. Relación de obras de Langston Hughes, Robinson Jeffers, Weldon Kees y Archibald MacLeish, y número de ediciones distintas

		<i>Langston Hughes</i>	<i>Robinson Jeffers</i>	<i>Weldon Kees</i>	<i>Archibald MacLeish</i>
<i>N.º de obras distintas</i>	Poemarios	22	35	3	31
	Antologías	13	13	2	3
	Obras completas	2	2	3	4
<b>TOTAL</b>		<b>37</b>	<b>50</b>	<b>8</b>	<b>38</b>
<i>N.º de ediciones</i>	Poemarios	34	44	3	49
	Antologías	18	20	2	8
	Obras completas	4	7	4	6
<b>TOTAL EDICIONES</b>		<b>56</b>	<b>71</b>	<b>9</b>	<b>63</b>

TABLA 6D. Relación de obras de Edna St. Vincent Millay, Marianne Moore, Robert Penn Warren y Ezra Pound, y número de ediciones distintas

		<i>Edna St. Vincent Millay</i>	<i>Marianne Moore</i>	<i>Robert Penn Warren</i>	<i>Ezra Pound</i>
<i>N.º de obras distintas</i>	Poemarios	15	14	19	30
	Antologías	18	5	7	28 <sup>1</sup>
	Obras completas	5	7 <sup>2</sup>	1	3
<b>TOTAL</b>		<b>38</b>	<b>26</b>	<b>27</b>	<b>61</b>
<i>N.º de ediciones</i>	Poemarios	78	25	28	83
	Antologías	41	4	11	65
	Obras completas	7	17	1	4
<b>TOTAL EDICIONES</b>		<b>126</b>	<b>46</b>	<b>40</b>	<b>152<sup>3</sup></b>

<sup>1</sup> Entre ellas, antologías que contienen poemas propios y traducciones.

<sup>2</sup> La obra *The Complete Poems of Marianne Moore* incluye también una selección de sus traducciones de La Fontaine.

<sup>3</sup> A estas hay que sumar 6 poemarios publicados entre 1908 y 1911: *A Lume Spento* (1908), *A Quinzaine for This Yule* (1908), *Personae* (1909), *Exultations* (1909), *Provença* (1910) y *Canzoni of Ezra Pound* (1911).

TABLA 6E. Relación de obras de Charles Reznikoff, Laura Riding, Edwin Arlington Robinson y Theodore Roethke, y número de ediciones distintas

		<i>Charles Reznikoff</i>	<i>Laura Riding</i>	<i>Edwin Arlington Robinson</i>	<i>Theodore Roethke</i>
<i>N.º de obras distintas</i>	Poemarios	9	12	22	10
	Antologías	4	5	21 <sup>1</sup>	5
	Obras completas	5	2	5	3
<b>TOTAL</b>		<b>18</b>	<b>19</b>	<b>48</b>	<b>18</b>
<i>N.º de ediciones</i>	Poemarios	14	13	86	12
	Antologías	4	9	34	7
	Obras completas	5	5	23	11
<b>TOTAL EDICIONES</b>		<b>23</b>	<b>27</b>	<b>143<sup>2</sup></b>	<b>30</b>

<sup>1</sup> Entre ellas, antologías de poesía y prosa.

<sup>2</sup> A estas hay que sumar 5 poemarios publicados antes de 1912: *The Torrent and The Night Before* (1896), *The Children of the Night. A Book of Poems* (1897), *Captain Craig. A Book of Poems* (A. P. Watt & Son, 1902), *Captain Craig* (Bost, 1902) y *The Town Down the River. A Book of Poems* (1910).

TABLA 6F. Relación de obras de Muriel Rukeyser, Carl Sandburg, Gertrude Stein y Wallace Stevens, y número de ediciones distintas

		<i>Muriel Rukeyser</i>	<i>Carl Sandburg</i>	<i>Gertrude Stein</i>	<i>Wallace Stevens</i>
<i>N.º de obras distintas</i>	Poemarios	20 <sup>1</sup>	17	10	17
	Antologías	7	22	11 <sup>2</sup>	13
	Obras completas	3	2	–	3 <sup>2</sup>
<b>TOTAL</b>		<b>30</b>	<b>41</b>	<b>21</b>	<b>33</b>
<i>N.º de ediciones</i>	Poemarios	22	56	27	26
	Antologías	9	36	23	27
	Obras completas	4	3	–	9
<b>TOTAL EDICIONES</b>		<b>35</b>	<b>95<sup>3</sup></b>	<b>50</b>	<b>62</b>

<sup>1</sup> Entre ellos, un poemario que contiene poemas propios y traducciones (*The Green Wave: Poems*).

<sup>2</sup> Entre ellas, recopilaciones de poesía y prosa.

<sup>3</sup> A estas hay que sumar 4 poemarios publicados antes de 1912: *In Reckless Ecstasy* (1904), *Incidentals* (1907), *The Plaint of a Rose* (1908) y *Joseffy: An Appreciation* (1910).

TABLA 6G. Relación de obras de Allen Tate, William Carlos Williams, Yvor Winters y Elinor Wylie, y número de ediciones distintas

		<i>Allen Tate</i>	<i>William Carlos Williams</i>	<i>Yvor Winters</i>	<i>Elinor Wylie</i>
<i>N.º de obras distintas</i>	Poemarios	7	23	10	9
	Antologías	5	18	4	2
	Obras completas	2	5	2	2 <sup>1</sup>
<b>TOTAL</b>		<b>14</b>	<b>46</b>	<b>16</b>	<b>13</b>
<i>N.º de ediciones</i>	Poemarios	8	57	12	18
	Antologías	10	22	7	7
	Obras completas	3	8	5	3
<b>TOTAL EDICIONES</b>		<b>21</b>	<b>87<sup>2</sup></b>	<b>24</b>	<b>28<sup>3</sup></b>

<sup>1</sup> Entre ellas, obras completas que incluyen poesía y prosa.

<sup>2</sup> A estas hay que sumar 1 poemario publicado antes de 1912: *Poems* (1909).

<sup>3</sup> A estas hay que sumar 1 poemario publicado antes de 1912: *Rondeau: A Windy Day* (1904).

Gracias a los datos recopilados en las subtablas 6a-6g, podemos comprobar cuantitativamente que la producción poética (N.º de obras distintas) de los 28 autores fue muy dispar. Así, por ejemplo, existen 9 poetas modernistas que cuentan con más de 40 obras poéticas de creación diferentes, entre poemarios, antologías y obras completas. Los citamos de mayor a menor número de obras: Robert Frost (78 obras distintas), Ezra Pound (61), W. H. Auden (57), Robinson Jeffers (50), E. E. Cummings (49), Edwin Arlington Robinson (48), T. S. Eliot (46), William Carlos Williams (46) y Carl Sandburg (41). Entre ellos, destaca el prolífico Frost, entre cuyas 78 obras encontramos 29 poemarios (37,2 % del total), 42 antologías (53,8 %) y 7 recopilaciones de obras completas (8,9 %).

Mención especial merece también Robinson Jeffers, pues de sus 50 obras distintas, 35 corresponden a poemarios, la cifra más alta de poemarios diferentes hallada entre los 28 poetas. Eso correspondería al 70 % del total de libros distintos de Jeffers en inglés, lo cual implica que, a pesar de haber sido el más prolífico de todos los poetas estudiados, no ha habido

muchos antólogos ni editores interesados en recuperar su obra de manera conjunta. De los otros 7 poetas de este primer grupo, 3 poseen entre 26 y 30 poemarios distintos, incluidas las separatas y otros poemarios no venales pero concebidos como obras autónomas: Cummings, 30; Pound, 30; Auden, 26. Otros 3 presentan entre 20-25 poemarios distintos: Eliot, 24; Williams, 23; Robinson, 22. Y solo uno, Carl Sandburg, posee menos de 20 poemarios diferentes: 17 en total. El caso de Sandburg sería el contrario de Jeffers, ya que, a pesar de presentar solo 17 poemarios diferentes, se le han dedicado 22 recopilaciones en forma de antología de un solo poeta, lo cual da a entender que el sistema editorial ha preferido editar una versión «seleccionada» de su poesía.

En un segundo grupo podríamos incluir a los autores que cuentan con entre 20 y 40 obras poéticas<sup>35</sup> distintas publicadas. En este grupo se hallan los siguientes 10 poetas: Archibald MacLeish (38 obras distintas), Edna St. Vincent Millay (38), Langston Hughes (37), Wallace Stevens (33), Hilda Doolittle (31), Muriel Rukeyser (30), Robert Penn Warren (27), Marianne Moore (26), Hart Crane (21) y Gertrude Stein (21). Cuatro de los 10 poetas de este segundo grupo escribieron casi tantos poemarios como la media del grupo de Cummings, Pound, etcétera. Nos referimos a Archibald MacLeish (31 poemarios distintos), Hilda Doolittle (23), Langston Hughes (22) y Muriel Rukeyser (20). Observemos que, con sus 31 poemarios distintos, Archibald MacLeish es el segundo poeta más prolífico de los 28 estudiados, después de Robinson Jeffers,<sup>36</sup> justo por

---

<sup>35</sup> Insistimos en que hemos contado solo las obras que incluyen poemas (al menos en parte). No computan aquí, pues, otras obras originales de los mismos autores, pero de género dramático, ensayo o ficción.

<sup>36</sup> Los consideramos los más prolíficos porque son los que más poemarios distintos publicaron (Robinson Jeffers, 35; Archibald MacLeish, 31). Otros autores tienen un número total de obras distintas superior, pero se debe a las antologías y recopilaciones de obras completas, que no se corresponden con una mayor productividad de los poetas sino con un afán mayor de recopilar y seleccionar su obra por parte de terceras personas.

encima de Ezra Pound y E. E. Cummings (30 poemarios cada uno). Sin embargo, el número total de obras distintas de MacLeish solo asciende a 38 y el número total de ediciones distintas en inglés de sus obras (63 ediciones distintas) dista de estar entre los más elevados. Eso significa que, a pesar de haber escrito y publicado muchos libros de poesía, su papel dentro del movimiento modernista no fue central, ya que pocas de sus obras se recopilaron o se siguieron editando en décadas posteriores.

En el tercer y último grupo colocaríamos a los 9 poetas restantes, que tienen menos de 20 obras nuevas distintas. De ellos, 3 autores se encontrarían casi en la frontera de las dos categorías, pues tienen 19 (Laura Riding) o 18 obras distintas (Charles Reznikoff y Theodore Roethke). De los 6 restantes, 4 poetas rondarían la quincena de obras distintas publicadas (Yvor Winters, 16; Elizabeth Bishop, 14; Allen Tate, 14; Elinor Wylie, 13) y solo 2 publicaron menos de 10 obras poéticas distintas: Louise Bogan (9) y Weldon Kees (8). Esto podría deberse a que Bogan compaginaba su labor poética con la crítica literaria (escribió reseñas para *The New Yorker* durante treinta y ocho años, además de elaborar su famosa antología panorámica) y la edición, mientras que Kees fue también novelista, crítico y músico de jazz, por lo que su contribución a la poesía fue menos abundante.

Antes de pasar a la siguiente tabla, nos gustaría detenernos en un análisis comparativo más profundo de la recepción en el sistema literario anglosajón de los poetas T. S. Eliot, Marianne Moore y Edna St. Vincent Millay.<sup>37</sup> Los hemos elegido en tanto que representantes de tres ubicaciones distintas dentro del sistema literario: Eliot como centro del

---

<sup>37</sup> Agradecemos a la doctora Diana Sanz su ayuda en la elaboración del artículo «Análisis comparativo de la recepción poética de T. S. Eliot, Marianne Moore y Edna St. Vincent Millay», publicado en la revista *Hermeneus* (Universidad de Valladolid) en diciembre de 2015, ya que ese artículo fue el germen del estudio de estos tres autores, que aquí presentamos actualizado. Véase Mata Buil (2015).



sistema y cocreador del primer canon modernista, Moore como autora consagrada dentro del canon y Millay como autora periférica dentro del movimiento modernista, a pesar de su amplia difusión entre el público de la cultura de partida. Dado que la segunda parte de la tesis se basará en el estudio de Edna St. Vincent Millay y en la reivindicación de su pertenencia al modernismo entendido de forma amplia y polifónica, consideramos adecuado compararla con otras dos figuras clave dentro del *High Modernism* para intentar comprender el porqué de su exclusión por parte de Eliot, Pound y otros poetas intelectuales de su generación.

Si comparamos el número total de ediciones publicadas con el número de obras distintas de cada poeta, veremos que las obras de Eliot han contado con la difusión más constante dentro del entorno literario anglosajón, señal de su papel central en el sistema. No obstante, si realizamos la misma comparación para las otras dos poetas, descubriremos que, a pesar de que Moore y Millay escribieron un número de obras similar (26 frente a 38), la difusión de esas obras en su cultura de origen ha sido muy dispar.

En el caso de Moore, solo se han editado 46 ediciones distintas de sus 26 obras (la proporción más alta en sus «Obras completas»: 7 nuevas obras, 17 ediciones). De las 38 obras poéticas de Millay, se han publicado 126 ediciones, con una proporción relativamente alta de «Antologías» (18 antologías diferentes, 41 ediciones en total). Para ser una poeta tan antologada, puede sorprender que se hayan publicado 78 ediciones de sus 15 poemarios. Sin embargo, si tenemos en cuenta la información aportada a propósito de los libros que han pasado al dominio público, veremos que, de esas 78 ediciones de poemarios, nada menos que 44 corresponden a ediciones de *Renascence and Other Poems*, *A Few Figs from Thistles*, *Second April* y *The Ballad of the Harp-Weaver* publicadas a partir del año 2000, es decir, cuando estas cuatro obras (publicadas entre 1917 y 1922)

ya habían finalizado el periodo protegido por el *copyright*. Además, de las 41 ediciones de antologías de Millay, 10 corresponden a recopilaciones de sus primeras obras publicadas entre 2005 y 2012, a menudo con la denominación *Early Poems* y *Early Works*. Así pues, cabe preguntarse si el afán del sistema editorial anglosajón por recuperar sobre todo las primeras obras de Millay se debe únicamente a la calidad de estos poemarios o si también ha influido la circunstancia de que se hallen libres de derechos. De todas formas, el deseo del mercado editorial por recuperar la figura de la poeta y mantenerla dentro del circuito de ventas es evidente, dado que, junto a estas ediciones parciales de su obra, encontramos, por ejemplo, 3 ediciones distintas de sus *Collected Poems* publicadas en 2011, en papel y en formato electrónico.

Por su parte, el grueso de las ediciones de las obras de Eliot corresponde a diversos formatos de sus poemarios originales (24 libros de poemas distintos, 91 ediciones), aunque el número de ediciones de antologías (50) también es considerable, así como el número de obras completas (20 ediciones de 5 recopilaciones de sus obras). Entre los poemarios de Eliot más reeditados se encuentran *Prufrock and Other Observations* (1917), reeditada 10 veces, 9 de ellas después de haber pasado a dominio público, y *The Waste Land* (1922), cumbre de la poesía modernista reeditada a lo largo de todo el siglo en 15 ocasiones, 9 de ellas desde 1998, año en que pasó a dominio público. Destacan, por el valor que añaden al capital simbólico del autor, las siguientes dos ediciones. En primer lugar, la edición facsímil de *The Waste Land* con las correcciones marcadas por Ezra Pound: *The Waste Land: A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound* (1971), editada por Valerie Eliot. En segundo lugar, la edición publicada en 1997 para conmemorar el 75.º aniversario de la aparición de la obra: *The Waste Land, With an Afterword to the 75th Anniversary Edition* by Christopher

*Ricks*. Aparte de estas dos obras, también se han reeditado de forma continuada *Four Quartets* y *Old Possum's Book of Practical Cats*, obra infantil ilustrada que analizamos en el apartado 5.3.a. Por último, igual que en el caso de Edna St. Vincent Millay, encontramos algunas ediciones conjuntas recientes de los poemarios de T. S. Eliot que ya han pasado al dominio público dentro de la categoría antológica (por ejemplo, la recopilación *The Waste Land, Prufrock and Other Poems*, editada 4 veces), aunque en una proporción no tan elevada como en Millay.

Si tuviéramos que extraer conclusiones de estos datos globales, podríamos decir que las editoriales anglosajonas se han preocupado sobre todo de reeditar la poesía de Eliot tal como él la concibió, es decir, en forma de poemarios independientes, en lugar de a partir de antologías seleccionadas o de compendios de obras completas. De todas formas, esto no debe llevarnos a pensar que el público anglosajón no está interesado en las recopilaciones de la poesía de Eliot. Si nos fijamos en las tiradas de algunos de sus libros, veremos, por ejemplo, que *Selected Poems* (1948), en coedición de Penguin Books y Faber & Faber, una antología seleccionada por el propio autor y publicada en la colección «The Penguin Poets», tuvo una tirada de 50.000 ejemplares, francamente alta para una obra lírica. Por su parte, *The Complete Poems and Plays, 1909-1950* (Harcourt, Brace & Co., 1952), versión definitiva de sus obras completas, se reimprimió en 1960, 1962 y 1971.

En el caso de Marianne Moore, salta a la vista que, proporcionalmente, la difusión se ha realizado sobre todo a partir de distintas ediciones de su obra completa, una recopilación que ha resultado polémica por sus ediciones «autorizadas» y «no autorizadas». Olivia de Miguel Crespo, responsable de la traducción y edición de la *Poesía completa* (2010) de Moore, resume así en su prólogo la naturaleza de tal polémica:

En 1967, Marianne Moore, con ochenta años, prepara la edición de sus *Complete Poems* siguiendo los criterios de revisión que había practicado a lo largo de toda su vida. Dichas revisiones implican muchas veces el abandono de algunos de los poemas —publicados o no—, la reescritura de otros en los que altera radicalmente la forma estrófica [...]. El resultado final de este procedimiento es una obra de ciento veinte poemas más una selección de su traducción de las *Fábulas* de La Fontaine en la que, abolida la cronología, los textos se han reunido atendiendo a las relaciones literarias, temáticas o estilísticas que establecen entre sí. [...] Sin embargo, en el año 2003, la escritora y académica Grace Schulman decide hacer caso omiso de esta constante labor de reescritura, de permanente autocritica que es la *Poesía completa* de Marianne Moore y publica, en un volumen titulado *The Poems of Marianne Moore*, los poemas que la autora había excluido en la edición preparada por ella. (De Miguel Crespo, 2010: 7-8)

En último lugar, como explicación a la elevada proporción de antologías de Edna St. Vincent Millay (18 antologías distintas de un total de 38 obras diferentes dedicadas a la autora), podríamos decir que, a pesar de su asombroso éxito durante las décadas de 1920 y de 1930,<sup>38</sup> y del resurgimiento vivido sobre todo a partir de la década de 1990, durante ciertas épocas fue considerada una poeta menor por el sector editorial, si nos atenemos a la definición de «poesía menor» propuesta por Eliot en *On Poetry and Poets* (2009 [1957]), para quien los poetas menores serían, entre otras cosas, aquellos que solo leemos en antologías.<sup>39</sup> En el apartado 10.1 analizaremos con detalle las antologías dedicadas a los poemas de Millay en lengua original.

Volvamos al corpus de 28 poetas después de este breve estudio de caso. Si extraemos de la Tabla 6 los valores totales de obras distintas y de ediciones distintas en inglés de los 28 poetas, obtendremos la Tabla 7. De estructura similar a la Tabla 1, se diferencia de esta en que contrasta el número de obras con el número de ediciones, lo cual nos sirve para afinar

---

<sup>38</sup> Véase Nierman (1977: vii): «During her early career, from 1917 until she won the Pulitzer Prize in 1923, her work was favorably received [...]. For the next fifteen years, each new book enhanced her critical and popular reputation».

<sup>39</sup> Véase T. S. Eliot, «What is Minor Poetry?», en: *On Poetry and Poets* (2009 [1957]: 34-51).

más nuestra percepción de la centralidad o periferia que ha ostentado en el panorama anglosajón cada uno de los poetas del corpus.

TABLA 7. Número total de obras y de ediciones distintas de los 28 poetas

<i>Autores</i>	<i>Total de obras distintas</i>	<i>Total de ediciones distintas</i>
<b><i>W. H. Auden</i></b>	<b>57</b>	<b>83</b>
<i>Elizabeth Bishop</i>	14	19
<i>Louise Bogan</i>	9	16
<i>Hart Crane</i>	21	28
<b><i>E. E. Cummings</i></b>	<b>49</b>	<b>77</b>
<b><i>Hilda Doolittle</i></b>	<b>31</b>	<b>78</b>
<b><i>T. S. Eliot</i></b>	<b>46</b>	<b>161</b>
<b><i>Robert Frost</i></b>	<b>78</b>	<b>164</b>
<i>Langston Hughes</i>	37	56
<i>Robinson Jeffers</i>	50	71
<i>Weldon Kees</i>	8	9
<i>Archibald MacLeish</i>	38	63
<b><i>Edna St. V. Millay</i></b>	<b>38</b>	<b>126</b>
<i>Marianne Moore</i>	26	46
<i>Robert Penn Warren</i>	27	40
<b><i>Ezra Pound</i></b>	<b>61</b>	<b>152</b>
<i>Charles Reznikoff</i>	18	23
<i>Louise Laura Riding</i>	19	27
<b><i>Edwin A. Robinson</i></b>	<b>48</b>	<b>143</b>
<i>Theodore Roethke</i>	18	30
<i>Muriel Rukeyser</i>	30	35
<b><i>Carl Sandburg</i></b>	<b>41</b>	<b>95</b>
<i>Gertrude Stein</i>	21	50
<i>Wallace Stevens</i>	33	62
<i>Allen Tate</i>	14	21
<b><i>William C. Williams</i></b>	<b>46</b>	<b>87</b>
<i>Yvor Winters</i>	16	24
<i>Elinor Wylie</i>	13	28
<b><i>TOTAL OBRAS</i></b>	<b>907</b>	<b>1.814</b>

Hemos destacado en negrita los diez poetas que gozan de más ediciones distintas de sus obras en inglés, de los que ya hemos hablado brevemente al principio del capítulo. Se trata de W. H. Auden, E. E. Cummings, Hilda Doolittle, T. S. Eliot, Robert Frost, Edna St. Vincent Millay, Ezra Pound, Edwin A. Robinson, Carl Sandburg y William Carlos Williams. Lo interesante ahora es comparar ese dato con el total de obras nuevas publicadas, pues, como veremos, no siempre una mayor cantidad de

poemarios y antologías diferentes creadas garantiza que su reedición (y en consecuencia, su difusión) sea mayor.

Así, por ejemplo, el poeta con más ediciones publicadas (164) es Robert Frost, que corresponden a poco más del doble de los poemarios, antologías y recopilaciones de obras completas que se le han dedicado (78). Este dato contrasta con el de T. S. Eliot, segundo poeta en número de ediciones en inglés (161), quien, a pesar de todo, «solo» publicó 46 obras nuevas, lo cual da un índice de reedición de 3,5 por obra. A estos siguen Ezra Pound (152 ediciones de 61 obras distintas) —con un índice de reedición de 2,4— y Edwin A. Robinson (143 ediciones de 48 obras distintas), cuyas obras se han editado una media de casi tres veces cada una (índice de reedición de 2,9). Por su parte, Robinson Jeffers, que ocupaba el primer lugar en el número de poemarios distintos publicados (35 de 50 obras) y el cuarto lugar en el número de obras distintas creadas (con 50 obras, por detrás de Robert Frost, 78; Ezra Pound, 61, y W. H. Auden, 57) ni siquiera está en la lista de los diez poetas más editados a lo largo del siglo, y con sus 71 ediciones, presenta uno de los índices de reedición más bajos del conjunto, apenas un 1,4.

## b) Análisis cuantitativo de ediciones en castellano

Para que el análisis sobre la recepción de los 28 poetas modernistas a partir del número de ediciones publicadas entre 1912 y 2012 sea más completo, hemos elaborado una tabla que comprende el número de obras distintas en castellano y el número de ediciones que se les han dedicado a cada uno de los 17 poetas modernistas que sí cuentan con al menos un libro de poesía propio traducido, o antología en castellano de nueva creación. Hacemos esta salvedad porque, tal como detallaremos en el capítulo 7, dedicado al análisis cualitativo de las antologías poéticas en

castellano, algunas de estas obras son, en efecto, traducciones de obras originales publicadas en inglés, mientras que muchas otras son en realidad libros nuevos pensados para su publicación en castellano. Este fenómeno es especialmente frecuente en el caso de las antologías, donde la labor de relectura y reescritura del traductor-antólogo comprende también a menudo la selección de los poemas que conformarán la nueva antología.

Permítasenos recordar que incluimos en el recuento de poemarios, antologías y obras completas únicamente a los poetas con obras «de un solo autor» en castellano publicadas en España, México o Argentina. Así, poetas muy editados en inglés, como Edna St. Vincent Millay o Edwin A. Robinson, que sí aparecen en castellano en las antologías colectivas del movimiento de Agustí Bartra (1974 [1952]), por ejemplo, no se contemplan en la tabla de «poetas traducidos».<sup>40</sup> Aunque pueda parecer sorprendente que un autor muy editado en su lengua no cuente con traducciones en una lengua tan extendida como el castellano, no debemos perder de vista que, en poesía (como polo restringido de la literatura), el capital simbólico de un autor tiene mucho peso y ayuda a que el sistema global desee incorporarlo (o no) mediante la traducción. En ocasiones, como ha podido ocurrir en el caso de Millay, una gran difusión en la lengua original y una respuesta del público muy favorable pueden entorpecer el desarrollo del capital simbólico si no van acompañadas de una valoración positiva por parte de la crítica.

---

<sup>40</sup> Nos consta que en Cuba (Ed. Vigía, 1997) apareció, a modo de opúsculo, la traducción del poema «Endecha sin música» de Edna St. Vincent Millay, pero no está computado por no tratarse de una obra publicada en España, México o Argentina.

Téngase en cuenta esta advertencia cuando nos refiramos a poetas cuyas obras no han sido traducidas al castellano. Haber contemplado las ediciones publicadas en castellano en cualquiera de los países de habla hispana habría sido una tarea ingente, que queda pendiente para futuras investigaciones.

Hecha esta salvedad, exponemos en la Tabla 8 cuántas obras de estos autores se han publicado en castellano en los tres países contemplados, y cuántas ediciones distintas se han publicado de cada una de ellas. De forma similar a la Tabla 6, la Tabla 8 se divide en varias subtablas de cuatro autores cada una —salvo la última, que presenta a cinco poetas—, cuya extensión facilita la lectura y el análisis de los datos. En concreto, los 17 poetas traducidos se distribuyen de la siguiente forma: W. H. Auden, Elizabeth Bishop, Hart Crane y E. E. Cummings (Tabla 8a); Hilda Doolittle, T. S. Eliot, Robert Frost y Langston Hughes (Tabla 8b); Robinson Jeffers, Archibald MacLeish, Marianne Moore y Ezra Pound (Tabla 8c); Theodore Roethke, Carl Sandburg, Gertrude Stein, Wallace Stevens y William Carlos Williams (Tabla 8d).

Igual que en la Tabla 6, en la siguiente tabla múltiple se detalla el número de poemarios, antologías y obras completas nuevos de cada uno de los poetas, así como el número total de distintas ediciones de esas obras ofrecidas al público a lo largo del siglo estudiado (1912-2012), pero esta vez en castellano. He aquí las cuatro subtablas:

TABLA 8

TABLA 8A. Relación de obras traducidas de W. H. Auden, Elizabeth Bishop, Hart Crane y E. E. Cummings, y número de ediciones distintas

		<i>W. H. Auden</i>	<i>Elizabeth Bishop</i>	<i>Hart Crane</i>	<i>E. E. Cummings</i>
<i>N.º de obras distintas</i>	Poemarios	5	–	2	1
	Antologías	10	4	1	5
	Obras completas	–	–	–	–
<b>TOTAL</b>		<b>15</b>	<b>4</b>	<b>3</b>	<b>6</b>
<i>N.º de ediciones</i>	Poemarios	5	–	2	1
	Antologías	11	5	1	10
	Obras completas	–	–	–	–
<b>TOTAL EDICIONES</b>		<b>16</b>	<b>5</b>	<b>3</b>	<b>11</b>



TABLA 8B. Relación de obras traducidas de Hilda Doolittle, T. S. Eliot, Robert Frost y Langston Hughes, y número de ediciones distintas

		<i>Hilda Doolittle</i>	<i>T. S. Eliot</i>	<i>Robert Frost</i>	<i>Langston Hughes</i>
<i>N.º de obras distintas</i>	Poemarios	4	15	2	1
	Antologías	1	12	3	5
	Obras completas	–	1	–	–
<b>TOTAL</b>		<b>5</b>	<b>28</b>	<b>5</b>	<b>6</b>
<i>N.º de ediciones</i>	Poemarios	4	31	2	1
	Antologías	1	13	3	5
	Obras completas	–	3	–	–
<b>TOTAL EDICIONES</b>		<b>5</b>	<b>47</b>	<b>5</b>	<b>6</b>

TABLA 8C. Relación de obras traducidas de Robinson Jeffers, Archibald MacLeish, Marianne Moore y Ezra Pound, y número de ediciones distintas

		<i>Robinson Jeffers</i>	<i>Archibald MacLeish</i>	<i>Marianne Moore</i>	<i>Ezra Pound</i>
<i>N.º de obras distintas</i>	Poemarios	–	1	1	7
	Antologías	1	–	4	15
	Obras completas	–	–	1	–
<b>TOTAL</b>		<b>1</b>	<b>1</b>	<b>6</b>	<b>22</b>
<i>N.º de ediciones</i>	Poemarios	–	1	1	9
	Antologías	1	–	4 <sup>1</sup>	17
	Obras completas	–	–	1	–
<b>TOTAL EDICIONES</b>		<b>1</b>	<b>1</b>	<b>6</b>	<b>26</b>

<sup>1</sup> Una de ellas no llegó a comercializarse (*Antología poética de Marianne Moore*, 1989). Se editó, recibió ISBN y se publicó, pero la editorial no llegó a distribuirla.

TABLA 8D. Relación de obras traducidas de Theodore Roethke, Carl Sandburg, Gertrude Stein, Wallace Stevens y William Carlos Williams, y número de ediciones distintas

		<i>Theodore Roethke</i>	<i>Carl Sandburg</i>	<i>Gertrude Stein</i>	<i>Wallace Stevens</i>	<i>William C. Williams</i>
<i>N.º de obras distintas</i>	Poemarios	–	2	2	7	5
	Antologías	3	3	–	11	5
	Obras completas	–	–	–	–	–
<b>TOTAL</b>		<b>3</b>	<b>5</b>	<b>2</b>	<b>18</b>	<b>10</b>
<i>N.º de ediciones</i>	Poemarios	–	2	2	7	5
	Antologías	4	4	–	13	5
	Obras completas	–	–	–	–	–
<b>TOTAL EDICIONES</b>		<b>4</b>	<b>6</b>	<b>2</b>	<b>20</b>	<b>10</b>

Como podemos observar, solo dos de los poetas traducidos presentan más de 20 obras distintas en castellano: T. S. Eliot (28) y Ezra Pound (22). Así pues, parece que Pound y Stevens vuelven a quedar casi empatados en número de obras traducidas (22 y 18, respectivamente) y en el número total de ediciones de esas obras (26 y 20 cada uno). Tanto Pound como Stevens poseen 7 poemarios distintos traducidos y 15 y 11 antologías diferentes. Ninguno de ellos ha despertado el interés del sistema literario hispano por recopilar sus obras completas. En contraposición, destacamos las 47 ediciones vertidas al castellano de las obras de T. S. Eliot, con diferencia el autor más presente en el panorama internacional. Como ya apuntábamos, su presencia en el sistema literario global a través de la traducción es de absoluta centralidad dentro del movimiento modernista, ya que las ediciones traducidas de sus obras se corresponden con el 27 % del total de ediciones publicadas entre España, México y Argentina.

En cuanto a los otros 14 poetas de la tabla, solo dos cuentan con 10 o más libros distintos traducidos: W. H. Auden (15) y William Carlos Williams (10). Los 12 poetas restantes cuentan con 6 (Langston Hughes, E. E.

Cummings y Marianne Moore) o menos obras distintas en castellano. En 3 de esos casos, su presencia en el polisistema literario hispano es realmente periférica, pues tienen solo 1 o 2 obras traducidas: Gertrude Stein (2 obras) Robinson Jeffers (1 obra) y Archibald MacLeish (1 obra). Si nos fijamos en la distribución de las ediciones de los 17 autores en su conjunto, advertiremos que, de las 174 ediciones, 73 (41,95 %) corresponden a poemarios traducidos, 97 (55,75 %) son antologías y únicamente 4 (2,3 %) son obras completas. Insistimos, pues, en la fuerte presencia de antologías traducidas y en el hecho de que 15 de esos 17 poetas cuenten al menos con una antología poética en nuestro idioma.

Merece la pena comentar que en 9 de los 17 poetas (Hart Crane, Hilda Doolittle, Robert Frost, Langston Hughes, Robinson Jeffers, Archibald MacLeish, Marianne Moore, Gertrude Stein y William Carlos Williams), coincide el número de obras distintas y el de ediciones. Este dato se aprecia mejor en la Tabla 9, que incluye solo los totales.

TABLA 9. Número total de obras y de ediciones distintas en castellano de los 17 poetas modernistas traducidos en España, México o Argentina

<i>Autores</i>	<i>Total de obras distintas</i>	<i>Total de ediciones distintas</i>
<i>W. H. Auden</i>	15	16
<i>Elizabeth Bishop</i>	4	5
<b><i>Hart Crane</i></b>	<b>3</b>	<b>3</b>
<i>E. E. Cummings</i>	6	11
<b><i>Hilda Doolittle</i></b>	<b>5</b>	<b>5</b>
<i>T. S. Eliot</i>	28	47
<b><i>Robert Frost</i></b>	<b>5</b>	<b>5</b>
<b><i>Langston Hughes</i></b>	<b>6</b>	<b>6</b>
<b><i>Robinson Jeffers</i></b>	<b>1</b>	<b>1</b>
<b><i>Archibald MacLeish</i></b>	<b>1</b>	<b>1</b>
<b><i>Marianne Moore</i></b>	<b>6</b>	<b>6</b>
<i>Ezra Pound</i>	22	26
<i>Theodore Roethke</i>	3	4
<i>Carl Sandburg</i>	5	6
<b><i>Gertrude Stein</i></b>	<b>2</b>	<b>2</b>
<i>Wallace Stevens</i>	18	20
<b><i>William C. Williams</i></b>	<b>10</b>	<b>10</b>
<b><i>TOTAL</i></b>	<b><i>140</i></b>	<b><i>174</i></b>

Eso implica que la difusión de esos nueve poetas en nuestro entorno, a pesar de existir, no ha sido prioritaria para las editoriales, que no han visto la necesidad de relanzar las obras traducidas para que sigan en circulación. A juzgar por las fechas en que se editaron esas obras (véase el Anexo 3), podemos aventurarnos a decir que algunas —como *El puente y otros poemas*, de Hart Crane, traducido por Agustí Bartra en 1973; o *Ardientes en el espíritu*, de Robert Frost, traducido por José Silva en 1965— están agotadas o descatalogadas, de modo que, a pesar de existir, hoy en día tienen una circulación muy escasa.

Así pues, las obras traducidas al castellano de más de la mitad de estos poetas solo se han editado una vez. Si calculamos el índice de reedición para el conjunto de los 17 poetas, veremos que es de 1,25. Es decir, solo una de cada cuatro obras traducidas se ha reeditado en España, México o Argentina, un dato que contrasta con la media de reedición de las ediciones en inglés, que es de 2 (el número de ediciones duplica el total de obras distintas).

De los 8 poetas traducidos que sí han visto reeditadas sus obras, muchos lo han hecho solo tímidamente. Apenas uno o dos de los libros traducidos de W. H. Auden, Elizabeth Bishop, E. E. Cummings, Ezra Pound, Theodore Roethke y Wallace Stevens se han reeditado en algún momento. De ellos, destaca el caso de E. E. Cummings, cuya antología *Poemas*, traducida por Alfonso Canales, se ha editado cuatro veces (1969, 1973, 1993 y 2000), primero en formato monolingüe y luego bilingüe, precedidas de otra antología *30 poemas y uno más* (1964), traducida por Alfonso Canales y Rafael León (para el «uno más»), que sirvió de base de la antología posterior. Es un caso excepcional de obra que se ha seguido reeditando a lo largo de cuarenta años.

De estos datos pueden deducirse dos cosas. En primer lugar, que la circulación de los textos traducidos ha sido mucho menor y, por tanto, no se han relanzado en otros formatos o colecciones. En segundo lugar, que, aun cuando una obra original se ha relanzado en castellano, los editores han preferido ofrecer traducciones nuevas en lugar de reeditar traducciones anteriores, generando, por tanto, una obra traducida distinta. Ese es el caso, por ejemplo, de las traducciones de *Personae*, de Ezra Pound. Esta obra original ha dado pie a tres antologías distintas: *Personae*, traducida por Guillermo Rousset Banda y publicada en México en 1959 y 1981; *Disfraces*, seleccionada y traducida por Javier Calvo y publicada en España en 1999, y *Personae: Los poemas breves*, traducción de Jesús Munárriz y Jenaro Talens a partir de la selección y edición original de Lea Baechler y Litz A. Walton, publicada en España en 2000. Lo mismo ha sucedido con *El puente*, la obra más representativa de Hart Crane, publicada con traducción y prólogo de Jaime Priede de la Huerta (Trea, 2007) y con traducción de Margarita Fernández de Sevilla y Sallky Borges (Pre-Textos, 2012) con solo cinco años de diferencia.<sup>41</sup>

Por último, la Tabla 9 sirve para constatar que, en el caso de las traducciones, la centralidad de Eliot se hace todavía más patente que en su sistema literario de origen, ya que del total de 35 obras traducidas al castellano que cuenta con más de una edición, 19 corresponden a sus poemarios, antologías u obras completas en castellano. Así, el índice de reedición de Eliot en castellano sería de casi 1,7 (28 obras con 47 ediciones), cercano a la media de reedición para las obras en inglés. Por lo tanto, si excluyéramos sus datos del total de las obras traducidas, obtendríamos que de las 112 obras distintas traducidas de los otros 16 poetas (140 menos 28 obras de Eliot), solo se han derivado 127 ediciones

---

<sup>41</sup> Previamente traducida por Agustí Bartra en 1973 dentro de la antología *El puente y otros poemas*.

(174 menos 47 ediciones de Eliot), lo cual equivale a un índice de reedición de 1,1 por libro, una cifra más que modesta.

## 5.2. Distribución espacial de las ediciones publicadas en ambas lenguas

En este apartado describiremos la distribución por países de las distintas ediciones dedicadas a la obra poética de los autores estudiados. En primer lugar, analizaremos la distribución de las ediciones en inglés de los 28 poetas, y en segundo lugar analizaremos la distribución (dividida entre España, México y Argentina) de las ediciones en castellano de los 17 autores con obra traducida en alguno de estos tres países. Por último, contrastaremos los datos de ambos sistemas literarios para ver si existe o no una correlación entre lo publicado en unos centros editoriales y otros.

Al pensar en el sistema literario anglosajón, sin duda visualizamos dos polos principales, Estados Unidos y Gran Bretaña, que ejercen fuerzas antagónicas y presentan algunos puntos periféricos que dependen de ellos (Canadá, México, Australia...). Por lo tanto, para estudiar la distribución espacial de las obras originales de los 28 poetas modernistas del corpus, hemos optado por analizar qué proporción se ha difundido en Estados Unidos, país natal de los poetas escogidos, y qué proporción ha cruzado la frontera oceánica para editarse en Europa, y en concreto, en Gran Bretaña.

No obstante, conscientes de que hay otros centros editoriales importantes para la difusión de la cultura anglosajona, hemos incluido en la Tabla 10 una fila para los libros publicados «Solo en otros países», donde se incluyen libros editados únicamente en Canadá, Australia, México, India o incluso Holanda, siempre que haya sido en inglés. Asimismo, incluimos una fila para los libros publicados en coedición, ya sea de Estados Unidos con Gran Bretaña, o ya sea de cualquiera de estos dos centros editoriales y

algún otro país de influencia anglosajona. Por último, ya que la difusión de las ediciones electrónicas no depende del lugar donde se ubica la editorial, hemos añadido la categoría «Distribución *online*» para reflejar las ediciones de libros electrónicos, independientes de la localización de la sede editorial. Igual que en la Tabla 6 y la Tabla 8, para facilitar su consulta, los datos de la Tabla 10, se han dividido en 7 subtablas (Tabla 10a, 10b, 10c, 10d, 10e, 10f y 10g) por orden alfabético de autores.

TABLA 10

TABLA 10A. Distribución de las obras poéticas originales de W. H. Auden, Elizabeth Bishop, Louise Bogan y Hart Crane según lugar de publicación

		<i>W. H. Auden</i>	<i>Elizabeth Bishop</i>	<i>Louise Bogan</i>	<i>Hart Crane</i>
<i>N.º de ediciones publicadas</i>	<i>Solo en Gran Bretaña</i>	46	6	1	5
	<i>Solo en Estados Unidos</i>	32	13	14	21
	<i>Solo en otros países</i>	1	–	–	–
	<i>En Gran Bretaña y Estados Unidos, o en uno de ellos y un tercer país</i>	4	–	1	2
	<i>Distribución online</i>	–	–	–	–
	<i>Sin especificar</i>	–	–	–	–
<b>TOTAL EDICIONES</b>		<b>83</b>	<b>19</b>	<b>16</b>	<b>28</b>

TABLA 10B. Distribución de las obras poéticas originales de E. E. Cummings, Hilda Doolittle, T. S. Eliot y Robert Frost según lugar de publicación

		<i>E. E. Cummings</i>	<i>Hilda Doolittle</i>	<i>T. S. Eliot</i>	<i>Robert Frost</i>
<i>N.º de ediciones publicadas</i>	<i>Solo en Gran Bretaña</i>	9	17	68	27
	<i>Solo en Estados Unidos</i>	48	49	56	100
	<i>Solo en otros países</i>	1	3	6	1
	<i>En Gran Bretaña y Estados Unidos, o en uno de ellos y un tercer país</i>	18	8	6	3
	<i>Distribución online</i>	1	1	17	27
	<i>Sin especificar</i>	–	–	8	6
<b>TOTAL EDICIONES</b>		<b>77</b>	<b>78</b>	<b>161</b>	<b>164</b>

TABLA 10C. Distribución de las obras poéticas originales de Langston Hughes, Robinson Jeffers, Weldon Kees y Archibald MacLeish según lugar de publicación

		<i>Langston Hughes</i>	<i>Robinson Jeffers</i>	<i>Weldon Kees</i>	<i>Archibald MacLeish</i>
<i>N.º de ediciones publicadas</i>	<i>Solo en Gran Bretaña</i>	2	6	–	10
	<i>Solo en Estados Unidos</i>	48	63	9	47
	<i>Solo en otros países</i>	–	–	–	5
	<i>En Gran Bretaña y Estados Unidos, o en uno de ellos y un tercer país</i>	2	1	–	–
	<i>Distribución online</i>	3	1	–	–
	<i>Sin especificar</i>	1	–	–	1
<b>TOTAL EDICIONES</b>		<b>56</b>	<b>71</b>	<b>9</b>	<b>63</b>

TABLA 10D. Distribución de las obras poéticas originales de Edna St. Vincent Millay, Marianne Moore, Robert Penn Warren y Ezra Pound según lugar de publicación

		<i>Edna St. Vincent Millay</i>	<i>Marianne Moore</i>	<i>Robert Penn Warren</i>	<i>Ezra Pound</i>
<i>N.º de ediciones publicadas</i>	<i>Solo en Gran Bretaña</i>	10	12	8	52 <sup>1</sup>
	<i>Solo en Estados Unidos</i>	80	33	29	81 <sup>2</sup>
	<i>Solo en otros países</i>	6	–	3	6 <sup>3</sup>
	<i>En Gran Bretaña y Estados Unidos, o en uno de ellos y un tercer país</i>	14	–	–	2
	<i>Distribución online</i>	14	1	–	8
	<i>Sin especificar</i>	2	–	–	3
<b>TOTAL EDICIONES</b>		<b>126</b>	<b>46</b>	<b>40</b>	<b>152</b>

<sup>1</sup> A estas hay que sumar 4 ediciones anteriores a 1912 publicadas en Londres: *A Quinzaine for This Yule*, *Personae*, *Exultations* y *Canzoni of Ezra Pound*.

<sup>2</sup> A estas hay que sumar la edición de *Provença*, publicada en Boston en 1910.

<sup>3</sup> A estas hay que sumar la edición de *A Lume Spento*, publicada en Venecia en 1908.



TABLA 10E. Distribución de las obras poéticas originales de Charles Reznikoff, Laura Riding, Edwin Arlington Robinson y Theodore Roethke según lugar de publicación

		<i>Charles Reznikoff</i>	<i>Laura Riding</i>	<i>Edwin Arlington Robinson</i>	<i>Theodore Roethke</i>
<i>N.º de ediciones publicadas</i>	<i>Solo en Gran Bretaña</i>	1	12	13	5
	<i>Solo en Estados Unidos</i>	22	11	107	23
	<i>Solo en otros países</i>	–	4	2	–
	<i>En Gran Bretaña y Estados Unidos, o en uno de ellos y un tercer país</i>	–	–	3	1
	<i>Distribución online</i>	–	–	15	1
	<i>Sin especificar</i>	–	–	3	–
<b>TOTAL EDICIONES</b>		<b>23</b>	<b>27</b>	<b>143</b>	<b>30</b>

TABLA 10F. Distribución de las obras poéticas originales de Muriel Rukeyser, Carl Sandburg, Gertrude Stein y Wallace Stevens según lugar de publicación

		<i>Muriel Rukeyser</i>	<i>Carl Sandburg</i>	<i>Gertrude Stein</i>	<i>Wallace Stevens</i>
<i>N.º de ediciones publicadas</i>	<i>Solo en Gran Bretaña</i>	1	7	1	11
	<i>Solo en Estados Unidos</i>	30	77 <sup>1</sup>	37	34
	<i>Solo en otros países</i>	–	–	1	–
	<i>En Gran Bretaña y Estados Unidos, o en uno de ellos y un tercer país</i>	3	2	3	12
	<i>Distribución online</i>	1	3	6	4
	<i>Sin especificar</i>	–	6	2	1
<b>TOTAL EDICIONES</b>		<b>35</b>	<b>95</b>	<b>50</b>	<b>62</b>

<sup>1</sup> A estas hay que sumar 4 ediciones publicadas en Galesburg (Illinois) antes de 1912: *In Reckless Ecstasy* (1904), *Incidentals* (1907), *The Plaint of a Rose* (1908) y *Joseffy: An Appreciation* (1910).

TABLA 10G. Distribución de las obras poéticas originales de Allen Tate, William Carlos Williams, Yvor Winters y Elinor Wylie según lugar de publicación

		<i>Allen Tate</i>	<i>William Carlos Williams</i>	<i>Yvor Winters</i>	<i>Elinor Wylie</i>
<i>N.º de ediciones publicadas</i>	<i>Solo en Gran Bretaña</i>	3	13	2	5
	<i>Solo en Estados Unidos</i>	16	66	22	14 <sup>1</sup>
	<i>Solo en otros países</i>	–	1	–	–
	<i>En Gran Bretaña y Estados Unidos, o en uno de ellos y un tercer país</i>	2	4	–	3
	<i>Distribución online</i>	–	2	–	4
	<i>Sin especificar</i>	–	1	–	2
<b>TOTAL EDICIONES</b>		<b>21</b>	<b>87</b>	<b>24</b>	<b>28</b>

<sup>1</sup> A estas hay que añadir la edición de *Rondeau. A Windy Day*, publicada en Massachusetts en 1904.

Del total de 1.814 ediciones publicadas en inglés en el siglo estudiado, 1.182 se han publicado solo en Estados Unidos, 353 se han publicado solo en Gran Bretaña y un total de 94 se han publicado en coedición en dos o más países. De las restantes, 109 han tenido una distribución online (por tanto, mundial), 40 se han publicado en terceros países, y en 36 no se especifica lugar de publicación. Es decir, con diferencia, el lugar en el que más veces se ha editado a los poetas modernistas es Estados Unidos, su país de origen, cosa que puede explicar que algunos de ellos no hayan traspasado las fronteras y no hayan llegado a hacerse «internacionales». De los 28 poetas, los seis autores que más veces se han editado solo en Estados Unidos son, ordenados de mayor a menor según el número de ediciones: Edwin Arlington Robinson (107 de un total de 143 ediciones: 74 %), Robert Frost (100 de un total de 164: 61 %), Ezra Pound (81 de un total de 152: 53 %), Edna St. Vincent Millay (80 de un total de 126: 63%), Carl Sandburg (77 de un total de 95: 81 %) y Robinson Jeffers (63 de un total de 71: 88 %). Esto implica que, a pesar de haberse editado mucho en términos absolutos, la difusión de dichos autores ha sido sobre todo

nacional (poseen menos capital simbólico que otros autores menos editados, pero con ediciones más repartidas en el mercado mundial).

Esto se acentúa aún más si tenemos en cuenta la importancia relativa de dichas ediciones respecto del total de libros publicados de cada autor. Los seis poetas que proporcionalmente se han editado más solo en Estados Unidos son: Weldon Kees (9 de 9 ediciones: 100 %), Charles Reznikoff (22 de 23: 95 %), Yvor Winters (22 de 24: 91 %), Robinson Jeffers (63 de 71: 88 %), Louise Bogan (14 de 16: 87 %), Muriel Rukeyser (30 de 35: 86%). A esta siguen muy de cerca Langston Hughes (48 de 56: 85 %) y Carl Sandburg (77 de 95: 81 %), así como una serie de poetas que rondan el 75 % de ediciones publicadas en Estados Unidos: Allen Tate (76 %), Theodore Roethke (76 %), Hart Crane (75 %), Edwin A. Robinson (74 %) y Archibald MacLeish (74 %). Curiosamente, de estos 13 poetas cuya obra se ha publicado al menos en tres cuartas partes en Estados Unidos, solo 6 cuentan con alguna obra poética traducida (Robinson Jeffers, Langston Hughes, Carl Sandburg, Theodore Roethke, Hart Crane y Archibald MacLeish), lo que parece apuntar que sí podría existir cierta relación en el grado de internacionalización de las ediciones en lengua original y su repercusión en el sistema de la literatura traducida.

En el polo opuesto tenemos a los poetas cuyas obras se han difundido más en Gran Bretaña que en Estados Unidos. Nos referimos a W. H. Auden y a T. S. Eliot. Un total de 46 ediciones de las 83 con las que cuenta Auden se han publicado solo en Gran Bretaña, frente a 32 ediciones solo en Estados Unidos, a las que hay que sumar las 4 ediciones distribuidas en varios países. Sin duda, esto se debe a la doble trayectoria de este poeta británico que acabó nacionalizándose como estadounidense. Si nos fijamos en la lista de ediciones de Auden recogidas en el Anexo 2, veremos que la mayor parte de las publicadas en Gran Bretaña corresponden a las

primeras décadas, mientras que en las últimas décadas se ha publicado sobre todo en Estados Unidos. La fractura de su carrera literaria queda reflejada en el título de las antologías que le dedica Rolando Costa Picazo (ed. y trad.): *W. H. Auden: Los primeros años* (1994) y *W. H. Auden: Los Estados Unidos y después* (2009).

Por su parte, T. S. Eliot cuenta con 68 ediciones publicadas solo en Gran Bretaña, frente a 56 publicadas solo en Estados Unidos, y un total de 6 ediciones en otros países y otras 6 en coedición. De las restantes, 17 son libros electrónicos que, por tanto, pueden tener una difusión mundial. Es decir, un 42 % de las obras de Eliot se han editado solo en Gran Bretaña, frente a un 34 % de obras publicadas solo en Estados Unidos, un 11 % de ediciones digitales y un 3,7 % tanto para las ediciones en otros países como para las coediciones (con casi un 5 % sin especificar y el resto en *ebook*). Posiblemente, el hecho de que T. S. Eliot se estableciera en Gran Bretaña y se convirtiera en una personalidad cultural de gran prestigio en Europa influyó en el elevado número de obras editadas allí. A eso hay que sumar su empleo como editor de Faber & Faber (Londres) entre 1925 y 1965, el año de su muerte. Sin duda, eso influyó no solo en el número de ediciones de sus obras publicadas por dicha editorial, sino también en la frecuencia con la que otros poetas afines a la corriente del «modernismo intelectual» o *High Modernism* fueron publicados en Faber & Faber.<sup>42</sup>

Si repasamos la columna de las coediciones en distintos países, veremos que es especialmente interesante en el caso de Edna St. Vincent Millay. Observamos que, de las 21 obras publicadas en Gran Bretaña de esta poeta, 10 se han publicado solo allí y 13 se han lanzado tanto allí como en Estados Unidos. En muchos casos, no se ha hecho con dos sellos distintos,

---

<sup>42</sup> La presencia de Eliot en el sector literario británico como editor de Faber & Faber también pudo influir en el número de obras traducidas y editadas en España, pues acentuó su centralidad y lo hizo más accesible para los editores.

sino desde la «sucursal» inglesa de editoriales de origen estadounidense (p. ej., Harper & Brothers). Otras veces ha sido un sello británico, como Penguin, el que ha lanzado la edición a ambos lados del Atlántico. Sus *Collected Poems* (Harper-Collins, 2011) son el caso más extremo de globalización, ya que la edición se ha difundido en ciudades de todo el espectro de influencia anglosajona: Nueva York, Londres, Toronto, Sydney, Nueva Delhi y Auckland. Como contraposición, vemos que ninguna de las obras de Elizabeth Bishop, de Archibald MacLeish o de Marianne Moore, por ejemplo, se ha publicado en dos países a la vez.

Veamos a continuación, en la Tabla 11, un análisis cuantitativo de las ediciones traducidas de los 17 poetas modernistas que cuentan con obra poética en castellano en España, México o Argentina. En este caso, para facilitar la interpretación de los datos, hemos optado por otro tipo de disposición, que incluye en el eje horizontal todas las ediciones en castellano de cada autor, pero indicando cuántas de ellas se han publicado en cada uno de los tres países hispanos objeto de estudio. A eso hemos añadido la división por poemarios, antologías y obras completas, como en la Tabla 6 (ediciones en inglés). Esa fragmentación nos permitirá valorar si alguno de los tres países ha preferido un tipo de libro u otro a la hora de presentar a los autores modernistas en su entorno literario.

Dividimos la Tabla 11 en 6 subtablas (11a, 11b, 11c, 11d, 11e y 11f) de tres autores cada una (salvo la última, que presenta solo dos). Como en tablas anteriores, el concepto «ediciones distintas» recogido en «N.º de ediciones» debe interpretarse como cualquier edición de una obra en distinto formato, colección o editorial. Dado que apenas hay libros electrónicos en castellano dedicados a alguno de estos 17 poetas, a diferencia de la Tabla 2 (para ediciones originales), en la Tabla 11 no presentamos las ediciones en papel e *ebook* diferenciadas, sino que

incluimos todas en el recuento e indicamos en nota al pie cuando alguna de las ediciones es electrónica; en concreto, hay una edición de E. E. Cummings en formato electrónico (*En época de lilas: Cuarenta y cuatro poemas*, 2008) y otra de Carl Sandburg (*Antología de Carl Sandburg*, 2010). He aquí los datos recopilados:

TABLA 11

TABLA 11A. Relación de obras traducidas de W. H. Auden, Elizabeth Bishop y Hart Crane, y número de ediciones distintas de cada una por países

		<i>W. H. Auden</i>			<i>Elizabeth Bishop</i>			<i>Hart Crane</i>		
		Esp	Mex	Arg	Esp	Mex	Arg	Esp	Mex	Arg
<i>N.º de obras distintas</i>	Poemarios	4	1	–	1	–	–	2	–	–
	Antologías	7	1	2	2	1	–	1	–	–
	Obras completas	–	–	–	–	–	–	–	–	–
<b>TOTAL</b>		<b>11</b>	<b>2</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>1</b>	<b>–</b>	<b>3</b>	<b>–</b>	<b>–</b>
<i>N.º de ediciones</i>	Poemarios	4	1	–	1	–	–	2	–	–
	Antologías	8	1	2	3	1	–	1	–	–
	Obras completas	–	–	–	–	–	–	–	–	–
<b>TOTAL EDICIONES</b>		<b>12</b>	<b>2</b>	<b>2</b>	<b>4</b>	<b>1</b>	<b>–</b>	<b>3</b>	<b>–</b>	<b>–</b>

TABLA 11B. Relación de obras traducidas de E. E. Cummings, T. S. Eliot y Robert Frost, y número de ediciones distintas de cada una por países

		<i>E. E. Cummings</i>			<i>T. S. Eliot</i>			<i>Robert Frost</i>		
		Esp	Mex	Arg	Esp	Mex	Arg	Esp	Mex	Arg
<i>N.º de obras distintas</i>	Poemarios	–	1	–	7	3	5	1	–	1
	Antologías	4	–	1	5	3	4	1	–	2
	Obras completas	–	–	–	1	–	–	–	–	–
<b>TOTAL</b>		<b>4</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>13</b>	<b>6</b>	<b>9</b>	<b>2</b>	<b>–</b>	<b>3</b>
<i>N.º de ediciones</i>	Poemarios	–	1	–	21	4	5	1	–	1
	Antologías	9	–	1	6	4	4	1	–	2
	Obras completas	–	–	–	3	–	–	–	–	–
<b>TOTAL EDICIONES</b>		<b>9<sup>1</sup></b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>30</b>	<b>8</b>	<b>9</b>	<b>2</b>	<b>–</b>	<b>3</b>

<sup>1</sup> Una de ellas electrónica.

TABLA 11C. Relación de obras traducidas de Hilda Doolittle, Langston Hughes y Robinson Jeffers, y número de ediciones distintas de cada una por países

		<i>Hilda Doolittle</i>			<i>Langston Hughes</i>			<i>Robinson Jeffers</i>		
		Esp	Mex	Arg	Esp	Mex	Arg	Esp	Mex	Arg
<i>N.º de obras distintas</i>	Poemarios	3	1	–	–	1	–	–	–	–
	Antologías	–	1	–	3	–	1	–	1	–
	Obras completas	–	–	–	1	–	–	–	–	–
<b>TOTAL</b>		<b>3</b>	<b>2</b>	<b>–</b>	<b>4</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>–</b>	<b>1</b>	<b>–</b>
<i>N.º de ediciones</i>	Poemarios	3	1	–	–	1	–	–	–	–
	Antologías	–	1	–	3	–	1	–	1	–
	Obras completas	–	–	–	1	–	–	–	–	–
<b>TOTAL EDICIONES</b>		<b>3</b>	<b>2</b>	<b>–</b>	<b>4</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>–</b>	<b>1</b>	<b>–</b>

TABLA 11D. Relación de obras traducidas de Archibald MacLeish, Marianne Moore y Ezra Pound, y número de ediciones distintas de cada una por países

		<i>Archibald MacLeish</i>			<i>Marianne Moore</i>			<i>Ezra Pound</i>		
		Esp	Mex	Arg	Esp	Mex	Arg	Esp	Mex	Arg
<i>N.º de obras distintas</i>	Poemarios	1	–	–	–	–	1	4	2	–
	Antologías	–	–	–	3	–	1	6	5	4
	Obras completas	–	–	–	1	–	–	–	–	–
<b>TOTAL</b>		<b>1</b>	<b>–</b>	<b>–</b>	<b>4</b>	<b>–</b>	<b>2</b>	<b>10</b>	<b>7</b>	<b>4</b>
<i>N.º de ediciones</i>	Poemarios	1	–	–	–	–	1	7	2	–
	Antologías	–	–	–	3 <sup>1</sup>	–	1	7	6	4
	Obras completas	–	–	–	1	–	–	–	–	–
<b>TOTAL EDICIONES</b>		<b>1</b>	<b>–</b>	<b>–</b>	<b>4</b>	<b>–</b>	<b>2</b>	<b>14</b>	<b>8</b>	<b>4</b>

<sup>1</sup> Una de ellas no se comercializó (*Antología poética de Marianne Moore*, 1989). Se editó, recibió ISBN y se publicó, pero la editorial no llegó a distribuirla.

TABLA 11E. Relación de obras traducidas de Theodore Roethke, Carl Sandburg y Gertrude Stein, y número de ediciones distintas de cada una por países

		<i>Theodore Roethke</i>			<i>Carl Sandburg</i>			<i>Gertrude Stein</i>		
		Esp	Mex	Arg	Esp	Mex	Arg	Esp	Mex	Arg
<i>N.º de obras distintas</i>	Poemarios	–	–	–	2	–	–	2	–	–
	Antologías	2	–	1	2	1	–	–	–	–
	Obras completas	–	–	–	–	–	–	–	–	–
<b>TOTAL</b>		<b>2</b>	<b>–</b>	<b>1</b>	<b>4</b>	<b>–</b>	<b>–</b>	<b>2</b>	<b>–</b>	<b>–</b>

<i>N.º de ediciones</i>	Poemarios	–	–	–	2	–	–	2	–	–
	Antologías	3	–	1	2	2	–	–	–	–
	Obras completas	–	–	–	–	–	–	–	–	–
<b>TOTAL EDICIONES</b>		<b>3</b>	<b>–</b>	<b>1</b>	<b>4</b>	<b>2<sup>1</sup></b>	<b>–</b>	<b>2</b>	<b>–</b>	<b>–</b>

<sup>1</sup> Una de ellas electrónica.

TABLA 11F. Relación de obras traducidas de Wallace Stevens y William Carlos Williams, y número de ediciones distintas de cada una por países

		<i>Wallace Stevens</i>			<i>William Carlos Williams</i>		
		Esp / Mex / Arg			Esp / Mex / Arg		
<i>N.º de obras distintas</i>	Poemarios	6	1	–	4	1	–
	Antologías	8	1	2	4	1	–
	Obras completas	–	–	–	–	–	–
<b>TOTAL</b>		<b>14</b>	<b>2</b>	<b>2</b>	<b>8</b>	<b>2</b>	<b>–</b>
<i>N.º de ediciones*</i>	Poemarios	6	1	–	4	1	–
	Antologías	9	1	3	4	1	–
	Obras completas	–	–	–	–	–	–
<b>TOTAL EDICIONES</b>		<b>15</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>8</b>	<b>2</b>	<b>–</b>

En primer lugar, llama la atención que el grueso de las ediciones en castellano de estos autores se haya publicado en España: 118 del total de 174 ediciones (67,8 %). Para 15 de los 17 poetas, el mayor número de ediciones se han ofrecido a los lectores en español desde este país. Únicamente Robert Frost y Robinson Jeffers han tenido una mayor difusión en México o Argentina. En el caso de Robert Frost, observamos 2 ediciones en España y 3 en Argentina, todas ellas de libros distintos. En el caso de Robinson Jeffers, solo hay una edición publicada en México. Se trata de una antología, muy cuidada, eso sí, que de la mano de Alberto López Fernández y Pablo Soler Frost, ha intentado introducir a Jeffers en el sistema literario hispano. En algunos autores, la balanza se decanta de forma muy pronunciada hacia un polo editorial, como ocurre con E. E. Cummings (9 ediciones de 4 obras distintas en España, frente a una en



México y otra en Argentina), o con Wallace Stevens (15 ediciones de 14 obras distintas en España, frente a 2 ediciones en México y 3 en Argentina). En otros casos, la presencia de los autores, aunque más abundante en el contexto de la península, es también importante en los otros dos focos editoriales estudiados. Nos referimos en concreto a T. S. Eliot y Ezra Pound, que, no es de sorprender, han calado en el mercado editorial de los tres países de habla hispana estudiados.

En total, Eliot cuenta con 47 ediciones distintas de sus obras, 30 de ellas publicadas en España, 8 en México y 9 en Argentina. Si relacionamos este dato con el número de ediciones publicadas en lengua original veremos que las obras en castellano suponen un 29 % del número de obras en inglés de Eliot, la proporción más alta de todos los poetas traducidos. Entre los tres países se han publicado 15 poemarios distintos (que presentan un índice de reedición de 2), también el número más elevado de entre los 17 poemas. Como ya apuntábamos en el análisis general de las ediciones propuesto al principio del capítulo 5, el hecho de que cada nueva traducción provoque una obra nueva, hace que crezcan el número de obras «diferentes».

Por ejemplo, hay cuatro propuestas distintas para *Cuatro cuartetos*: la que cuenta con la traducción de Vicente Gaos (publicada 3 veces en Madrid, en 1950, 1951 y 1971); la traducida por J. R. Wilcock (publicada 1 vez en Buenos Aires, en 1956); la de Esteban Pujals Gesalí (publicada 3 veces en Madrid en distintas editoriales, en 1987, 1996 y 2006), y, por último, la edición traducida por José Emilio Pacheco (publicada una vez en México D. F., en 1989). Las 47 ediciones traducidas de Eliot se corresponden con el 27 % del total de ediciones de los 17 poetas, dato que parece indicar que la centralidad de Eliot en nuestro sistema literario es todavía más marcada que en el contexto anglosajón.

Ezra Pound, por su parte, cuenta con 14 ediciones (de 10 obras distintas) en España, 8 ediciones (de 7 obras) en México y 4 ediciones (de 4 obras en Argentina). A diferencia de Eliot, que presentaba más poemarios que antologías en castellano, Pound ha sido antologado más veces de las que se han publicado traducidas sus obras tal como se editaron en lengua original, aunque también cuenta con 6 poemarios distintos traducidos (editados un total de 9 veces). Estos datos contrastan con los de otros autores, que tienen apenas uno o dos poemarios, o una antología en castellano (como Hart Crane y Robinson Jeffers).

Curiosamente, existen también dos poetas (los únicos que no cuentan con antología traducida) que solo han entrado en el sistema literario hispano mediante la traducción al castellano de poemarios: Archibald MacLeish y Gertrude Stein. De MacLeish contamos con *Conquistador*, traducido al castellano y comentado por Fernando Quiñones (Madrid, 1963), una obra probablemente descatalogada y que a duras penas puede garantizar la difusión de la obra de este autor. Tal situación contrasta con la que observamos en el panorama en catalán, en el que sí se ha traducido una antología de MacLeish: *Poemes d'Archibald MacLeish* (1981) a cargo de Marià Manent, quien, como sabemos, editó y tradujo al castellano *La poesía inglesa. Los contemporáneos* y participó en la traducción colectiva de *Tierra baldía y otros poemas* (1954).

Gertrude Stein ha entrado en nuestro sistema gracias a la traducción de dos poemarios: *El mundo es redondo* (1984), con traducción de Maribel de Juan; y *Botones blandos* (2011), con traducción de Esteban Pujals Gesalí, prolífico traductor y estudioso que también ha traducido a Eliot y otros poetas modernistas, hijo de Esteban Gesalí, el autor del extensísimo estudio *La poesía inglesa del siglo XX* (1973). Como ya apuntábamos al hablar de las obras poéticas que han pasado a dominio público, *Tender*

*Buttons* es una de las más reeditadas de Stein, de modo que no es de extrañar que haya sido una de las elegidas por nuestro sistema literario para representar a esta autora en castellano.

### 5.3. ¿Quién publica a quién? Análisis comparativo de editoriales en ambas lenguas

Después de analizar la distribución espacial de las obras, veamos ahora cuál es su división por editoriales. Es posible que una mayor concentración en el número de editoriales denote una difusión más «controlada» o una mayor «fidelidad» de un poeta hacia una editorial concreta, así como cierta uniformidad en el público al que van dirigidos los libros. En contraposición, una mayor dispersión puede deberse a una difusión menos homogénea o fluctuante a lo largo del tiempo, o también a una mayor amplitud del público *target* y de los objetivos editoriales.

Como en casos anteriores, la Tabla 12 aparece dividida en siete subtablas de cuatro autores cada una. Debido a la naturaleza tan heterogénea de las editoriales que han publicado a lo largo de un siglo a los 28 poetas objeto de estudio, era inevitable que esta tabla fuese muy extensa. Aun así, y aunque a simple vista pueda no parecerlo, hemos desglosado únicamente las editoriales que hemos considerado más relevantes para el estudio. Algunas se incluyen por su valor simbólico (como la editorial de Leonard y Virginia Woolf), otras por su peso dentro del sistema editorial anglosajón (como Harper & Brothers; Harcourt, Brace & World, y Random House) y otras por la frecuencia con la que han publicado a determinados poetas (como Faber & Faber en el caso de T. S. Eliot). También hemos incluido algunas editoriales universitarias de larga trayectoria, focos muy influyentes en la edición de poesía norteamericana (como Cambridge University Press, Oxford University Press o Yale

University Press), y otras editoriales mucho más nuevas, dedicadas casi en exclusiva a la publicación de obras libres de derechos o en formato electrónico (como Nabu Press o UMI), porque creemos que reflejan un cambio de tendencia en el sector editorial. El resto de editoriales, variadas y variopintas, que han publicado entre 1912 y 2012 a los poetas modernistas en lengua original, se recogen dentro de la última casilla «Otras editoriales». Para evitar perdernos en este mar de datos, acompañamos cada una de las subtablas del comentario de los datos más significativos referentes a los cuatro autores que contiene, en lugar de analizar la distribución por editoriales de todos los autores al final.

TABLA 12

TABLA 12A. Editoriales que han publicado en inglés las obras poéticas de W. H. Auden, Elizabeth Bishop, Louise Bogan y Hart Crane

<i>Editoriales</i>	<i>W. H. Auden</i>	<i>Elizabeth Bishop</i>	<i>Louise Bogan</i>	<i>Hart Crane</i>
<b>Alfred A. Knopf (incl. Vintage Books)</b>	7	–	–	–
BiblioBazaar (BiblioLife)	–	–	–	–
<b>Boni &amp; Liveright</b>	–	–	–	<b>1</b>
Cambridge University Press	1	–	–	–
CreateSpace Independent Publ.	–	–	–	–
Doubleday (Knopf Doubleday Pub)	–	–	–	2
Dover Publ.	–	–	–	–
<b>Faber &amp; Faber</b>	<b>36</b>	–	–	<b>1</b>
Faber & Gwyer	–	–	–	–
<b>Farrar, Strauss &amp; Giroux</b>	–	<b>9</b>	<b>1</b>	–
Forgotten Books	–	–	–	–
Frank Shay	–	–	–	–
Franklin Library	2	–	–	1
Hamish Hamilton	–	–	–	–
Harcourt, Brace & Co.	–	–	–	–
Harcourt, Brace & Jovanovich	–	–	–	–
Harcourt, Brace & World	–	–	–	–
Harper & Brothers	–	–	–	–
Harper & Row	–	–	–	–
HarperCollins	–	–	–	–
Henry Holt	–	–	–	–

Holt, Rinehart and Winston	–	–	–	–
Houghton Mifflin	–	2	–	–
Jonathan Cape	–	–	–	–
Kessinger Publ.	–	–	–	–
Leonard & Virginia Woolf at the Hogarth Press	–	–	–	–
Library of America	–	1	–	1
<b>Liveright (Horace Liveright / Norton)</b>	–	–	–	<b>9</b>
Mitchell Kennerly	–	–	–	–
Nabu Press	–	–	–	–
New Directions	1	–	–	–
Oxford University Press	–	–	–	1
Penguin Books	1	1	–	1
<b>Random House (inc. Modern Library)</b>	<b>20</b>	–	–	–
Scribner's (C. Scribner's Sons)	–	–	3	–
Secker & Warburg (Martin Secker)	–	–	–	–
The Carcanet Press	–	–	–	–
The Cummington Press	–	–	–	–
The Egoist	–	–	–	–
The Ibex Press	–	–	–	2
The Macmillan Co.	–	–	–	–
The Viking Press	1	–	–	–
Stanford University Press	–	–	–	–
Ulan Press	–	–	–	–
UMI	–	–	–	–
University of California Press	–	–	–	–
W. W. Norton	–	–	–	–
Yale University Press	–	–	–	–
<i>Otras editoriales</i>	14	6 <sup>1</sup>	12 <sup>2</sup>	9
<b>TOTAL OBRAS</b>	<b>83</b>	<b>19</b>	<b>16</b>	<b>28</b>

<sup>1</sup> Todas publicadas en Chatto & Windus (Londres), cuando la editorial era independiente.

<sup>2</sup> De ellas, 3 obras publicadas en Noonday Press (Nueva York).

Como puede apreciarse, los casos más claros de concentración editorial de esta subtabla son el de W. H. Auden y el de Elizabeth Bishop.

La obra de W. H. Auden se ha distribuido sobre todo en dos editoriales insignia de Gran Bretaña y Estados Unidos, respectivamente. Nos referimos a Faber & Faber, donde se han publicado 36 ediciones (43 %

del total)<sup>43</sup> y a Random House, donde hemos contabilizado 20 ediciones, que sumadas a las 7 del sello Vintage Books (fundado por Alfred A. Knopf), que en realidad ahora también pertenece al grupo Random House, alcanzan las 27 ediciones (32 % del total).<sup>44</sup> Aunque la editorial de Alfred A. Knopf fue adquirida por Random House, hemos preferido otorgarle una casilla específica porque dentro del grupo Random siempre ha conservado cierta autonomía. Desde 2009 Alfred A. Knopf se fusionó con Doubleday (a quien dedicamos otra casilla) para formar «Knopf Doubleday Publishing Group». Como se aprecia en la página oficial de la editorial,<sup>45</sup> cuenta con estructura independiente de Random House y en la actualidad agrupa los sellos: Alfred A. Knopf, Doubleday, Pantheon, Schocken, Vintage Books, Anchor Books, Vintage Español, Black Lizard, Nan A. Talese y Everyman's Library.

Si tenemos en cuenta que Auden pasó la primera parte de su vida en Gran Bretaña y la segunda en Estados Unidos, con una nueva nacionalidad, podemos aventurar que ese cambio espacial pudo contribuir a redibujar el mapa de las editoriales de referencia encargadas de difundir su obra. Por ejemplo, entre 1930 y 1939, se publicaron 6 ediciones de Auden en Faber & Faber, frente a 2 publicadas en Random House. En contraste, entre 1940 y 1949, observamos 4 ediciones en Faber & Faber y 5 en Random House; y entre 1950 y 1959, hubo 4 en Faber & Faber y 3 en Random House, valores más equilibrados que los de la década de 1930.

En muchos casos, se trata del mismo libro publicado de forma simultánea a ambos lados del océano (*The Shield of Achilles*, 1955; *Homage to Clio*,

---

<sup>43</sup> De la que hablaremos con detenimiento al referirnos a T. S. Eliot, unas páginas más adelante.

<sup>44</sup> De esas 20 ediciones, 2 se publicaron en el sello Modern Library, del que hablamos en la página siguiente a propósito de su relación con Boni & Liveright y con Random House.

<sup>45</sup> Véase <http://knopfdoubleday.com/imprints/>

1960), o como mucho, con un año de diferencia (*For the Time Being*, 1944 y 1945; *The Age of Anxiety*, 1947 y 1948; *Nones*, 1951 y 1952). Cuando esto ocurre, la primera edición suele ser la de Random House (véase el Anexo 2.1), algo que no debe extrañarnos, ya que Auden estaba afincado en Estados Unidos en esas décadas. La relación equitativa se mantiene a lo largo de las siguientes y solo a partir de la década de 1990 se aprecia de nuevo un mayor volumen de ediciones en Faber & Faber, en concreto 9 ediciones entre 1990 y 2012, frente a solo 3 en Random House.

De las 19 ediciones de Elizabeth Bishop, por su parte, 9 se publicaron dentro de las colecciones de Farrar, Strauss & Giroux, lo cual corresponde al 47,3 % de sus obras. De las ediciones restantes, 6 (31,5 % del total) se publicaron en Chatto & Windus.<sup>46</sup> Es decir, casi un 80 % de su obra se ha publicado en solo dos editoriales a lo largo de los cien años estudiados, la concentración editorial más alta de todos los autores. Chatto & Windus fue una editorial de Londres de larga trayectoria que se fundó en 1855 y destacó por la calidad de sus publicaciones. En 1946, el fondo de la editorial creada por Virginia y Leonard Woolf más de treinta años antes pasó a sus manos. Permaneció independiente durante más de un siglo, y en 1987 fue adquirida por Random House, a la que ahora pertenece.<sup>47</sup> Resulta interesante que Chatto & Windus, que claramente apostó por la obra de Bishop y publicó *Geography III, Poems, Selected Poems, The Complete Poems* (3 eds.) solo aparezca en otra referencia bibliográfica más de entre las 1.814 referencias recopiladas: *Red Roses for Bronze* (1931), de Hilda Doolittle.

En cuanto a los otros dos autores de la subtabla 12a, solo 4 ediciones de las 16 de Louise Bogan se han publicado en las editoriales listadas en la

---

<sup>46</sup> Véase nota 1 de la Tabla 12a.

<sup>47</sup> Información extraída de la página web oficial del Grupo Random House, sección británica: <http://www.randomhouse.co.uk/about-us/about-us/companies>.

tabla, frente a 12 ediciones publicadas en editoriales menores o que no coinciden con las que han publicado a sus contemporáneos. De esas 12 ediciones, 3 se publicaron en Noonday Press y 2 en Swallow Press/Ohio University Press.

Por último, 9 de las 28 ediciones de Hart Crane (34 % del total) se han publicado en Liveright, a las que habría que sumar una que se publicó en Boni & Liveright (*White Buildings*, 1926), cuando la editorial aún llevaba el nombre de sus dos fundadores: Albert Boni y Horace Liveright. Merece la pena comentar el caso de esta editorial, que Boni y Liveright fundaron en 1917 en Nueva York (aunque se escindieron poco después por disparidad de opiniones) y que llegó a publicar más de mil títulos antes de entrar en bancarrota en 1933, en lo que influyó la caída del mercado editorial a partir del crash del 29. En esas circunstancias y tras la renuncia de Liveright, la editorial quedó en manos de su tesorero, Arthur Pell, y pasó a llamarse Liveright Publishing Corporation. Liveright destacaba por su afición al escándalo y al atrevimiento en las apuestas editoriales.<sup>48</sup> Por ejemplo, fueron los primeros en publicar en Estados Unidos a William Faulkner y Ernest Hemingway, y publicaron a varios poetas modernistas además de Crane: T. S. Eliot, E. E. Cummings, H. D. y Ezra Pound, quien además hacía de traductor y *scout* en Europa para la editorial.

Entre sus logros editoriales destacó sobre todo su colección «The Modern Library of the World's Best Books», una colección de clásicos a precio económico y en tapa dura inspirada por los vanguardistas que Boni había conocido cuando trabajaba de librero en Greenwich Village, antes de embarcarse en la editorial. Debido a las estrecheces económicas, Boni & Liveright decidieron vender la colección a Bennett Cerf en 1925 para que fuera una editorial independiente. Dos años después, Cerf fundó Random

---

<sup>48</sup> Véase Gilmer (1970: 24).



House con Donald Klopfer. Como la historia de Modern Library y Random es harto curiosa, ofrecemos la explicación dada por Neavill (1981: 243) acerca del «parentesco» entre ambas: «In 1927 they started Random House as a subsidiary of the Modern Library to publish, at random, other books that interested them. Random House grew into one of the leading American trade publishers, and the Modern Library eventually became a subsidiary of its offspring».

Después de este excursus sobre Boni & Liveright y la emblemática Modern Library, veamos los resultados por editoriales de los siguientes autores.

TABLA 12B. Editoriales que han publicado en inglés las obras poéticas de E. E. Cummings, Hilda Doolittle, T. S. Eliot y Robert Frost

<i>Editoriales</i>	<i>E. E. Cummings</i>	<i>Hilda Doolittle</i>	<i>T. S. Eliot</i>	<i>Robert Frost</i>
Alfred A. Knopf (incl. Vintage Books)	–	–	2	1
BiblioBazaar (BiblioLife)	–	1	–	1
<b>Boni &amp; Liveright</b>	<b>2</b>	<b>2</b>	<b>1</b>	–
Cambridge University Press	–	–	2	–
<b>CreateSpace Independent Publ.</b>	–	<b>1</b>	<b>5</b>	<b>7</b>
Doubleday (Knopf Doubleday Pub)	–	–	–	1
Dover Publ.	–	–	2	3
<b>Faber &amp; Faber</b>	<b>2</b>	–	<b>52</b>	–
Faber & Gwyer	–	–	6	–
Farrar, Strauss & Giroux	–	–	4	–
Forgotten Books	–	–	1	2
Frank Shay	–	–	–	–
Franklin Library	1	–	2	6
Hamish Hamilton	–	–	–	3
<b>Harcourt, Brace &amp; Co.</b>	<b>4</b>	–	<b>8</b>	–
<b>Harcourt, Brace &amp; Jovanovich</b>	<b>2</b>	–	<b>8</b>	–
<b>Harcourt, Brace &amp; World</b>	<b>2</b>	–	<b>4</b>	–
Harper & Brothers	–	–	–	–
Harper & Row	–	–	–	–
HarperCollins	–	–	–	–
<b>Henry Holt</b>	<b>2</b>	<b>1</b>	–	<b>26</b>
<b>Holt, Rinehart and Winston</b>	–	–	–	<b>11</b>

Houghton Mifflin	–	5	1	–
<b>Jonathan Cape</b>	–	2	–	<b>10</b>
<b>Kessinger Publ.</b>	–	3	<b>1</b>	1
<b>Leonard &amp; Virginia Woolf at the Hogarth Press</b>	–	–	<b>2</b>	–
<b>Library of America</b>	–	–	–	<b>1</b>
<b>Liveright (Horace Liveright)</b>	<b>27</b>	<b>4</b>	–	–
Mitchell Kennerly	–	–	–	–
<b>Nabu Press</b>	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>1</b>	<b>5</b>
<b>New Directions</b>	–	<b>14</b>	–	–
Oxford University Press	–	3	2	2
<b>Penguin Books</b>	–	–	<b>4</b>	<b>10</b>
<b>Random House (inc. Modern Library)</b>	2	2	2	3
Scribner's (C. Scribner's Sons)	–	–	–	–
Secker & Warburg (Martin Secker)	–	–	–	–
Stanford University Press	–	–	–	–
<b>The Carcanet Press</b>	–	<b>8</b>	–	–
The Cummington Press	–	–	–	–
The Egoist	–	1	1	–
The Ibex Press	–	–	–	–
The Macmillan Co.	–	1	–	–
The Viking Press	–	–	–	–
<b>Ulan Press</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>3</b>	<b>4</b>
UMI	–	–	–	–
University of California Press	–	–	2	–
W.W. Norton	5	–	1	1
Yale University Press	–	–	1	–
<i>Otras editoriales</i>	26	27	42	64
<b>TOTAL OBRAS</b>	<b>77</b>	<b>78</b>	<b>161</b>	<b>164</b>

La distribución por editoriales de estos cuatro poetas es muy variada. En el caso de E. E. Cummings, por ejemplo, observamos que 27 de las 77 ediciones se han publicado en la editorial Liveright, de la que ya hemos hablado a propósito de Hart Crane. Si a esas 27 sumamos las 2 ediciones publicadas en Boni & Liveright, obtenemos que el 35 % de las ediciones de sus obras han dependido de Horace Liveright. Destaca que algunas de las ediciones de Liveright se publicaran tanto en Nueva York como en Londres, cosa que garantizaba la difusión de la obra de Cummings en Europa y América del Norte. Tal es el caso de *VV (Viva)* (1979 y 1997),

*Hist Whist...* (1983), *Xaipe* (1997) y *No Thanks* (1998). Otra editorial de peso que ha editado a Cummings es Harcourt. Si sumamos las ediciones publicadas con los tres nombres corporativos que ha tenido a lo largo de la historia, damos con un total de 8 ediciones (10 % del total). En contraste, solo 2 ediciones han aparecido en el grupo Random House, ambas en el sello Modern Library. El resto de obras de este poeta se han repartido en muchas editoriales distintas.

Si analizamos los datos de Hilda Doolittle, veremos que las ediciones también están muy repartidas. New Directions es la que más ediciones le ha dedicado, con un total de 14 (17 %), seguida de The Carcanet Press, que ha publicado 8 ediciones (10 %) de sus obras en estos cien años. Curiosamente, el grupo de Harcourt, que ha publicado tanto a Cummings como a Eliot, dos poetas afines estéticamente a H. D., no ha considerado oportuno difundir la obra de esta poeta. El resto de ediciones, como apuntábamos, están muy divididas, en un total de 16 de las editoriales referenciadas, más 27 ediciones aparecidas en otras editoriales.

El caso de T. S. Eliot, como en tantos otros aspectos, es peculiar en cuanto a su distribución. Aunque encontramos ediciones de sus obras en más de una veintena de editoriales, hay dos sellos que han publicado un número sustancial de las ediciones. Por un lado, está el grupo de Harcourt, con 20 ediciones (12 % del total) publicadas entre Harcourt, Brace & Co. (8), Harcourt, Brace & Jovanovich (8) y Harcourt, Brace & World (4).<sup>49</sup> Por otro lado, está Faber & Faber, en la que se han editado 52 veces sus obras. Si a esto sumamos las 6 ediciones de su precursora Faber & Gwyer, obtenemos que el 36 % del total de ediciones de Eliot han aparecido en

---

<sup>49</sup> Harcourt, Brace & Howe pasó a ser Harcourt, Brace & Co. en 1921, después fue Harcourt, Brace & World (1960) y por último, Harcourt, Brace & Jovanovich a partir de 1970. Por su parte, Faber & Gwyer (1925) se convirtió en Faber & Faber a partir de 1929.

Faber. La particular relación de Eliot con Faber & Faber sin duda explica la frecuencia con la que aparecen sus obras en el catálogo editorial.

Tres años después de publicar *The Waste Land*, Eliot dejó el banco en el que trabajaba para convertirse en director de Faber and Gwyer (después Faber & Faber). Permaneció en el equipo directivo de Faber durante cuarenta años, hasta su muerte en 1965. En Faber & Faber se publicaron sus *Poems 1909-25* y muchos otros poemarios. De hecho, tal como se aprecia en el apéndice bibliográfico (Anexo 2.7), la editorial Faber ha publicado a Eliot en Gran Bretaña casi en exclusiva durante varias décadas. Su influencia en la editorial también puede explicar que 8 de las obras de Marianne Moore se publicaran allí.

Por último, antes de dar por concluido el análisis de T. S. Eliot nos gustaría mencionar los dos libros publicados en la editorial de Leonard & Virginia Woolf, The Hogarth Press: *The Waste Land* (1923) —publicada en Nueva York un año antes por Boni & Liveright— y *Poems by T. S. Eliot* (1919). Esta última fue una edición limitada, pues se publicaron menos de 250 ejemplares, y de lujo: «Hand-printed, hand-bound» (Gallup, 1969: 25). Pocos poetas modernistas norteamericanos cuentan con el honor de haber sido editados por el matrimonio Woolf, y curiosamente, solo Robinson Jeffers posee más ediciones que Eliot en tal editorial.

En el caso de Robert Frost, a pesar de no existir una concentración tan marcada, sí encontramos tres grupos editoriales que aúnan un porcentaje considerable de sus ediciones. En primer lugar, esta el grupo de Holt. Entre la editorial Henry Holt (26 ediciones), una de las editoriales estadounidenses más antiguas —fundada en 1866—,<sup>50</sup> y su grupo editorial posterior Holt, Rinehart and Winston (11 ediciones) suman el 23 % de las

---

<sup>50</sup> Véase la página oficial de la editorial Henry Holt and Company: <http://us.macmillan.com/Content.aspx?publisher=holtadult&id=367>

ediciones en inglés de Frost. A este grupo siguen, con igual número de ediciones (10 cada una) Jonathan Cape y Penguin Books. El resto de las ediciones están bastante repartidas en distintos sellos.

De entre la amalgama editorial que ha publicado a Frost nos gustaría destacar las empresas que se dedican a la publicación de ediciones online y obras libres de derechos. Como ya comentamos al analizar la Tabla 2, Frost cuenta con 23 ediciones en papel y 24 ediciones electrónicas de libros que han pasado al dominio público. Eso explica que veamos 7 ediciones en CreateSpace Independente Publ., 5 ediciones en Nabu Press y 4 ediciones en Ulan Press, por ejemplo, todas ellas especializadas en obras libres de derechos. En esas tres mismas editoriales encontramos 5, 1 y 3 ediciones de T. S. Eliot respectivamente. Teniendo en cuenta que el número total de ediciones de Eliot y Frost es casi el mismo, se observa una diferencia en la proporción de ediciones así de un poeta y otro.

Exponemos a continuación los datos editoriales para Langston Hughes, Robinson Jeffers, Weldon Kees y Archibald MacLeish:

TABLA 12C. Editoriales que han publicado en inglés las obras poéticas de Langston Hughes, Robinson Jeffers, Weldon Kees y Archibald MacLeish

<i>Editoriales</i>	<i>Langston Hughes</i>	<i>Robinson Jeffers</i>	<i>Weldon Kees</i>	<i>Archibald MacLeish</i>
<b>Alfred A. Knopf (incl. Vintage Books)</b>	<b>23</b>	<b>1</b>	–	<b>1</b>
BiblioBazaar (BiblioLife)		2	–	–
Boni & Liveright	–	2	–	–
Cambridge University Press	–	–	–	–
CreateSpace Independent Publ.		–	–	–
<b>Doubleday (Knopf Doubleday Pub)</b>	<b>2</b>	–	–	–
Dover Publ.	–	–	–	–
Faber & Faber	–	–	–	–
Faber & Gwyer	–	–	–	–
Farrar, Strauss & Giroux	–	–	–	2 (Farrar & Rinehart)
Forgotten Books		1	–	

Frank Shay	–	–	–	–
Franklin Library	–	–	–	–
Hamish Hamilton	–	–	–	–
Harcourt, Brace & Co.	–	–	–	–
Harcourt, Brace & Jovanovich	–	–	–	–
Harcourt, Brace & World	–	–	–	–
Harper & Brothers	–	–	–	–
Harper & Row	–	–	–	–
HarperCollins	–	–	–	–
Henry Holt	1	–	–	–
Holt, Rinehart and Winston	–	–	–	–
<b>Houghton Mifflin</b>	<b>1</b>	–	–	<b>19</b>
Jonathan Cape	–	–	–	–
Kessinger Publ.	1	1	–	2
<b>Leonard &amp; Virginia Woolf at the Hogarth Press</b>	–	<b>3</b>	–	–
Library of America	–	–	–	–
Liveright (Horace Liveright)	–	6	–	–
Mitchell Kennerly	–	–	–	–
Nabu Press	–	1	–	4
New Directions	–	1	–	–
Oxford University Press	2	–	–	–
Penguin Books	–	–	–	–
<b>Random House (inc. Modern Library)</b>	<b>1</b>	<b>15</b>	–	<b>1</b>
Scribner's (C. Scribner's Sons)	–	–	–	–
Secker & Warburg (Martin Secker)	–	–	–	–
<b>Stanford University Press</b>	–	<b>12</b>	–	–
The Carcanet Press	–	1	–	–
The Cummington Press	–	–	–	–
The Egoist	–	–	–	–
The Ibex Press	–	–	–	–
The Macmillan Co.	–	1	–	–
The Viking Press	1	–	–	–
Ulan Press	–	–	–	1
UMI	2	–	–	2
University of California Press	–	1	–	–
W.W. Norton	–	–	–	–
Yale University Press	–	–	–	3
<i>Otras editoriales</i>	22	23	9 <sup>2</sup>	28
<b>TOTAL OBRAS</b>	<b>56</b>	<b>71</b>	<b>9</b>	<b>63</b>

<sup>2</sup> De ellas, 3 publicadas en University of Nebraska Press.

En la difusión de estos cuatro poetas observamos cuatro situaciones muy distintas. En primer lugar, Langston Hughes ha tenido un editor principal: Alfred A. Knopf (23 ediciones, 9 de ellas en Vintage Books). Si a estas sumamos las 2 ediciones de Knopf Doubleday Publ. y la edición de Random House, obtenemos un total de 26 ediciones asociadas al mismo grupo editorial, casi la mitad del total (46 %). Si nos fijamos en la fecha de publicación de esas 26 ediciones, veremos que 8 se publicaron antes de 1960, y que tanto 3 de sus primeros poemarios (*The Weary Blues*, 1926 y 1931; *Fine Clothes to the Jew*, 1927; y *The Dream Keeper and Other Poems*, 1932) como sus obras completas (*The Collected Poems of Langston Hughes*, 1994 y 1995) se publicaron en Knopf. Eso demuestra que el interés de este sello por la obra de Hughes ha sido constante desde los inicios de su carrera poética.

En segundo lugar, en el caso de Robinson Jeffers advertimos dos editores de referencia: Random House (15 ediciones, 2 de ellas en Modern Library, 21 % del total) y Stanford University Press (12 ediciones, 17 %). Como ya hemos hablado suficiente del grupo Random House, nos detendremos en esta ocasión en la editorial de la Stanford University, que ha sentido una clara predilección por este poeta. Dicha editorial universitaria no ha publicado la obra de ningún otro poeta modernista, lo cual puede llevar a plantearnos: ¿a qué se debe ese interés por Jeffers?

Si buceamos en la página de la Stanford University Press, leeremos lo siguiente:<sup>51</sup> «Our values echo the motto of Stanford—the wind of freedom blows—in that we are committed to the publication of works of scholarship that both extend and challenge prevailing views in the academy and society, and thereby explain and illuminate the human condition». Teniendo en cuenta que Jeffers fue un poeta atrevido que

---

<sup>51</sup> Véase la página web de Stanford University Press, «About Us», «Values». Disponible en: <http://www.sup.org/info/aboutus.cgi>

exhibía «his defiance of government meddling»,<sup>52</sup> podríamos aventurar que el deseo de la Stanford University de mostrar obras que expandan y reten a los puntos de vista establecidos tanto en el ámbito académico como en la sociedad se ha materializado en su difusión constante de la obra de este poeta. Para concluir el comentario de Jeffers, apuntaremos que cuenta con 3 ediciones en la Leonard & Virginia Woolf at the Hogarth Press. Las tres se publicaron entre 1928 y 1930 dentro de la colección «Hogarth Living Poets», y todas aparecieron en dicha editorial británica con posterioridad a su publicación en Nueva York en Liveright.

En tercer lugar, analicemos brevemente el caso de Weldon Kees. Toda su columna está vacía hasta llegar a la categoría de «Otras editoriales», lo cual da a entender que su circuito de distribución no se parece al del resto de coetáneos. Claramente en el margen del movimiento modernista, ninguno de los grandes sellos editoriales ha apostado por la publicación de sus obras. De las 9 ediciones que hemos localizado, 3 se han publicado en la University of Nebraska Press. En los tres casos se trata de ediciones de *The Collected Poems of Weldon Kees* (1962, 1975 y 2003), un libro que ya había salido unos años antes (1960) en The Stone Wall Press. Resulta curioso que, para un poeta que solo cuenta con 9 ediciones de su obra, 4 correspondan a sus obras completas, signo de que University of Nebraska Press se ha esforzado por mantener en el circuito editorial la obra de Kees.

En cuarto y último lugar tenemos a Archibald MacLeish. En su caso, la mayor concentración editorial se halla en la editorial de carácter divulgativo Houghton Mifflin, que ha publicado 19 de las 63 ediciones (30 % del total). Este dato contrasta con el despegue de la obra de MacLeish, que empezó en un entorno muy distinto. Yale University Press publicó 3 ediciones de sus poemas entre 1915 y 1917. No es de extrañar,

---

<sup>52</sup> Ron MacFarland. «Review to The Selected Poetry of Robinson Jeffers». Disponible en: <http://wsm.wsu.edu/r/index.php?id=97#.U4dq3nZQOkw>



puesto que MacLeish estudió en Yale, que las dos primeras de esas publicaciones estuvieran relacionadas con un premio de poesía otorgado por la misma universidad. Destaca también que su obra más conocida, *Conquistador*, se publicara en tres editoriales en un plazo de cuatro años (1932-1936): Houghton Mifflin, Victor Gollancz y Boriswood.

Veamos el panorama editorial para los siguientes cuatro poetas:

TABLA 12D. Editoriales que han publicado en inglés las obras poéticas de Edna St. Vincent Millay, Marianne Moore, Robert Penn Warren y Ezra Pound

<i>Editoriales</i>	<i>Edna St. Vincent Millay</i>	<i>Marianne Moore</i>	<i>Robert Penn Warren</i>	<i>Ezra Pound</i>
Alfred A. Knopf (incl. Vintage Books)	1	–	–	1
<b>BiblioBazaar (BiblioLife)</b>	<b>4</b>	<b>1</b>	–	<b>4</b>
Boni & Liveright	–	–	–	2
Cambridge University Press	–	–	–	–
CreateSpace Independent Publ.	2	–	–	–
Doubleday (Knopf Doubleday Pub)	1	–	–	–
<b>Dover Publ.</b>	<b>6</b>	–	–	<b>1</b>
<b>Faber &amp; Faber</b>	–	<b>8</b>	–	<b>29</b>
Faber & Gwyer	–	–	–	2
Farrar, Strauss & Giroux	–	–	–	3 (Farrar & Rinehart)
<b>Forgotten Books</b>	<b>3</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>5</b>
Frank Shay	3	–	–	–
Franklin Library	–	2	3	2
Hamish Hamilton	3	–	–	–
Harcourt, Brace & Co.	–	–	1	–
Harcourt, Brace & Jovanovich	–	–	–	–
Harcourt, Brace & World	–	–	–	–
<b>Harper &amp; Brothers</b>	<b>13</b>	–	–	–
<b>Harper &amp; Row</b>	<b>5</b>	–	–	–
<b>HarperCollins</b>	<b>9</b>	–	–	–
Henry Holt	–	–	–	–
Holt, Rinehart and Winston	–	–	–	–
Houghton Mifflin	–	–	–	–
Jonathan Cape	–	–	–	–
<b>Kessinger Publ.</b>	<b>9</b>	<b>2</b>	–	<b>6</b>
<b>Leonard &amp; Virginia Woolf at the Hogarth</b>	–	–	–	–

<b>Press</b>				
<b>Library of America</b>	<b>1</b>	–	–	<b>1</b>
Liveright (Horace Liveright)	–	–	–	–
Mitchell Kennerly	2	–	–	–
<b>Nabu Press</b>	<b>5</b>	<b>1</b>	–	<b>8</b>
<b>New Directions</b>	–	–	<b>1</b>	<b>29</b>
Oxford University Press	–	–	–	–
<b>Penguin Books</b>	<b>2</b>	<b>6</b>	–	<b>2</b>
<b>Random House (inc. Modern Library)</b>	2	–	<b>17<sup>1</sup></b>	–
Scribner's (C. Scribner's Sons)	–	–	–	–
Secker & Warburg (Martin Secker)	3	–	4	–
Stanford University Press	–	–	–	–
The Carcanet Press	1	–	–	–
The Cummington Press	–	–	–	–
The Egoist	1	1	–	2
The Ibx Press	–	2	–	–
<b>The Macmillan Co.</b>	–	<b>7</b>	–	–
The Viking Press	–	4	–	–
<b>Ulan Press</b>	<b>5</b>	<b>1</b>	–	<b>7</b>
UMI	1	1	–	–
University of California Press	–	1	–	–
W.W. Norton	–	–	–	–
Yale University Press	–	–	–	–
<i>Otras editoriales</i>	44	8	13	48
<b>TOTAL OBRAS</b>	<b>126</b>	<b>46</b>	<b>40</b>	<b>152</b>

<sup>1</sup> Dos de ellas publicadas en Random House of Canada.

La distribución de las ediciones de estos cuatro poetas a lo largo del siglo también ha sido muy dispar. Las obras de Marianne Moore son las que presentan mayor dispersión editorial, y se reparten sobre todo entre Faber & Faber para Gran Bretaña (8 ediciones; 4 de ellas mientras T. S. Eliot era el editor), y Penguin Books (6 ediciones), The Macmillan Co. (7) y The Viking Press (4) para Estados Unidos. De todas formas, debemos tener en cuenta la absorción de la pequeña editorial The Viking Press, que publicó a Marianne Moore cuando era una editorial independiente (*Collected Poems. The Fables of La Fontaine. Predilections. Literary Essays*, 1952), por parte de Penguin Books en 1975, cuando se convirtió en sello dentro del grupo Penguin. Después, Penguin continuó editando a Moore, tanto

dentro del sello Viking (*The Poems of Marianne Moore*, 2003) como en la colección «Penguin Classics» de la división general Penguin Books (*Complete Poems*, 1994) y en su sección juvenil «Puffin» (*Moore: Complete Poems*, 1987). Es habitual que, si una editorial posee los derechos de edición de un autor de cierto éxito, procure explotar su obra en distintos formatos para llegar a un mayor abanico de lectores.

En el extremo opuesto de concentración editorial encontramos a Robert Penn Warren, pues 17 de sus 40 ediciones (42,5 %) se han publicado en el grupo Random House. La primera de esas 17 ediciones (*Brother to Dragons. A Tale in Verse and Voices*) se publicó en 1953, tanto en Estados Unidos como en Canadá, y el resto se publicaron entre las décadas de 1950 y 1980. Curiosamente, en las dos últimas décadas estudiadas no se han localizado ediciones en Random House sino en la Louisiana State University Press (3 de las 4 ediciones de sus obras publicadas entre 1990 y 2012), una de ellas con prólogo de Harold Bloom (*The Collected Poems of Robert Penn Warren*, 1998). Este dato puede deberse a un cambio de tendencia editorial o a la pérdida de los derechos de edición por parte de Random House.

Veamos a continuación el caso de Edna St. Vincent Millay. Observamos una gran concentración sobre todo en las obras editadas en Estados Unidos, pues 27 de ellas se publicaron en el grupo Harper (Harper & Brothers: 13; Harper & Row: 5; y HarperCollins: 9). Este fenómeno se debió en parte a la fidelidad de la autora a esta editorial y en parte a la predilección por la poeta que sentía Eugene Saxton, el editor de Harper durante los años veinte y treinta, que llegó a realizar tres ediciones distintas y simultáneas —«comerciales, limitadas y utltralimitadas» (Milford, 2003 [2001]: 383)— de alguna de sus obras (*The Buck in the Snow*, 1928) para llegar a todo tipo de lectores. En contraposición, Faber

& Faber no la ha editado nunca. Asimismo, se aprecia una concentración de ediciones en empresas que se dedican a la recuperación de obras libres de derechos en formato facsímil o mediante el mecanismo de *print-on-demand*. Contabilizamos, por ejemplo, 4 ediciones en BiblioBazaar, 6 en Dover Publishing, 5 en Nabu Press y otras 5 en Ulan Press. No debemos olvidar que 55 (42 en papel y 13 en formato electrónico) de las 126 ediciones de Edna St. Vincent Millay corresponden a obras que han pasado al dominio público, en su mayoría por parte de unas editoriales que podríamos calificar de «oportunistas».<sup>53</sup>

Como contraste con estas editoriales de reciente creación dedicadas a libros sin derechos de autor, merece la pena comentar el caso de dos editores que apostaron por Millay al principio de su carrera: Mitchell Kennerley y Frank Shay. Kennerley publicó el primer poemario de Millay (*Renascence and Other Poems*, 1917) y el tercero (*Second April*, 1921), dos de las obras más aclamadas de la poeta. Sin embargo, a partir de las cartas de Edna St. Vincent Millay, sabemos que la relación entre editor y poeta distó de ser fluida. En una carta a Witter Binner (29 de octubre de 1920), Millay escribe: «My book [*Second April*] isn't out yet. It's dreadful. I write Mitchell all the time, and he won't answer my letters; and every time I call up the office they tell me he is out [...]. And when he gets ready to print it, he'll go ahead and print it, without consulting me at all». Tal es su descontento con Mitchell Kennerley que se plantea llevar el libro a otra editorial: «I am going to see Knopf about, it, I think. Although I don't see what he could do. Maybe there'll be a law-suit, 'n everything. I wish I'd taken it to Knopf in the first place, as you advised me to do, Hal» (reproducida en:<sup>54</sup> Millay, 1952: 103). A pesar de todo, esperó y, un año después, en 1921, vio por fin en las librerías su *Second April*. Como

---

<sup>53</sup> En la página siguiente veremos que con Ezra Pound ocurre algo parecido.

<sup>54</sup> Indicamos «reproducida en» cuando todo el documento citado (carta, artículo o reseña) aparece íntegro en una publicación posterior, de donde la extraemos.

curiosidad, apuntaremos que solo 2 de las 126 ediciones de sus obras llegaron a publicarse en la editorial de Alfred Knopf o en el posterior grupo Knopf Doubleday.

La labor del segundo editor de sus comienzos se solapó con la de Kennerley porque, mientras Millay esperaba la publicación de *Second April*, trabajaba en paralelo en la edición de *A Few Figs from Thistles*, que sí vio la luz en 1920: «Many of them [the poems she had previously sent Hal] will be collected, eventually, into the volumen I am going to call *Figs from Thistles*» (carta reproducida en: Millay, 1952: 103-104). El editor neoyorquino Frank Shay, que dio a conocer a Millay al público del Greenwich Village, fue el responsable de la rápida primera edición de *A Few Figs from Thistles: Poems and Four Sonnets* (1920), poemario que el mismo Shay reeditó ampliado dos años después: *A Few Figs from Thistles: Poems and Sonnets. New and Enlarged Edition* (1922).<sup>55</sup>

En el mismo año 1922, Shaw publicó por primera vez el poema *The Ballad of the Harp-Weaver*. Tras el apabullante éxito de la balada, potenciado por la obtención por parte de Millay del Premio Pulitzer de Poesía en 1923, la editorial Harper & Brothers se interesó por su obra y, a partir de entonces, publicó prácticamente todos sus poemarios en vida de la autora. Harper & Brothers lanzó una nueva edición de la famosa balada en 1923, acompañada de otros poemas, con el título de *The Harp-Weaver, and Other Poems*, y la distribuyó tanto en Estados Unidos como en Gran Bretaña. Luego la fue reimprimiendo sin parar durante toda la década de 1920 (en 1928 iba ya por la 14.<sup>a</sup> reimpresión).

Por último, veamos el caso de Ezra Pound. Destaca la concentración de sus obras en Faber & Faber (29 ediciones), que sumadas a las 2 ediciones

---

<sup>55</sup> También se publicó ampliado en Harper & Brothers. Véase el Anexo 2.13.a.

de Faber & Gwyer corresponden al 20 % del total. También han sido 29 las ediciones de sus obras publicadas en New Directions, una editorial fundada en 1936 por un jovencísimo James Laughlin (1914-1997). La influencia de Pound en el fundador de esta editorial queda patente en la página oficial de New Directions, en la que aparece destacada la siguiente cita: «I asked Ezra Pound for ‘career advice’», James Laughlin recalled. «He had been seeing my poems for months and had ruled them hopeless. He urged me to finish Harvard and then do ‘something’ useful».<sup>56</sup> Es un caso claro de capital simbólico de un autor trasladado a la editorial que lo publica. No olvidemos que durante la década de 1920 y buena parte de la de 1930, Pound fue el asesor editorial de muchas de las grandes figuras del panorama literario.

Como contraste con estas ediciones prestigiosas de Faber & Faber y New Directions, observamos también, como en el caso de Millay, un buen número de ediciones de obras libres de derechos publicadas en los últimos años. Así, por ejemplo, hemos computado 4 ediciones en BiblioBazaar, 5 en Forgotten Books, 6 en Kessinger Publishing y 8 en Nabu Press. Recordemos que 49 (41 en papel y 8 en formato electrónico) de las 152 ediciones de Pound corresponden a libros que han pasado al dominio público.

Resulta interesante que dos autores tan antagónicos como Edna St. Vincent Millay y Ezra Pound hayan despertado el mismo interés por parte de editoriales especializadas en libros descatalogados y libres de derechos de autor en los últimos años. Y no son los únicos casos, como veremos al analizar los datos de la siguiente subtabla:

---

<sup>56</sup> Véase la portada de la página oficial de New Directions. Disponible en: <http://ndbooks.com/>

TABLA 12E. Editoriales que han publicado en inglés las obras poéticas de Charles Reznikoff, Laura Riding, Edwin Arlington Robinson y Theodore Roethke

<i>Editoriales</i>	<i>Charles Reznikoff</i>	<i>Laura Riding</i>	<i>Edwin A. Robinson</i>	<i>Theodore Roethke</i>
Alfred A. Knopf (incl. Vintage Books)	–	–	2	1
<b>BiblioBazaar (BiblioLife)</b>	–	–	<b>10</b>	–
Boni & Liveright	–	–	–	–
Cambridge University Press	–	–	–	–
CreateSpace Independent Publ.	–	–	1	–
<b>Doubleday (Knopf Doubleday Pub)</b>	–	–	2	<b>12</b>
Dover Publ.	–	–	1	–
<b>Faber &amp; Faber</b>	–	1	<b>4</b>	<b>4</b>
Faber & Gwyer	–	–	–	–
Farrar, Strauss & Giroux	–	–	–	–
Frank Shay	–	–	–	–
Franklin Library	–	–	1	–
Forgotten Books	–	–	3	–
Hamish Hamilton	–	–	–	–
Harcourt, Brace & Co.	–	–	–	–
Harcourt, Brace & Jovanovich	–	–	–	–
Harcourt, Brace & World	–	–	–	–
Harper & Brothers	–	–	–	–
Harper & Row	–	–	–	–
HarperCollins	–	–	–	–
Henry Holt	–	–	–	–
Holt, Rinehart and Winston	–	–	1	–
Houghton Mifflin	–	–	–	–
Jonathan Cape	–	2	–	–
<b>Kessinger Publ.</b>	–	3	<b>18</b>	1
<b>Leonard &amp; Virginia Woolf at the Hogarth Press</b>	–	2	1	–
<b>Library of America</b>	–	–	<b>1</b>	<b>1</b>
Liveright (Horace Liveright)	–	–	–	–
Mitchell Kennerly	–	–	–	–
<b>Nabu Press</b>	–	–	<b>6</b>	–
New Directions	1	–	–	–
Oxford University Press	–	–	–	–
Penguin Books	–	–	1	–
<b>Random House (inc. Modern Library)</b>	–	1	3	–
Scribner's (C. Scribner's Sons)	–	–	– <sup>2</sup>	–
Secker & Warburg (Martin Secker)	–	–	1	1

Stanford University Press	–	–	–	–
The Carcanet Press	–	4	–	–
The Cummington Press	–	–	–	–
The Egoist	–	–	–	–
The Ibex Press	–	–	–	–
<b>The Macmillan Co.</b>	–	–	<b>35</b>	<b>1</b>
The Viking Press	–	–	–	–
<b>Ulan Press</b>	–	–	<b>10</b>	–
UMI	–	–	1	1
University of California Press	–	–	1	–
W.W. Norton	–	1	–	–
Yale University Press	–	–	1	–
<i>Otras editoriales</i>	22 <sup>1</sup>	13 <sup>3</sup>	39	8
<b>TOTAL OBRAS</b>	<b>23</b>	<b>27</b>	<b>143</b>	<b>30</b>

<sup>1</sup> De ellas, 8 publicadas en Black Sparrow Press.

<sup>2</sup> Solo publicó en Charles Scribner's Sons un poemario anterior a 1912: *The Town Down the River. A Book of Poems* (1910).

<sup>3</sup> Entre ellas, 4 publicadas en la editorial The Seizen Press (fundada por Robert Graves y Laura Riding).

En el párrafo anterior nos referíamos, por supuesto, al caso de Edwin Arlington Robinson. Como ya comentábamos al analizar la Tabla 2, Robinson es uno de los autores modernistas cuya obra, debido a la temprana fecha de su muerte, ha pasado en su totalidad al dominio público. La tendencia en la difusión de sus poemas cambió drásticamente cuando ocurrió este fenómeno, dado que 77 (62 en papel y 15 en formato electrónico) del total de 143 ediciones se han publicado a partir de 1998, cuando sus primeros poemarios quedaron libres de derechos, y en especial a partir de 2005, cuando prescribió el periodo de derechos de autor total de sus herederos. De estas ediciones, por ejemplo, 10 se han publicado en BiblioBazaar, 18 en Kessinger Publishing (el número más alto registrado hasta ahora), 10 en Ulan Press y 6 en Nabu Press.

No obstante, esto no debe restar importancia a la marcada concentración editorial anterior a tal fenómeno. En la Tabla 12e se observa que 35 de las 143 ediciones de Robinson (24,5 %) se han publicado en The Macmillan Co., una editorial que también ha publicado varias obras de Marianne



Moore. Como datos destacables mencionaremos también que 4 de sus obras se han publicado en Faber & Faber, más 1 en la Library of America y otra en la editorial de Leonard & Virginia Woolf. La mención de esta prestigiosa editorial nos lleva a hablar de Laura Riding, pues tal como puede apreciarse, cuenta con 2 ediciones en la Hogarth Press (las mismas que T. S. Eliot), que corresponden a un 7 % del total de ediciones de esta poeta. Es más, la primera edición de una obra de Riding *The Close Chaplet, by Laura Riding Gottschalk* (1926), todavía publicada con el apellido de su primer marido,<sup>57</sup> corrió a cargo del matrimonio Woolf.

En general, los poemarios de Laura Riding no presentan una concentración editorial elevada y, en muchas ocasiones, sus libros se han publicado en editoriales que no coinciden con las del resto de sus coetáneos. De ahí que 13 de sus 27 ediciones aparezcan en la casilla de «Otras editoriales». Esto podría llevarnos a cuestionarnos si la poeta ha vivido en la periferia del movimiento y, por lo tanto, sus vías de difusión no han sido los circuitos más habituales.

De entre esas «otras editoriales» nos gustaría destacar el caso de The Seizen Press, donde Laura Riding publicó 4 de sus obras: *Love as Love, Death as Death* (1928), *Laura and Francisca* (1931), *The First Leaf* (1933) y *The Second Leaf* (1935). Dicha editorial la fundaron la propia Laura Riding y Robert Graves, con quien Riding mantuvo una relación duradera. El cambio de residencia de la pareja queda reflejado en el lugar de publicación de las obras. En la referencia bibliográfica de la primera, de 1928, aparece Londres, mientras que en las tres siguientes aparece Deia (Mallorca), lugar en el que se instalaron Graves y Riding en 1929 por

---

<sup>57</sup> Para más información sobre los distintos apellidos y firmas de Laura (Riding) Jackson, puede consultarse la carta aclaratoria enviada por la propia autora al *The New York Review of Books*. Véase Riding (agosto de 1982).

consejo de Gertrude Stein.<sup>58</sup> Es probable que la última edición de *The Seizen Press* fuera de 1935 porque durante la guerra civil la pareja tuvo que abandonar Mallorca y, es de suponer, también su actividad editorial.

Cuando Graves volvió a la isla en 1946, su relación con Laura Riding había terminado y ya se había casado con Beryl Pritchard, madre de Lucia Graves y sus tres hermanos. Casualidad o no, Laura Riding pareció caer entonces «en desgracia», pues con posterioridad a 1935, solo hemos encontrado otra edición en la década de 1930: *Collected Poems* (1938), publicada en Random House, y a partir de entonces, un lapso de más de treinta años sin publicar. De esa edición de 1938, la bibliografía salta a la antología *Selected Poems: In Five Sets* (Faber & Faber, 1970; Norton, 1973) y al poemario *Voltaire: A Biographical Fantasy* (1977), una reedición que coincidió con el cincuenta aniversario de la segunda obra de Riding que habían publicado Leonard y Virginia Woolf allá por 1927.<sup>59</sup>

Si al hablar de Laura Riding hemos comentado que su circuito de distribución no coincide con el más extendido, ese fenómeno es todavía más acusado en otro de los poetas de la Tabla 12e: Charles Reznikoff. Solo una de sus ediciones se ha publicado en una de las editoriales listadas: *New Directions (Testimony: The United States, 1885-1890)*, publicado en 1965). No obstante, que no coincida con las editoriales que han publicado a los demás miembros del movimiento modernista no implica que no haya tenido unas editoriales «predilectas». Como se apunta en la nota 1 de esta subtabla, 8 de las ediciones de «otras editoriales»

---

<sup>58</sup> Véase la entrevista de Hester Lacey a Lucia Graves, hija del poeta, ensayista y editor, publicada en *The Independent* (24 de enero de 1999): «Her father, she says, chose Majorca almost by chance. He was travelling with his then mistress, the American poet Laura Riding, for whom he had left his first wife and four children. “He and Laura went to visit Gertrude Stein, who said, ‘Why don’t you try Majorca? It’s paradise, if you can stand it’. So they went there”».

<sup>59</sup> Ninguna de las obras de Laura Riding ha pasado a dominio público. Es de suponer que, cuando ocurra, se reeditarán algunas de sus composiciones poéticas.

aparecieron en Black Sparrow Press, una editorial comprometida con los autores que se mueven en la periferia.

Permítasenos comentar brevemente la filosofía editorial de Black Sparrow Press para comprender mejor esta afirmación. En la página oficial de la compañía leemos las palabras de John Martin, fundador de la editorial y único propietario durante treinta y seis años:

There have always been two streams in American literature. First, the «insiders», the ones who conform to accepted standards. Some of these insiders are very good writers [...] but their work is of interest only up to a point, [because] they completely satisfy readers' expectations of what literature should be. On the other hand, there has also been this second, parallel stream of «outsiders»—mavericks, beginning with Walt Whitman. To my way of thinking, *Leaves of Grass* is the first great modern literary statement [...] and to this day, perhaps *the* greatest and most astounding.<sup>60</sup>

El *modus operandi* de Martin se explica en la página de la editorial de la siguiente forma: «From 1966 through 2002, Martin sought out the great and astounding statements of America's literary outsiders [...]. Writers who, on the whole, have looked west, toward the frontier and its promise of wildness, and away from the east, away from “civilization” and its received ideas of excellence and form». Teniendo en cuenta estas palabras y los datos sobre las ediciones de Charles Reznikoff publicadas allí (8 de 23, un altísimo 34,7 %), podemos afirmar que Reznikoff fue para John Martin uno de esos poetas que se alejaban de la civilización y merecían ser recuperados.

El deseo de David R. Godine, actual editor de Black Sparrow, de introducir a esos poetas en el panorama literario queda patente en su carta de presentación oficial:

---

<sup>60</sup> Para esta cita y las siguientes de Black Sparrow, véase la página oficial de Black Sparrow Press y el Facebook de Black Sparrow Books.

John Martin retired from publishing on July 1, 2002, but his outsider literary legacy will endure. Bukowski lives—indeed he and a handful of his old Black Sparrow stablemates (Paul Bowles, John Fante, and Joyce Carol Oates especially) not only live but now *thrive* on the «inside»: times change, and tastes change, and small presses like Martin's are powerful compact agents of change.

Para completar el análisis de la Tabla 12e, nos gustaría añadir únicamente una breve mención a las ediciones de Theodore Roethke. Vemos que 12 de las 30 ediciones se han publicado en la editorial Doubleday (ahora parte del grupo Knopf Doubleday), uno de los más importantes de Estados Unidos. Si a eso sumamos la primera edición de su primera obra (*Open House*, 1941) por parte de Alfred A. Knopf, advertiremos que el 43 % de las ediciones de este poeta han sido ofrecidas por ese grupo editorial.

TABLA 12F. Editoriales que han publicado en inglés las obras poéticas de Muriel Rukeyser, Carl Sandburg, Gertrude Stein y Wallace Stevens

<i>Editoriales</i>	<i>Muriel Rukeyser</i>	<i>Carl Sandburg</i>	<i>Gertrude Stein</i>	<i>Wallace Stevens</i>
<b>Alfred A. Knopf (incl. Vintage Books)</b>	–	3	1	<b>31</b>
BiblioBazaar (BiblioLife)	–	2	1	–
Boni & Liveright	–	–	–	–
Cambridge University Press	–	–	–	–
<b>CreateSpace Independent Publ.</b>	<b>2</b>	–	<b>2</b>	–
Doubleday (Knopf Doubleday Pub)	3	–	1	1
<b>Dover Publ.</b>	–	<b>3</b>	<b>2</b>	<b>2</b>
<b>Faber &amp; Faber</b>	–	–	–	<b>9</b>
Faber & Gwyer	–	–	–	–
Farrar, Strauss & Giroux	–	–	–	–
Forgotten Books	–	3	–	–
Frank Shay	–	–	–	–
Franklin Library	–	–	–	2
Hamish Hamilton	–	–	–	–
<b>Harcourt, Brace &amp; Co.</b>	–	<b>12</b>	–	–
<b>Harcourt, Brace &amp; Jovanovich</b>	–	<b>7</b>	–	–
<b>Harcourt, Brace &amp; World</b>	–	<b>6</b>	–	–
Harper & Brothers	2	–	–	–
Harper & Row	–	–	–	–
HarperCollins	–	–	–	–

Henry Holt	–	2	–	–
Holt, Rinehart and Winston	–	–	–	–
Houghton Mifflin	–	1	–	–
Jonathan Cape	–	1	–	–
<b>Kessinger Publ.</b>	–	8	<b>1</b>	1
Leonard & Virginia Woolf at the Hogarth Press	–	–	–	–
<b>Library of America</b>	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>1</b>	–
Liveright (Horace Liveright)	–	–	–	–
Mitchell Kennerley	–	–	1	–
Nabu Press	–	4	–	–
<b>New Directions</b>	<b>4</b>	–	<b>1</b>	–
Oxford University Press	1	–	–	–
Penguin Books	–	–	1	2
<b>Random House (inc. Modern Library)</b>	2	1	–	–
Scribner's (C. Scribner's Sons)	–	–	–	–
Secker & Warburg (Martin Secker)	–	–	–	–
Stanford University Press	–	–	–	–
The Carcanet Press	–	–	–	–
The Cummington Press	–	–	–	4
The Egoist	–	–	–	–
The Ibx Press	–	–	–	–
The Macmillan Co.	1	–	–	–
The Viking Press	1	–	–	–
Ulan Press	–	3	1	–
UMI	–	2	–	1
University of California Press	–	–	1	–
W.W. Norton	1	–	–	–
Yale University Press	1	–	9	–
<i>Otras editoriales</i>	16	35	27	9
<b>TOTAL OBRAS</b>	<b>35</b>	<b>95</b>	<b>50</b>	<b>62</b>

En esta penúltima subtabla se observan dos casos claros de gran dispersión editorial: Muriel Rukeyser y Gertrude Stein. Las 35 ediciones de la obra de Rukeyser se reparten entre 11 de las editoriales listadas en la tabla, más 16 ediciones en otras editoriales, y solo una editorial cuenta con 4 ediciones (New Directions) y otra con 3 ediciones de sus poemas (Doubleday). Por otra parte, las 50 ediciones de la obra poética de Gertrude Stein se distribuyen entre 13 editoriales de las listadas, más 27 ediciones en otras editoriales. Únicamente la Yale University Press ha

publicado de forma continuada a esta poeta (9 ediciones). El resto de editoriales recogidas en la columna de Stein han publicado una única edición, salvo CreateSpace Independent y Dover Publications, que cuentan con 2 ediciones cada una. En los dos casos, la obra seleccionada ha sido *Tender Buttons*, una decisión que no debe sorprendernos, si tenemos en cuenta que es el único poemario de Stein que ha pasado a dominio público. De este libro se han publicado nada menos que 12 ediciones desde 2004, entre libros en papel y electrónicos.

La editorial Dover Publications también ha publicado 2 ediciones libres de derechos de Wallace Stevens y 3 de Carl Sandburg, aunque la distribución editorial de estos dos poetas destaca sobre todo por otros aspectos. En Carl Sandburg, por ejemplo, observamos una gran concentración editorial en el grupo Harcourt (Harcourt, Brace & Co., 12; Harcourt, Brace & Jovanovich, 7; Harcourt, Brace & World, 6). En total, 25 de las 95 ediciones de este poeta (26 %) han aparecido en algún sello de tal grupo. De este autor destacan asimismo las 2 ediciones dentro de la emblemática Library of America, el mismo número que Eliot y Riding (y solo superado por Robinson Jeffers).

Wallace Stevens, por su parte, tiene dos focos editoriales principales. Por un lado, está la editorial de Alfred A. Knopf y su sello Vintage Books, con 31 ediciones en conjunto, 9 de ellas en el sello Vintage (antes y después de su fusión con Random), un 50 % del total de ediciones. Knopf fue quien publicó su primera obra poética (*Harmonium*) en 1923 y en 1931. Por otro lado, está Faber & Faber, donde se han publicado 9 ediciones de sus obras (14 %), la primera de ellas una antología: *Selected Poems* (1953). Después de Elizabeth Bishop, Stevens es el autor con mayor concentración editorial, pues entre estas dos importantísimas casas editoriales suman un 64 % de todas las ediciones publicadas a lo largo del

siglo estudiado. En este caso, el capital simbólico del autor y el de los sellos que lo publican se retroalimentan. Curiosamente, ninguno de sus títulos se ha publicado en la Library of America.

A continuación, analizaremos la última subtabla de las dedicadas a las editoriales en lengua original:

TABLA 12G. Editoriales que han publicado en inglés las obras poéticas de Allen Tate, William Carlos Williams, Yvor Winters y Elinor Wylie

<i>Editoriales</i>	<i>Allen Tate</i>	<i>William C. Williams</i>	<i>Yvor Winters</i>	<i>Elinor Wylie</i>
<b>Alfred A. Knopf</b>	–	–	–	<b>8</b>
BiblioBazaar (BiblioLife)	–	2	–	1
Boni & Liveright	–	–	–	–
Cambridge University Press	–	–	–	–
CreateSpace Independent Publ.	–	–	–	–
Doubleday (Knopf Doubleday Pub)	–	–	–	–
Dover Publ.	–	1	–	–
Faber & Faber	–	–	–	–
Faber & Gwyer	–	–	–	–
Farrar, Strauss & Giroux	2	–	–	–
Forgotten Books	–	1	–	–
Frank Shay	–	–	–	–
Franklin Library	–	1	–	–
Hamish Hamilton	–	–	–	–
Harcourt, Brace & Co.	–	–	–	1
Harcourt, Brace & Jovanovich	–	–	–	–
Harcourt, Brace & World	–	–	–	–
Harper & Brothers	–	–	–	–
Harper & Row	–	–	–	–
HarperCollins	–	–	–	–
Henry Holt	–	–	–	–
Holt, Rinehart and Winston	–	–	–	–
Houghton Mifflin	–	–	–	–
<b>Kessinger Publ.</b>	–	<b>5</b>	–	1
Leonard & Virginia Woolf at the Hogarth Press	–	–	–	–
<b>Library of America</b>	–	<b>1</b>	<b>1</b>	–
Liveright (Horace Liveright)	–	–	–	–
Mitchell Kennerly	–	–	–	–
Nabu Press	–	2	1	1
<b>New Directions</b>	–	<b>35</b>	<b>1</b>	–

Oxford University Press	1	–	–	–
Penguin Books	–	2	–	–
<b>Random House (inc. Modern Library)</b>	–	<b>4</b>	–	1
<b>Scribner's (C. Scribner's Sons)</b>	<b>6</b>	–	–	–
Secker & Warburg (Martin Secker)	–	–	–	1
<b>Stanford University Press</b>	–	–	<b>2</b>	–
<b>The Carcanet Press</b>	–	<b>4</b>	<b>1</b>	–
<b>The Cummington Press</b>	<b>5</b>	<b>2</b>	<b>1</b>	–
The Egoist	–	–	–	–
The Ibex Press	–	–	–	–
The Macmillan Co.	–	–	–	–
The Viking Press	–	–	–	–
Ulan Press	–	2	1	
UMI	–	–	<b>1</b>	–
University of California Press	–	–	1	–
W. W. Norton	–	–	–	–
Yale University Press	–	–	–	–
<i>Otras editoriales</i>	7	15	14 <sup>1</sup>	14
<b>TOTAL OBRAS</b>	<b>21</b>	<b>87</b>	<b>24</b>	<b>28</b>

<sup>1</sup> De ellas, 2 publicadas por Alan Swallow y 4 publicadas en Swallow Press/Ohio University Press.

En esta última tabla se agrupan representantes de puntos muy distintos del sistema modernista norteamericano. Junto a figuras que tradicionalmente han estado en el centro del sistema, como William Carlos Williams, en especial debido al éxito de su obra magna (*Paterson*), encontramos otras personalidades que podrían situarse en la periferia del movimiento, como Yvor Winters y Elinor Wylie.

Igual que ocurría en el caso de Roethke, más de la mitad de las ediciones de Winters se han publicado en «Otras editoriales» (14 de 24 ediciones, el 58 % del total). De estas, nada menos que 6 se publicaron en Swallow (2 ediciones en Alan Swallow y 4 en Swallow Press/Ohio University Press). Alan Swallow fue profesor de Literatura Inglesa en la University of Denver, donde contribuyó a crear la University of Denver Press (1947) y



su propia editorial: Alan Swallow, Publisher (1954).<sup>61</sup> Su propósito era «to promote the literary achievements of writers who were often unrecognized or rejected by comercial publishers» (Klinger, 1984: 2).

Así pues, era una editorial con vínculos universitarios que no buscaba el lucro sino la difusión de la obra de escritores que no pertenecían al centro del sistema literario. Por eso, no es de extrañar que la editorial que fundó Swallow acabase gestionada por otra universidad: Ohio University Press. Tras la muerte de Alan Swallow en 1966, cuatro socios compraron el fondo y trasladaron las oficinas de Swallow Press a Chicago (Klinger, 1984: iv) alentados por el despertar del movimiento de las editoriales pequeñas en Estados Unidos, aunque por desgracia, las dificultades económicas generalizadas del sector llevaron Swallow Press a una situación difícil. Para paliarla, en 1979 Swallow Press «entered a unique 100-year licensing agreement with Ohio University Press. Under this arrangement, the Swallow Press was retained as an imprint and was allowed to develop many of its own programs; however, the press received its financial support from the whole organization» (Klinger, 1984: iv). Eso explica que en las referencias bibliográficas posteriores a 1966 el lugar de publicación ya no sea Denver sino Athens (Ohio).

Si sumamos estos 6 libros a las 2 ediciones de la Stanford University Press y a la edición de la University of California Press, advertiremos que un 37,5 % de las ediciones de Winters (9 de 24) se han publicado en editoriales universitarias. Como ya hemos comentado, es habitual en el mundo anglosajón que los sellos que dependen de universidades de renombre publiquen, además de estudios teóricos y de investigación, libros literarios que tendrían poca difusión en otras empresas del sector editorial. Por desgracia, esta costumbre no está tan arraigada en el mundo

---

<sup>61</sup> Para más información, véase el Online Archive of California de UCLA: [oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/tf2r29n92m/](http://oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/tf2r29n92m/)

hispano, aunque hay excepciones, como veremos al analizar dónde se han publicado las traducciones al castellano de los poetas modernistas estudiados.

Por su parte, Elinor Wylie, a pesar de contar también con 14 de 28 obras (50 %) en editoriales que se alejan del circuito más habitual, sí tiene presencia en uno de los sellos de referencia del movimiento modernista. Nos referimos a Alfred A. Knopf, que ha publicado 8 de las 28 obras de Wylie (28,5 %). De esas 8 ediciones, 7 se publicaron entre 1928 y 1933 (5 poemarios y dos ediciones de los *Collected Poems of Elinor Wylie*) y la última se publicó en 1943 (*Last Poems of Elinor Wylie*), todavía en vida del propio Alfred A. Knopf. Lamentablemente, a partir de la década de 1940 la poesía de Elinor Wylie dejó de publicarse hasta que en 1974 apareció la recopilación de sus obras completas *The Prose and Poetry of Elinor Wylie* en Folcroft Library Editions.

Si analizamos los datos de Allen Tate, el tercer poeta de esta tabla que se halla en la periferia del movimiento, a juzgar por el número de ediciones publicadas a lo largo del siglo estudiado (solo 21), veremos que en su caso sí se ha producido una concentración editorial. Un total de 6 de sus obras (28,5 %) se han publicado en Scribner's, y otras 5 en The Cummington Press (24 %), de modo que entre estas dos editoriales agrupan más de la mitad de las ediciones de la obra del autor de *The Winter Sea* (1944).

Por último, pasemos a comentar los datos relativos a William Carlos Williams. Aunque su obra se ha publicado en 13 de las editoriales listadas (más 15 libros publicados en otras editoriales), salta a la vista la concentración de ediciones en New Directions (35 de 87), que suman el 40 % del total, algunas de ellas en coedición con otras editoriales británicas o canadienses (The Carcanet Press, Manchester; McClelland and Steward, Canadá).

La primera de las ediciones de New Directions fue *The Broken Span* y se publicó en 1941, a la que siguieron en la misma década de 1940 las distintas partes de *Paterson* y la antología *Selected Poems of William Carlos Williams*. La editorial ha seguido publicando la obra de Williams de forma constante hasta la actualidad: la última referencia encontrada data de 2011 (*Spring and All*) y se ofrece tanto en formato electrónico como en facsímil de la primera edición, una muestra de que la editorial se ha adaptado a los nuevos tiempos. Recordemos que también Hilda Doolittle y Ezra Pound cuentan con un buen número de ediciones en New Directions, lo que podría indicar que dicha editorial se ha decantado por la obra de los miembros canónicos del modernismo norteamericano.

A esta editorial sigue en número de ediciones, aunque muy por debajo, Kessinger Publishing (5 ediciones), que ofrece ediciones facsímiles de libros que han pasado al dominio público (*Sour Grapes*, 2004 y 2010; *A Book of Poems. Al Que Quiere*, 2007 y 2010; y *The Tempers*, 2007), como vemos, con pocos años de diferencia entre unas ediciones y otras. The Carcanet Press y Random House han publicado 4 ediciones de la obra de William Carlos Williams cada una, y el resto de ediciones se reparten a razón de una o dos por editorial entre las demás que aparecen listadas.

Este exhaustivo análisis de las subtablas de la Tabla 12 nos ha servido para comprobar si la difusión de la obra de los diversos poetas en unas editoriales o en otras (por ejemplo, en editoriales periféricas como The Swallow Press o Black Sparrow, con marcada voluntad de alejarse del camino trillado) puede relacionarse con su posicionamiento dentro del sistema literario anglosajón. Asimismo, ha permitido ver si determinadas editoriales se han decantado por poetas que comparten afinidad estética (como New Directions, que ha publicado a Hilda Doolittle, Ezra Pound y William Carlos Williams) y si la influencia de determinados poetas en

algunas editoriales ha permitido que la obra de otros calara en el catálogo editorial de las mismas (por ejemplo, la presencia de Eliot como editor de Faber & Faber pudo favorecer la publicación en dicha editorial de la obra de Marianne Moore y de Ezra Pound, y su mayor difusión en Europa).

Analicemos ahora qué editoriales han publicado las traducciones de los 17 poetas modernistas que cuentan con obra traducida en España, México o Argentina. Antes de pasar a presentar las tablas, nos gustaría hacer una salvedad. Como hemos comentado a propósito de Yvor Winters, las editoriales universitarias de nuestro entorno no tienen por costumbre publicar obras literarias líricas ni de ficción, por lo que apenas aparecen en las referencias bibliográficas en castellano. Por supuesto, la excepción que confirma la regla es la Dirección General de Difusión Cultural, Humanidades, de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), que, como veremos, se ha encargado de difundir la obra de buena parte de los poetas modernistas traducidos en México.<sup>62</sup>

Este es el panorama para los cuatro primeros poetas traducidos: W. H. Auden, Elizabeth Bishop, Hart Crane y E. E. Cummings.

TABLA 13

TABLA 13A. Editoriales que han publicado en castellano las obras poéticas de W. H. Auden, Elizabeth Bishop, Hart Crane y E. E. Cummings

<i>Editorial</i>	<i>W. H. Auden</i>	<i>Elizabeth Bishop</i>	<i>Hart Crane</i>	<i>E. E. Cummings</i>
<b>Alberto Corazón, «Visor de Poesía»</b>	–	–	–	<b>2</b>
Alianza Editorial	–	–	–	–
Barral Editores	–	–	–	–
Cátedra	–	–	–	–
Centro Editor de América Latina	–	–	–	1

<sup>62</sup> El resto de editoriales universitarias que hemos encontrado solo han publicado una edición de uno de los poetas. Por lo tanto, no las incluimos en la lista detallada sino dentro de «Otras editoriales» y aportamos la información correspondiente en nota al pie de la tabla cuando es preciso.

Consorci d'Editors Valencians / Mestral	–	1	–	–
Corregidor	–	–	–	–
Debate	–	–	–	–
Debolsillo	1	–	–	–
Ediciones Trea	–	–	1	–
Editorial Hispánica	–	–	–	–
El Acanalado	–	–	–	–
Fondo de Cultura Económica	–	–	–	–
Fraterna	–	–	–	–
Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores	1	–	–	–
Grupo Editor Lationamericano	1	–	–	–
Hiperión	–	–	–	2
<b>Igitur</b>	–	<b>2</b>	–	–
Instituto Veracruzano de Cultura	–	–	–	–
Lautaro	–	–	–	–
Lumen	1	–	–	–
Mondadori	1	–	–	–
Mossen Alcover, «Papeles de Son Armadans»	–	–	–	–
Orbis (incl. Orbis Hispanamérica)	–	–	–	–
Plaza & Janés	–	–	1	–
<b>Pre-Textos, «La cruz del sur.»</b>	<b>4</b>	–	<b>1</b>	–
Rialp, «Adonais»	–	–	–	–
Tusquets	–	–	–	–
<b>UNAM, Dirección General de Publicaciones</b>	<b>2</b>	<b>1</b>	–	<b>1</b>
<b>Visor Libros</b>	<b>2</b>	<b>1</b>	–	<b>2</b>
<i>Otras editoriales</i>	3	–	–	3
<b>TOTAL OBRAS</b>	<b>16</b>	<b>5</b>	<b>3</b>	<b>11</b>

Lo primero que llama la atención al observar la Tabla 13a, en comparación con las subtablas anteriores dedicadas a las editoriales en inglés, es la dispersión de las ediciones en castellano. Hemos consignado 30 editoriales distintas, para apenas 174 ediciones en castellano, y aun así, varios autores presentan un número considerable de libros publicados en «Otras editoriales». Asimismo, se aprecia que en general en cada editorial

se ha publicado solo una o dos ediciones de las obras y únicamente en contadas ocasiones podemos hablar de una editorial «predilecta».

En W. H. Auden, por ejemplo, destaca el caso de la editorial Pre-Textos, donde se han publicado 4 de las 16 ediciones en castellano (25 %) dentro de la colección de poesía «La cruz del sur». Pre-Textos es una editorial valenciana fundada en 1976 «y desde entonces viene editando sin interrupción, de manera independiente y con una clara vocación nacional e internacional, en las líneas de la literatura y el pensamiento».<sup>63</sup> Su prestigio y buenas prácticas editoriales le han valido el Premio Nacional a la mejor labor editorial (1997), el Premio de la FIL de Guadalajara (México, 2008) y el de Editores del Año de Lima (Perú, 2009). También ha publicado a Hart Crane y a otros muchos autores modernistas, como veremos en las siguientes subtablas. A Pre-Textos siguen en número de ediciones de Auden la Dirección General de Publicaciones de la UNAM, en México (2 ediciones) y Visor Libros (2 ediciones), que fue la editorial responsable de la primera edición en castellano de este poeta, la antología *Poemas escogidos* (1981), con traducción de Antonio Resines.

El otro poeta de esta subtabla con cierta concentración editorial es E. E. Cummings, que cuenta con 2 ediciones a cargo de Alberto Corazón en la colección «Visor de Poesía» y otras 2 en la posterior editorial Visor Libros. Si tenemos en cuenta que Visor Libros es la sucesora de la colección fundada por Corazón, podemos afirmar que 4 de 11 ediciones en castellano de Cummings (36 %) tienen el mismo origen. En realidad, se trata de la misma obra antológica *Poemas* traducida por Alfonso Canales (1969 y 1973) pero publicada en Visor en formato bilingüe en 1993 y 2000. A estas se unen 2 ediciones en Hiperión, otro sello de referencia.

---

<sup>63</sup> Cita extraída de la página oficial de la editorial Pre-Textos, sección «La editorial». Disponible en: [http://www.pre-textos.com/prensa/?page\\_id=968](http://www.pre-textos.com/prensa/?page_id=968)

Por su parte, Elizabeth Bishop ha sido publicada en cuatro editoriales distintas, y únicamente la editorial tarragonesa Igitur presenta más de una obra: el poemario *Norte & Sur* y la antología *Obra poética*, el primero traducido por Eli Tolaretxipi, y la segunda por Sam Abrams y Joan Margarit. Por último, las 3 ediciones de Hart Crane se han publicado en tres editoriales distintas: Ediciones Trea, Plaza & Janés y Pre-Textos.

Veamos cuál es el panorama para los siguientes cuatro poetas traducidos:

TABLA 13B. Editoriales que han publicado en castellano las obras poéticas de Hilda Doolittle, T. S. Eliot, Robert Frost y Langston Hughes

<i>Editoriales</i>	<i>Hilda Doolittle</i>	<i>T. S. Eliot</i>	<i>Robert Frost</i>	<i>Langston Hughes</i>
Alberto Corazón, «Visor de Poesía»	–	–	–	–
<b>Alianza Editorial</b>	–	<b>2</b>	–	–
Barral Editores	–	1	–	–
<b>Cátedra</b>	–	<b>3</b>	–	–
<b>Centro Editor de América Latina</b>	–	<b>1</b>	<b>1</b>	–
Consorti d'Editors Valencians / Mestral	–	–	–	–
Corregidor	–	1	1	–
Debate	–	2	–	–
Debolsillo	–	–	–	–
Ediciones Trea	–	–	–	–
Editorial Hispánica	–	2	–	–
El Acantilado	–	–	–	–
Fondo de Cultura Económica	–	1	–	–
Fraterna	–	1	–	–
Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores	–	1	–	–
Grupo Editor Lationamericano	–	–	–	–
Hiperión	–	–	–	–
Igitur	2	–	–	–
Instituto Veracruzano de Cultura	–	1	–	–
Lautaro	–	–	–	1
Lumen	1	–	–	–
Mondadori	–	–	–	–
Mossen Alcover, «Papeles de Son Armadans»	–	–	1	1
<b>Orbis (incl. Orbis Hispanamérica)</b>	–	<b>2</b>	–	–

Plaza & Janés	–	–	–	–
<b>Pre-Textos, «La cruz del sur»</b>	–	<b>2</b>	–	<b>1</b>
Rialp, «Adonais»	–	1	–	–
Tusquets	–	–	–	–
UNAM, Dirección General de Publicaciones	–	–	–	–
<b>Visor Libros</b>	–	<b>2</b>	–	–
<i>Otras editoriales</i>	2	24 <sup>1</sup>	2	3 <sup>2</sup>
<b>TOTAL OBRAS</b>	<b>5</b>	<b>47</b>	<b>5</b>	<b>6</b>

<sup>1</sup> Dos de ellas en Altaya: *Cuatro cuartetos* (1996) y *Poesías reunidas* (1995); y una en la Universidad de Granada: *Burnt Norton* (1988).

<sup>2</sup> Una de ellas en la Universidad de León: *Langston Hughes: Oscuridad en España* (1998).

Salta a la vista que la publicación de Eliot en nuestro idioma ha sido mucho más cuantiosa que la de los otros tres poetas recogidos en la Tabla 13b, de modo que se mantiene, e incluso se amplifica, la posición de centralidad que ostentaba el poeta en su cultura de origen. De todas formas, la edición de sus obras en castellano no presenta la concentración editorial que advertíamos en las ediciones en lengua original. De todas las editoriales que han publicado a Eliot en castellano, 7 cuentan con más de una edición (Alianza Editorial, Altaya, Cátedra, Debate, Ed. Hispánica, Visor Libros, Pre-Textos), a las que hay que sumar otra editorial que ha publicado la misma obra (*Asesinato en la catedral. Cuatro cuartetos. La tierra baldía*) en sus divisiones española y argentina: Orbis / Orbis Hispamérica, dentro de la colección «Los Premios Nobel». Destaca también la traducción conjunta de *Poemas* dirigida por Charles D. Ley y publicada en la Ed. Hispánica dentro de la prestigiosa colección de poesía «Adonais», y la edición bilingüe de lujo *Ariel Poems. Poemas de Ariel* traducida por Basilio Uribe y editada e ilustrada por Raoul Veroni (Buenos Aires: Talleres de Francisco Colombo, 1961), limitada a 30 ejemplares, con cinco litografías originales y once xilografías.

Los otros tres poetas presentan todavía mayor dispersión editorial. Robert Frost, por ejemplo, comparte con T. S. Eliot la presencia en el fondo



editorial del Centro Editor de América Latina y de la editorial Corregidor, ambas ubicadas en Buenos Aires. Además, comparte con Langston Hughes una edición en los «Papeles de Son Armadans» (editorial Mossen Alcover). «Papeles de Son Armadans» es el nombre que recibía la revista mensual fundada en 1956 y dirigida desde Mallorca por Camilo José Cela desde esa fecha hasta 1979. Aunque se trata de una revista, hemos incluido en nuestro estudio las breves antologías publicadas en ella porque se ofrecían como separatas y tenían entidad propia, y en ese sentido, se asemejaban a las ediciones limitadas no venales publicadas en lengua original por algunos de los poetas modernistas norteamericanos (también incluidas en el recuento).

A su vez, Langston Hughes posee, igual que Eliot, una edición en la ya mencionada editorial Pre-Textos. Eliot y Hughes comparten también el hecho de haber sido publicados en editoriales universitarias: Eliot en la Universidad de Granada y Hughes en la Universidad de León, algo poco frecuente en el panorama hispano. Por último, Hilda Doolittle se ha publicado en cuatro editoriales distintas, y solo una de ellas, Igitur —una editorial con sede en Tarragona fundada en 1997 y dirigida por los escritores Rosa Lentini y Ricardo Cano Gaviria— cuenta con 2 ediciones: *Jardín junto al mar* (2001) y *Trilogía* (2008).

Esta es la distribución de las obras de Jeffers, MacLeish, Moore y Pound:

TABLA 13C. Editoriales que han publicado en castellano las obras poéticas de Robinson Jeffers, Archibald MacLeish, Marianne Moore y Ezra Pound

<i>Editoriales</i>	<i>Robinson Jeffers</i>	<i>Archibald MacLeish</i>	<i>Marianne Moore</i>	<i>Ezra Pound</i>
Alberto Corazón, «Visor de Poesía»	–	–	–	1
Alianza Editorial	–	–	–	–
Barral Editores	–	–	–	1
<b>Cátedra</b>	–	–	–	<b>5</b>
<b>Centro Editor de América Latina</b>	–	–	<b>1</b>	<b>1</b>

Consorci d'Editors Valencians / Mestral	–	–	1	–
Corregidor	–	–	–	–
Debate	–	–	–	–
Debolsillo	–	–	–	–
Ediciones Trea	–	–	–	–
Editorial Hispánica	–	–	–	–
El Acantilado	–	–	1	–
Fondo de Cultura Económica	–	–	–	–
Fraterna	–	–	–	–
Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores	–	–	–	–
Grupo Editor Lationamericano	–	–	–	–
<b>Hiperión</b>	–	–	<b>1</b>	<b>1</b>
Igitur	–	–	–	–
Instituto Veracruzano de Cultura	–	–	–	–
Lautaro	–	–	–	–
Lumen	–	–	1	–
Mondadori	–	–	–	1
Mossen Alcover, «Papeles de Son Armadans»	–	–	–	–
Orbis (incl. Orbis Hispanamérica)	–	–	–	–
Plaza & Janés	–	–	–	–
Pre-Textos, «La cruz del sur»	–	–	–	–
<b>Rialp, «Adonais»</b>	–	–	–	<b>1</b>
Tusquets	–	–	–	1
<b>UNAM, Dirección General de Publicaciones</b>	–	–	–	<b>2</b>
Visor Libros	–	–	–	1
<i>Otras editoriales</i>	1	1	1	11 <sup>1</sup>
<b>TOTAL OBRAS</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>6</b>	<b>26</b>

<sup>1</sup> De ellos, 2 en la editorial mexicana Domés (*Personae*, 1981, en ed. normal y limitada) y uno en la Universidad de Sevilla (*Antología poética*, 1991).

Lo primero que destaca de esta subtabla es que tanto Robinson Jeffers como Archibald MacLeish cuentan solo con una obra traducida, publicada en una de las «Otras editoriales», es decir, que sale del circuito habitual de difusión de poesía en nuestro entorno. La *Antología* (1999) de Jeffers se publicó en la editorial mexicana Umbral y la traducción de *Conquistador*

(1963) de MacLeish, mucho más antigua, apareció gracias a la ayuda estatal en la época franquista, ya que se publicó en los años sesenta en la Imprenta del Boletín Oficial del Estado.

Por su parte, Marianne Moore presenta gran variedad editorial, pues cada una de sus traducciones se ha publicado en una editorial distinta. De ellas, una se publicó en el Centro Editor de América Latina (Buenos Aires), que también publicó a Pound, y otra en Hiperión (Madrid).<sup>64</sup> Las ediciones del Centro Editor de América Latina son interesantes porque siempre son antologías ilustradas y cuentan con un prólogo que presenta al autor y su obra en el panorama hispano. Al tratarse de recopilaciones, a menudo incluyen traducciones de diversos traductores, tanto de España como de Latinoamérica, algunas de ellas publicadas previamente en otros formatos.

Del resto de sellos que han publicado alguna de las 26 ediciones de Ezra Pound nos gustaría mencionar las siguientes. En primer lugar, está la rigurosa Ediciones Cátedra, fundada en 1973, que ha publicado 5 de las 26 ediciones (19 %). En concreto, ha publicado los tres tomos de los *Cantares completos* (1994, 1996 y 2000) con traducción de José Vázquez Amaral y con edición a cargo de Javier Coy, y ha reeditado los tomos I y II (2009 y 2010) dentro de la colección «Letras Universales». En la presentación de su página oficial,<sup>65</sup> Cátedra menciona esta colección, junto con la de «Letras Hispánicas» como dos referentes en el campo de

---

<sup>64</sup> A propósito de la creación de esta editorial, Fernández González (2001: 73) apunta: «A finales de 1976, muerto Franco y en pleno proceso de dismantelación del estado franquista, nacía una nueva colección de poesía, poesía Hiperión —que a la larga daría nombre a toda una casa editorial: Ediciones Hiperión— con el tomo *Poesías completas*, de Konstantino Kavafis». Dicha editorial debía su nombre y la imagen de su colección a Hölderlin y su Hiperión o el eremita de Grecia». La editorial Hiperión continúa siendo hoy un referente en la publicación de poesía.

<sup>65</sup> Véase el apartado «Quiénes somos» de la página web oficial de Cátedra. Disponible en: <http://www.catedra.com/>

los «clásicos literarios anotados». En 1997 obtuvo el Premio Nacional a la Mejor Labor Editorial Cultural.

En segundo lugar, está la Dirección General de Traducciones de la UNAM (2 ediciones), que, como ya hemos comentado, ha difundido a muchos de los poetas modernistas en México. La UNAM ha publicado dos antologías, *En una estación del metro: Antología de poesía breve: 1908-1917* (1997) y *Poemas: Ezra Pound* (2007). En tercer lugar, nos gustaría citar la primera editorial en publicar a Pound en castellano, la Imprenta Universitaria, también mexicana. Allí se publicaron en 1956 *Los cantares de Pisa*, con traducción de José Vásquez Amaral. Ese mismo traductor preparó los *Cantares completos, I-CXX* para la editorial Joaquín Mortíz (México) en 1975. Teniendo en cuenta que la edición de Cátedra también ofrece la traducción de Vásquez Amaral, pero con editor literario propio, es de suponer que se trate de la misma traducción revisada y anotada, pero esta vez dirigida al público del otro lado del Atlántico.

Pasemos ahora a los cinco últimos poetas que cuentan con traducciones en castellano en México, Argentina o España.

TABLA 13D. Editoriales que han publicado en castellano las obras poéticas de Theodore Roethke, Carl Sandburg, Gertrude Stein, Wallace Stevens y William Carlos Williams

<i>Editoriales</i>	<i>Theodore Roethke</i>	<i>Carl Sandburg</i>	<i>Gertrude Stein</i>	<i>Wallace Stevens</i>	<i>William C. Williams</i>
Alberto Corazón, «Visor de Poesía»	–	–	–	–	–
Alianza Editorial	–	–	–	–	1
Barral Editores	–	–	–	–	–
Cátedra	–	–	–	–	1
Centro Editor de América Latina	–	–	–	1	–
Consorti d'Editors Valencians / Mestral	–	–	–	–	–
Corregidor	–	–	–	1	–
Debate	–	–	–	–	–
Debolsillo	–	–	–	1	–
<b>Ediciones Trea</b>	<b>1</b>	–	–	–	–

Editorial Hispánica	–	–	–	–	–
El Acantilado	–	–	–	–	–
Fondo de Cultura Económica	–	–	–	–	–
Fraterna	–	–	–	–	–
Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores	–	–	–	1	–
Grupo Editor Lationamericano	–	–	–	–	–
Hiperión	–	–	–	–	–
Igitur	–	–	–	–	–
Instituto Veracruzano de Cultura	–	–	–	–	–
Lautaro	–	–	–	–	–
<b>Lumen</b>	–	–	–	<b>3</b>	<b>3</b>
Mondadori	–	–	–	–	–
Mossen Alcover, «Papeles de Son Armadans»	–	–	–	–	–
Orbis (incl. Orbis Hispanamérica)	–	–	–	–	–
Plaza & Janés	–	1	–	1	–
<b>Pre-Textos, «La cruz del sur»</b>	–	–	–	<b>2</b>	–
Rialp, «Adonais»	–	–	–	1	–
Tusquets	–	–	–	–	–
UNAM, Dirección General de Publicaciones	–	–	–	1	–
<b>Visor Libros</b>	–	–	–	<b>2</b>	<b>2</b>
<i>Otras editoriales</i>	3	5	2	6	3
<b>TOTAL OBRAS</b>	<b>4</b>	<b>6</b>	<b>2</b>	<b>20</b>	<b>10</b>

Como en la mayoría de poetas modernistas traducidos, observamos una gran dispersión en las editoriales que han publicado a estos cinco poetas, en especial a los tres primeros. De las 4 ediciones de Theodore Roethke, solo una se ha publicado en una de las editoriales listadas (Ediciones Trea) y las otras 3 ediciones han seguido otros derroteros y se agrupan en «Otras editoriales». De ellas, nos gustaría mencionar la editorial bonaerense Fraterna, que hace unas décadas publicó *Poemas* (1979) de Roethke con traducción de Alberto Girri. Esta editorial solo ha publicado otro poemario modernista, *La tierra yerma* (1988) de Eliot, también con traducción de Alberto Girri. En el apartado 5.5, dedicado a «¿Quién traduce a quién?», hablaremos más sobre este influyente traductor.

Las ediciones de Carl Sandburg en castellano también se alejan del circuito habitual, y 5 de las 6 aparecen en la categoría «Otras editoriales» (la sexta se publicó en Plaza & Janés). De ellas, 2 se han publicado en la editorial Letras Vivas (*Antología de Carl Sandburg*, 2003 y 2010). La edición de 2010 tiene la particularidad de ser un libro electrónico, una de las pocas traducciones de poesía modernista norteamericana publicadas en este formato. Por su parte, también la obra de Gertrude Stein se aleja de las editoriales más comunes en castellano: Alfaguara y Abada Editores, ambas de Madrid, han sido las editoriales que han apostado por difundir la creación poética de Stein en nuestro idioma. En ambos casos, es la única obra que estas editoriales han publicado de alguno de los poetas modernistas estudiados.

De los dos poetas restantes, Wallace Stevens es el que presenta mayor dispersión editorial. Sus 20 ediciones han aparecido en 10 de las editoriales listadas, más 6 libros publicados en otras editoriales. La mayor parte de ellas han ofrecido únicamente una edición de alguna de sus obras, entre las que destaca la antología *Poesía esencial* (1974), publicada en la selecta colección «Adonais» de Rialp, que también había publicado a Eliot y a Ezra Pound, tres pesos pesados del modernismo norteamericano.

Las tres editoriales que sí han publicado más de una edición de Stevens son Lumen (3 ediciones), Pre-Textos (2 ediciones) y Visor Libros (2 ediciones). El caso de Lumen resulta interesante porque, si bien no presenta una cantidad muy alta de ediciones en ninguno de los poetas traducidos, ha publicado la obra de 5 poetas de los 17 traducidos (29 % del total) —Auden (1 edición), Doolittle (1), Moore (1), Stevens (3) y Williams (3)—. Si sumamos estas ediciones a las que ha publicado Mondadori —Pound (1) y Auden (1)—, parte del mismo grupo editorial Penguin Random House, obtenemos que 11 de las 176 ediciones en

castellano, de seis poetas distintos, se han publicado en tal gupo. Este dato parece apuntar que la voluntad de Random House ha sido la de dar a conocer a distintos representantes del modernismo al público hispano a través de alguna muestra de su poesía, y no tanto el ser exhaustivo en la publicación de la obra de alguno en concreto.

Terminaremos el análisis de la Tabla 13d con la figura de William Carlos Williams. En él sí encontramos cierta concentración editorial, pues de sus 10 ediciones traducidas, 3 se han publicado en Lumen y 2 se han publicado en Visor Libros. A ellas se suma una edición en Cátedra, otra en Alianza y 3 en «Otras editoriales» (Aldus, Ediciones Era y Trieste). Como ya hemos dedicado unas líneas a Lumen y a Visor a propósito de otros poetas, solo añadiremos aquí que las tres obras publicadas por Lumen son poemarios distintos publicados en el siglo XXI (*Cuadros de Brueghel*, 2007; *Viaje al amor*, 2009; *La música del desierto y otros poemas*, 2010), mientras que las dos ediciones de Visor son antologías publicadas en la década de 1980 (*Poemas*, 1985; *Cien poemas*, 1988). Así pues, corresponden a épocas y objetivos editoriales distintos.

### a) Objetivo editorial: características especiales de algunas ediciones

Además de saber qué editoriales han publicado a cada uno de los poetas, resulta conveniente analizar cuántas ediciones presentan características especiales (ediciones limitadas, firmadas, ilustradas, no venales...) porque esto también servirá para ilustrar qué tipo de «producto» ha asociado el sector editorial anglosajón e hispano con cada autor. Aunque debemos tomar estos datos con prudencia, porque no todas las fuentes especifican dichas características, la información recogida en la Tabla 14 nos sirve para ver la tendencia en el tipo de edición de cada autor.

TABLA 14. Ediciones en inglés de los poetas estudiados que cuentan con características especiales

<i>Poetas</i>	<i>Ed. limitada</i>	<i>Ed. firmada</i>	<i>Ed. artesanal o de lujo</i>	<i>Ed. no venal</i>	<i>Ed. conmemorativa</i>	<i>Ed. ilustrada</i>
<i>W. H. Auden</i>	8	1	–	<b>3</b>	1	3
<i>Elizabeth Bishop</i>	1	1	–	1	1	1
<i>Louise Bogan</i>	–	–	–	1	–	–
<i>Hart Crane</i>	4	3	1	–	1	6
<b><i>E. E. Cummings</i></b>	5	1	1	2	1	<b>12</b>
<b><i>Hilda Doolittle</i></b>	<b>14</b>	2	<b>3</b>	<b>5</b>	1	4
<b><i>T. S. Eliot</i></b>	<b>16</b>	<b>4</b>	<b>4</b>	<b>3</b>	<b>4</b>	<b>28</b>
<b><i>Robert Frost</i></b>	8	2	1	1	<b>4</b>	<b>21</b>
<b><i>Langston Hughes</i></b>	2	1	<b>3</b>	1	–	<b>17</b>
<b><i>Robinson Jeffers</i></b>	<b>15</b>	<b>6</b>	2	<b>4</b>	1	5
<i>Weldon Kees</i>	1	–	1	–	–	1
<b><i>Archibald MacLeish</i></b>	<b>11</b>	2	1	1	<b>3</b>	3
<b><i>Edna St. Vincent Millay</i></b>	2	–	2	–	<b>5</b>	<b>7</b>
<i>Marianne Moore</i>	5	–	–	–	–	2
<i>Robert Penn Warren</i>	3	1	–	–	–	4
<b><i>Ezra Pound</i></b>	<b>23</b>	<b>6</b>	<b>4</b>	<b>3</b>	1	4
<i>Charles Reznikoff</i>	3	2	–	–	–	–
<i>Laura Riding</i>	5	3	1	–	1	1
<i>Edwin A. Robinson</i>	9	<b>7</b>	–	–	–	–
<i>Theodore Roethke</i>	2	1	–	–	–	1
<i>Muriel Rukeyser</i>	1	1	1	–	1	3
<b><i>Carl Sandburg</i></b>	1	–	–	1	–	<b>12</b>
<i>Gertrude Stein</i>	2	1	–	–	–	1
<b><i>Wallace Stevens</i></b>	<b>12</b>	<b>4</b>	<b>4</b>	–	–	<b>6</b>
<i>Allen Tate</i>	3	2	1	1	–	–
<b><i>William Carlos Williams</i></b>	<b>19</b>	<b>9</b>	2	–	1	5
<i>Yvor Winters</i>	3	1	1	–	–	1
<i>Elinor Wylie</i>	7	1	1	1	–	2
<b>TOTAL EDIC. ESPECIALES</b>	<b>185</b>	<b>62</b>	<b>34</b>	<b>28</b>	<b>27</b>	<b>150</b>

De las seis categorías establecidas, las de ediciones limitadas y ediciones ilustradas son, con bastante diferencia, las más numerosas: 185 y 150



respectivamente para el total de los 28 poetas. A estas seguirían el número de ediciones firmadas (suele tratarse de ediciones limitadas numeradas que, como añadidura, llevan la firma del autor y en ocasiones del ilustrador) con 62 ediciones en total, y muy por debajo, estarían las ediciones artesanales o de lujo (34 ediciones), las ediciones no venales (28 ediciones) y las ediciones conmemorativas, ya sea de aniversarios de la publicación, de ediciones especiales para celebrar un premio obtenido por el poeta o con ocasión de cincuentenarios o centenarios de la fecha de nacimiento o de muerte de un poeta (27 ediciones). Si tenemos en cuenta que el total de ediciones recabadas en inglés era de 1.814, advertiremos que más de un 10 % son ediciones limitadas y más del 8 % son ilustradas.

Las ediciones limitadas son un fenómeno común en poesía, ya que las tiradas habituales para este tipo de libros son mucho menores que para novela o ensayo, y además, enlazan con la concepción de la poesía como género de difusión restringida. Las ediciones limitadas, y aún más las ediciones firmadas, artesanales o facsímiles, se relacionan con un tipo de producto literario *haut de gamme*, si empleamos la terminología de Gisèle Sapiro (2009), dirigido a un público restringido, y por lo tanto, asociado con un alto capital simbólico del autor en cuestión.

De los 28 poetas, Ezra Pound es el que más ediciones limitadas presenta (23 de 152), seguido de William Carlos Williams (19 de 87), T. S. Eliot (16 de 161), Robinson Jeffers (15 de 71) y Hilda Doolittle (14 de 78). Wallace Stevens (12 de 62) y Archibald MacLeish (11 de 63) serían los otros dos poetas que cuentan con más de diez ediciones limitadas. No obstante, si nos fijamos en el porcentaje que esas ediciones limitadas suponen respecto del total de ediciones de cada poeta publicadas a lo largo del siglo, veremos que el mayor porcentaje es el de las ediciones limitadas de Williams (22 %) y Jeffers (21 %), seguidos de Stevens (19 %),

Doolittle (18 %) y MacLeish (17 %). Proporcionalmente, las ediciones limitadas de Pound (15 %) y Eliot (9 %) no son tan abundantes, aunque si se suman al número de ediciones firmadas (Eliot, 4; Pound, 6), artesanales o de lujo (Eliot, 4; Pound, 4) y no venales, y por tanto, restringidas (Eliot, 3; Pound, 3), la cantidad de ediciones especiales de estos dos poetas relacionadas con productos *haute de gamme* acaba siendo significativa.

Comentemos brevemente, por un lado, el caso de William Carlos Williams, el poeta que presenta un porcentaje mayor de ediciones limitadas, y por otro lado, los casos de Ezra Pound y T. S. Eliot. Estos son quienes, en conjunto, presentan mayor número de ediciones especiales pensadas para un público reducido y selecto (las cuatro categorías comentadas en los párrafos anteriores).

Podríamos clasificar las ediciones limitadas de Williams en dos grupos: las que aparecieron al principio de su carrera, cuando su poesía tenía poca difusión entre el público general, y las surgidas a lo largo del siglo en paralelo a otras ediciones dirigidas a un público amplio. El primer grupo se justifica porque, durante las primeras décadas del siglo XX, buena parte de los poemarios de Williams se editaban en tiradas limitadas. Así, por ejemplo, entre 1920 y 1940, 6 de los 7 poemarios publicados tuvieron una edición limitada. Las dos primeras (*Go Go. Manikin, Number Two y Spring and All*) aparecieron el mismo año, 1923, pero en Nueva York (Monroe Wheeler) y París (Contact Editions). Según se recoge en Emily Mitchell Wallace (1968: 20), en París las librerías no prestaban atención a las ediciones limitadas y apenas les daban promoción, a diferencia de Estados Unidos, donde se valoraban mucho. A pesar de todo, la editorial Contact Editions publicó obras limitadas de Ezra Pound, May Butts, Gertrude Stein, Hemingway, H. D., Mina Loy y, como hemos dicho, William Carlos Williams. A propósito de esta obra dice el propio

Williams: «Nobody ever saw it—it had no circulation at all—but I had a lot of fun with it» (citado en: Wallace, 1968: 20), un ejemplo claro de la poesía escrita para poetas.

El segundo grupo lo componen obras que se editaron en el mismo año en dos formatos: una edición de gran tirada para un público amplio y otra edición limitada, y normalmente firmada, que tenía el valor añadido de la exclusividad. Este mecanismo es el que aplicaron, entre otras, Random House, con *The Desert Music and Other Poems* (edición de gran tirada, edición limitada firmada, y edición limitada para club del libro, «Readers' Subscription Club Edition», 1954 y 1955), y New Directions, con *The Collected Later Poems* (edición de gran tirada y edición limitada firmada, ambas de 1950), una obra que la misma editorial reeditó con distintos formatos en 1956 y 1963.

Ezra Pound, por su parte, presenta una concentración mayor de ediciones limitadas y de lujo en las primeras cinco décadas estudiadas, y sobre todo en las dos primeras, entre 1912 y 1930, época álgida que llegó a recibir el nombre de «the Pound Era». Entre esas dos fechas se publicaron 10 ediciones limitadas de sus poemarios (de ellas, 3 no venales, otras 3 artesanales o de lujo y una firmada) y 3 ediciones limitadas de sus antologías, una de ellas, *Selected Poems* (1928), publicada en Londres por Faber & Gwyer con prólogo y edición a cargo de T. S. Eliot. De esta se publicó también una edición de tirada más elevada. A ellas hay que sumar otras 2 ediciones limitadas publicadas antes de 1912, las dos primeras obras que se publicaron de Pound (*A Lume Spento* y *A Quinzaine for this Yule*, ambas de 1908), que por cuestiones cronológicas no han entrado en el recuento. Por último, merece la pena mencionar una edición limitada conmemorativa publicada en 1965 (*Canto CX*). Tal como se menciona en el colofón del libro, se trataba de «an edition limited to eighty copies as a

present for Ezra Pound on his eightieth birthday», encargada por Guy Davenport y Laurence Scott, un tipo de «detalle» común entre poetas.

Pasemos a analizar las ediciones especiales de T. S. Eliot. Si nos fijamos en los datos de las tiradas de los libros de Eliot que aporta Gallup (1969), advertiremos que muchas de ellas son inferiores a los 500 ejemplares (*Marina*: 400 ejemplares, *Poems by T. S. Eliot*: menos de 250 ejemplares; *Animula*: 400 ejemplares; *Ara Vos Prec*: 264 ejemplares; *Triumphal March*: 300 ejemplares...). Esto da cuenta de la «exquisitez» de dichas ediciones, algunas con encuadernaciones de lujo o artesanales. A ellas hay que sumar las 4 ediciones no venales ya mencionadas, regaladas por el autor o repartidas entre los amigos y familiares del editor.<sup>66</sup>

La obra de Eliot cuenta además con la particularidad de tener 4 ediciones facsímiles: 1 del poemario *The Hollow Men* (Donemos, 1948) y 3 de su obra magna editadas a cargo de Valerie Eliot, la segunda esposa de T. S. Eliot: *The Waste Land: a Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound*. Los cambios propuestos por el poeta Ezra Pound al material de Eliot tenían tanto peso en esa edición especial que Faber & Faber consideró oportuno hacer mención en el propio título. Las dos primeras ediciones facsímiles de este libro se publicaron en 1971 (reimpresas en 1980) y la tercera, mucho más reciente y corregida, apareció en 2011. Esta particular edición de *The Waste Land* pasó por las manos de críticos y estudiosos de distintas nacionalidades, como demuestran estas palabras de Valverde (1978: 17), quien sin duda la había leído: «Pound tomó el manuscrito de T. S. Eliot y lo revisó y cortó con su hábil instinto literario —según se puede apreciar hoy día en la edición facsímil—.»

---

<sup>66</sup> Véase Gallup (1969: 61) a propósito de *Two Poems* (1935), de la que se publicaron 22 ejemplares para el autor, y de *Journey of the Magi* (1953): «Printed for the friends of Genevieve Carroll Coleman at Christmas 1953».

Por último, destacan las 4 ediciones conmemorativas de obras de Eliot. La primera es la edición especial de *Collected Poems, 1909-1962 (The Centenary Edition)* (Harcourt, Brace & Jovanovich, 1991), ofrecida para conmemorar el centenario del nacimiento de Eliot, ocurrido en 1888. Aunque la fecha de publicación no coincide exactamente con el centenario, es de suponer que la idea de publicarla se gestó ese año y tiene carácter conmemorativo (de ahí que se mencione en el título). La segunda es *The Waste Land: With an Afterword to the 75th Anniversary Edition by Christopher Ricks* (Harcourt, Brace & Jovanovich, 1997), para señalar el 75 aniversario de la publicación de *The Waste Land*, acompañada de un epílogo nuevo de Ricks. La tercera y la cuarta corresponden a las ediciones especiales en papel y en formato electrónico de los *Selected Poems* publicadas en Faber & Faber en 2009. En ellas se especifica «80th Anniversary Edition», referido al 80 aniversario de la fundación de la editorial Faber.

Tal vez llame la atención que no se haya localizado ninguna edición conmemorativa con motivo del Premio Nobel de Literatura otorgado a Eliot en 1948. Si existe una antología publicada por primera vez en 1948 (*Selected Poems*) en coedición entre Penguin Books y Faber & Faber, que intuimos que se preparó para aprovechar la fama del galardón, pero no consta ninguna edición especial en la que se mencione este fenómeno. Del mismo modo, la primera edición de la exhaustiva obra *The Complete Poems and Plays, 1909-1950* (Harcourt, Brace & Co, 1952) también pudo estar motivada por el Premio Nobel, pero al menos en el título y portada del libro, no se menciona.

En la enumeración de los poetas con mayor número de ediciones limitadas, no sorprendía ver a poetas paradigmáticos del canon modernista como Wallace Stevens, Hilda Doolittle, Ezra Pound y T. S. Eliot, porque

la tradición nos lleva a considerar su poesía parte del *High Modernism*. Sin embargo, sí puede sorprender ver en ese grupo a Robinson Jeffers y Archibald MacLeish, autores que la historia ha relegado durante las últimas décadas a un papel periférico dentro del movimiento modernista. Así pues, dediquemos unas líneas a describir sus ediciones limitadas, con el fin de entender mejor el fenómeno.

Robinson Jeffers parece haber gozado de dos momentos en los que su capital simbólico estaba en auge. En primer lugar, la época comprendida entre 1925 y 1940, en la que encontramos 9 ediciones limitadas, 2 de ellas firmadas. Y no solo eso, sino que entre 1928 y 1930 se aglutinan 3 ediciones publicadas en Leonard & Virginia Woolf at Hogarth Press: *Roan Stallion, Tamar, and Other Poems* (1928), *Cawdor and Other Poems* (1929) y *Dear Judas, and Other Poems* (1930), el número más alto de ediciones a cargo del matrimonio Woolf de todos los poetas estudiados. Así pues, no es difícil intuir que durante esos años la obra de Jeffers estaba muy bien considerada y contaba con gran prestigio.

En segundo lugar, y tras tres décadas de muy poca producción editorial dedicada a él, se advierte un resurgir del interés por Jeffers en las décadas de 1970 y 1980, en las que encontramos otras 6 ediciones limitadas. Por desgracia, como hemos visto al analizar la panorámica de obras traducidas, este capital simbólico no ha traspasado las fronteras del mundo anglosajón y apenas ha cuajado en nuestro sistema literario, que solo ha dedicado (de momento) una antología traducida a este poeta.

Archibald MacLeish, por su parte, presenta una concentración de ediciones muy grande en las primeras décadas del siglo XX, y entre ellas también abundan las ediciones limitadas. Entre 1925 y 1940 se aglutinan 7 de las 11 ediciones limitadas de este autor. De las ediciones especiales posteriores, destacan las dos conmemorativas de 1972 (de gran tirada y en

edición limitada) de *The Human Season: Selected Poems, 1926-1972*, todavía en vida de MacLeish, con motivo del 80 cumpleaños del poeta. La tercera de sus ediciones conmemorativas tiene un origen diferente. No se pretende conmemorar una efeméride relacionada con el poeta, sino elaborar una publicación nueva con motivo de una conmemoración histórica: *At the Lincoln Memorial: A Poem for the Centennial of the Emancipation Proclamation, September 22, 1962*, publicado como separata por la Civil War Centennial Commission.

Los otros dos autores que destacan por el número de sus ediciones conmemorativas son Edna St. Vincent Millay (5 ed. conmem.) y Robert Frost (4). La primera edición conmemorativa de este poeta se publicó en 1959: *A Remembrance Collection of 8 New Poems by Robert Frost*. Era una edición limitada de 150 opúsculos con grabados de Thomas Nason publicada por Henry Holt.<sup>67</sup> Se repartió durante la celebración del 85 cumpleaños del poeta. La segunda se publicó pocos años más tarde, al mes de su fallecimiento: *In Memory of Robert Frost, March 26, 1874-January 29, 1963* en el Amherst College de Massachusetts. Era una obra breve en tapa blanda cuyo propósito era recordar la trayectoria del poeta a modo de obituario. Las dos últimas ediciones conmemorativas fueron las de *Poems by Robert Frost, A Boy's Will and North of Boston* (2001) como «Centennial Edition» en el sello Signet Classics, de Penguin (en papel y formato electrónico).

Las ediciones conmemorativas de Edna St. Vincent Millay se centran en dos momentos: la entrada de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial y el centenario de su nacimiento. Respecto del primer hito,

---

<sup>67</sup> Como se indica en el colofón: «One hundred fifty copies of this booklet were made by Henry Holt and company for the friends of Robert Frost who attended the eighty-fifth birthday celebration at the Waldord-Astoria Hotel in New York». «Privately printed by Joseph Blumenthal at The Spiral Press in New York City» (Frost, 1959).

debemos tener en cuenta la implicación política de Millay durante la guerra, que la llevó a escribir primero a favor del pacifismo y después a favor de la entrada de Estados Unidos en la contienda. De ahí nació la edición de 1941 *Lyrics & Sonnets, Selected Poems*, con prólogo de Louis «yer, publicada por los Armed Services, como «Wartime edition». Las cuatro ediciones conmemorativas restantes son distintas ediciones de *Selected Poems: The Centenary Edition* publicadas entre 1991 y 1992 con motivo del centenario de su nacimiento. Se publicaron en HarperCollins (1991, tapa dura; y 1992, tapa blanda) y en The Easton Press (1995) como «Collector's Edition» para el público estadounidense, y en The Carcanet Press (1992) para el público británico. La edición corrió a cargo de Colin Frank, quien también escribió la introducción, a la que acompañaba un prólogo de Richard Eberhart, presente en las 4 ediciones.

Hemos pospuesto a conciencia el análisis de las ediciones ilustradas porque consideramos que, aun siendo una característica especial, su voluntad de aumentar el capital simbólico de los autores no queda tan clara. Pese a que, en ocasiones, una edición ilustrada se asocia con una edición de lujo, en otras ocasiones la ilustración viene motivada por la voluntad de acercamiento a un público infantil. En cualquier caso, los tres poetas que más ediciones ilustradas poseen son T. S. Eliot (28 ed. ilustradas), Robert Frost (21) y Langston Hughes (17). A estos siguen E. E. Cummings y Carl Sandburg (ambos con 12 ed. ilustradas).

De las ediciones ilustradas de T. S. Eliot, 9 aparecieron entre 1927 y 1931 para completar los poemarios *Journey of the Magi*, *A Song for Simeon*, *Animula*, *Marina* y *Triumphal March*, en su mayoría con ilustraciones de E. McKnight Kauffer. No obstante, a partir de 1939, con la publicación de *Old Possum's Book of Practical Cats*, la tendencia cambia. Desde esa fecha, todas las ediciones ilustradas de Eliot salvo tres (*The Cultivation of*



*Christmas Trees*, 1954 y 1956; *Four Quartets*, 1990) corresponden al *Old Possum...* o a partes de él. Así pues, creemos oportuno describir de forma más detallada la trayectoria de este libro, que da una visión de Eliot más lúdica, distinta de la que solemos asociar con él a partir de sus obras más estudiadas (*The Waste Land* y *Four Quartets*).<sup>68</sup>

La primera edición de *Old Possum's Book of Practical Cats* apareció en 1939 tanto en Gran Bretaña (Faber & Faber) como en Estados Unidos (Harcourt, Brace & Co.) y desde entonces no ha dejado de reeditarse en todo tipo de formatos. La variedad en el tipo de ediciones y la frecuencia con que ha sido recuperada por distintas editoriales hacen de ella una obra muy especial. Hasta el momento, hemos localizado 22 ediciones de esta obra, de las cuales 17 fueron ilustradas. La edición de Faber & Faber de 1939 no llevaba ilustraciones, pero sí un dibujo de cubierta hecho por el autor para potenciar la singularidad de la obra, que en origen fue concebida como una serie de poemas ingeniosos sobre distintos gatos personificados que dedicó a las hijas de Geoffrey Faber, propietario de la editorial donde trabajaba. Por el contrario, la primera edición publicada en Nueva York sí incorporaba ilustraciones, realizadas por Robert Josephy, un ilustrador estadounidense de renombre que trabajó para Viking, Simon & Schuster, Harold Vinal y Harcourt, Brace & Co.

A la edición limitada de Faber & Faber siguió otra, ya ilustrada, que supuso un éxito inmediato y que se reeditó en 1974 y 1993. Desde entonces, las ediciones ilustradas se han ido intercalando con las ediciones sin ilustraciones, en un intento por llegar a todo tipo de público con estos poemas de los «gatos habilidosos». No han dejado de publicarse en

---

<sup>68</sup> Dentro de nuestro artículo «Análisis comparativo de la recepción poética de T. S. Eliot, Marianne Moore y Edna St. Vincent Millay», publicado en la revista *Hermeneus* (diciembre de 2015), se incluye un estudio previo sobre las ediciones ilustradas de *Old Possum*. Véase Mata Buil (2015).

ningún momento: en todos los segmentos comprendidos entre 1939 y 2012 encontramos al menos una primera edición nueva de la obra.

El segundo ilustrador del poemario fue el artista Nicolas Bentley, cuyas ilustraciones acompañaron a los *Practical Cats* durante cincuenta años, si tenemos en cuenta que fueron apareciendo ediciones nuevas de su versión ilustrada desde 1940 hasta 1974 tanto en Estados Unidos como en Gran Bretaña (en Faber & Faber en 3 ediciones distintas; en Mardon, Son & Hall; y en Harcourt, Brace & Co., que dejó de emplear las ilustraciones de Josephy), y que la última de estas (Faber & Faber, 1974) siguió reeditándose hasta 1993 y coexistió, por tanto, con versiones ilustradas posteriores. Merece la pena mencionar que cada una de las ediciones ilustradas por Bentley presentaba alguna variación en el contenido o en el formato, tal vez con la intención de atraer a los lectores que ya tuvieran la edición anterior con una voluntad de «coleccionista». Uno de los cambios más curiosos es el de la edición de 1974, en la que, tal como se especifica en la página de créditos, se modificó el título con la adición de un subtítulo: «Retitled as *The Illustrated Old Possum* 1974». La mención de «Illustrated» en el subtítulo demuestra lo importantes que eran las ilustraciones en la difusión de este poemario.

El tercer ilustrador cuyas imágenes han acompañado a los poemas de Eliot ha sido el famosísimo Edward Gorey, que destaca por sus inquietantes libros ilustrados, algunos de ellos también escritos por él. El estilo siniestro de Gorey potencia la sensación de que esa edición del poemario de Eliot (Harcourt, Brace, Jovanovich, 1982), igual que la primera edición publicada en Harcourt, Brace & Co. (1939) está pensada para «Ages 14 and up». Es evidente que la editorial apostaba fuerte por esta obra de Eliot (de la que había publicado 25.000 ejemplares en 1968) y tal vez por eso decidiera encargar las nuevas ilustraciones a Gorey en una edición lanzada

en Nueva York, San Diego y Londres. De ese modo, al altísimo capital simbólico de Eliot se unía el del ilustrador. Casi veinte años después, en 2001, Faber & Faber publicó otra edición ilustrada de la obra,<sup>69</sup> con una cara más «amable». Y no es de sorprender, ya que el nuevo *target* eran niños («Ages 9-12») y apareció en la colección «Children's Books». A esa edición corresponde la segunda cubierta ilustrada por Gorey.

El cuarto ilustrador de la obra de Eliot fue Errol Le Cain, quien se encargó de ilustrar dos selecciones de *Old Possum's...* de tres poemas cada una. La primera se publicó en la sección infantil de Faber & Faber en 1986 y en Harcourt, Brace, Jovanovich/Farrar, Straus & Giroux en 1987 (*Growltiger's Last Stand; with The Pokes and the Pollicles; and The Song of the Jellicles*) y la segunda, en Faber & Faber en 1990 y en Harcourt, Brace, Jovanovich/Farrar, Straus & Giroux en 1991 (*Mr Mistoffelees; with Mungojerrie and Rumpelteazer*). Le Cain, nacido en Singapur en 1941, trabajó como ilustrador de libros infantiles en Gran Bretaña desde 1968 hasta 1989 y obtuvo el Premio Hiawatha's Childhood en 1985. Colaboró en numerosas ocasiones para Faber ilustrando desde *Aladdin* hasta *Cupid and Psyche*. Teniendo en cuenta que su versión ilustrada de *Growltiger's Last Stand* apareció por primera vez en 1986 y la de *Mr Mistoffelees* en 1990, un año después de su muerte, cabe suponer que ambas le fueron encargadas a la vez y la segunda se publicó de forma póstuma debido a la temprana muerte del ilustrador.

La asociación de *Old Possum's...* con el mundo infantil se vio potenciada todavía más con las ilustraciones de Axel Scheffler, publicadas en Faber & Faber y en Harcourt Children's Books en 2009. Tanto la cubierta en tapa blanda como la de tapa dura están claramente dirigidas a un público menor de diez años, aunque vale la pena preguntarse hasta qué punto los

---

<sup>69</sup> Apareció de manera póstuma, ya que Gorey murió en 2000.

ingeniosos poemas de Eliot encajan con un tipo de ilustraciones tan infantilizadas. Sirva este análisis para dar una imagen nueva de Eliot y recordar que no todas sus ediciones iban dirigidas a un público erudito.

De manera algo más sucinta, analicemos ahora cuáles han sido las principales ediciones ilustradas de Robert Frost y Langston Hughes. Las ediciones ilustradas de Robert Frost pueden dividirse en dos grupos: las dedicadas a un público adulto y las dedicadas a un público infantil.

En el primer grupo se incluirían muchas de las ediciones publicadas por Henry Holt & Co., que pretenden ser ediciones muy cuidadas de poemas sueltos o poemarios breves, acompañadas de grabados, a menudo del ilustrador J. J. Lankes. A esa descripción responden, por ejemplo, las ediciones de *New Hampshire: A Poem with Notes and Grace Notes* (1923), *West-Running Brook* (1928), *Neither Out Far Nor In Deep. A Poem...* (1935). Por supuesto, esta editorial también ha publicado ediciones de Frost ilustradas, con dibujos o fotografías de otros artistas, como John O'Hara Cosgrave II (*The Road Not Taken: An Introduction to Robert Frost*, 1951), Dewitt Jones (*Robert Frost, a Tribute to the Source*, 1979) y Christopher Burkett (*Seasons*, 1992). La frecuencia con la que ha publicado la obra de Frost acompañada de imágenes parece indicar una predisposición de esta editorial por las ediciones ilustradas.<sup>70</sup>

En el segundo grupo se encontrarían las antologías seleccionadas para jóvenes lectores, que a menudo tienen soporte gráfico. Dado que Robert Frost fue un poeta muy popular en su época y que se ha considerado un poeta «fácil» en comparación con otros autores de composiciones más opacas, es comprensible que existan diversas antologías pensadas para un público infantil y juvenil. Esa es la filosofía que subyace, por ejemplo, en

---

<sup>70</sup> También The Spiral Press y Dood Mead han publicado ediciones ilustradas de sus obras, como puede apreciarse en las referencias bibliográficas del Anexo 2.8.

la edición de *Robert Frost. Poetry for Young People* (2008), preparada por Gary Schmidt e ilustrada por Henri Sorensen. En la reseña de *Booklist* citada en el propio libro leemos:

25 poems to introduce Robert Frost to young people. The selections are arranged by the seasons, and Sorensen's handsome watercolor illustrations capture the feel of the New England landscape without in any way trying to provide literal images for the poetry. [...] These nature poems show that poetry holds feelings and ideas that everyone can understand. (Frost, 2008)

Otra de las antologías juveniles destacadas es *A Swinger of Birches: Poems of Robert Frost for Young People* (1982), con ilustraciones de Peter Koppen, publicada en Londres por Hodder and Stoughton. Y a caballo entre una categoría y otra estaría la curiosa obra *From Snow to Snow: A Poem for Each Month of the Year as Selected by the Poet Himself* (2003), con fotografías en blanco y negro de B. A. King, que, aunque no es específica para jóvenes, puede considerarse para «todos los públicos». Esta opinión se apoya además en el hecho de que la primera edición de la obra, publicada en 1936 pero sin ilustraciones, se ideara para distribuirse en una convención de la National Education Association.<sup>71</sup>

Sobre los libros ilustrados de Langston Hughes podemos decir que abundan los dedicadas al público infantil y juvenil. Muchas de las obras de este integrante del «Harlem Renaissance» tenían como tema la discriminación por cuestión de raza y la reivindicación de pertenencia a Estados Unidos de pleno derecho de la población negra. Con el propósito de inculcar la igualdad entre los más jóvenes, varios de sus libros se han editado con ilustraciones dirigidas a este tipo de lectores, entre ellos: *The Negro Mother and Other Recitations* (1931, con ilustraciones de Prentiss Taylor), *The Dream Keeper and Other Poems*, publicado varias veces con ilustraciones de distintos artistas por Alfred A. Knopf (1932 y 1986,

---

<sup>71</sup> Información extraída de la reseña de la obra publicada en The Homeschooling Community: <http://www.homeschool.com/productreviews/SnowToSnow.asp>

ambas ediciones con ilustraciones de Helen Sewell; y 1994, con ilustraciones de Brian Pinkney) o el reciente *I, Too, Am America* (2012, con ilustraciones de Bryan Collier), publicado en Simon & Schuster Books for Young Readers y que obtuvo el Premio de Ilustración Coretta Scott King en 2013. A propósito de *The Dream Keeper...* dice Lee Bennett Hopkins (1994: x) en la introducción a la edición de los poemas de Hughes publicada en Knopf/Random House:

Little could he know that more than sixty decades after *The Dream Keeper and Other Poems* first appeared in 1932, his passionate, sensitive, strong, and mighty words would continue to be sung, shouted, whispered, hummed—[...]. Hopes, dreams, aspiration, life and love are embodied in his poetry—poems about his people, poems for each and every of us, universalities that humankind of all ages and races have struggled for and will continue to strive for as long as we are on this earth.

Otra de las obras ilustradas de Hughes que merece mencionarse es la edición limitada, numerada y de lujo de *Sunrise Is Coming After While*. Se trata de una antología seleccionada y editada por Maya Angelou e ilustrada con seis coloridas serigrafías de Phoebe Beasley, artista que ha obtenido el Presidential Seal de Estados Unidos en dos ocasiones (con Bush y con Clinton). Además de tener una encuadernación artesanal, está numerada y firmada por la editora y la ilustradora, y se presenta en un estuche duro. La exclusividad de la edición va en consonancia con su precio: 1.500 euros, una cantidad que parece contrastar con la concepción de Hughes como «poeta del pueblo».

Como contrapunto a la edición de lujo *Sunrise Is Coming After While* nos gustaría acabar el análisis de Langston Hughes con una de sus obras dedicadas a los primeros lectores, cuyos protagonistas son diversos animales que sirven para ejemplificar las letras del abecedario: *The Sweet and Sour Animal Book* (1994). Se trata de una obra hasta entonces inédita, ilustrada en tres dimensiones por alumnos de primer y segundo curso de la

Harlem School of the Arts y con una introducción del activista Ben Vereen. Aunque el público principal del libro son niños de 5-7 años, la voluntad de llegar a todos los lectores se aprecia en la reseña electrónica de Goodreads: «Oxford is proud to bring this new Hughes manuscript to life, and to share with children and adults alike the exuberant, wise, and funny world of animals as seen by American literary genius».

Para terminar este apartado, y antes de pasar a las ediciones especiales en castellano, nos gustaría añadir un dato que no se encuentra recogido en la Tabla 14. Se trata de las ediciones en «letra grande» («Large Print»). Varios de los poetas estudiados cuentan con ediciones en este formato, pensado para personas con problemas de visión. Aunque es difícil ser exhaustivos en esta lista, porque no todas las fuentes recogen las características especiales de este tipo en sus referencias bibliográficas, podemos afirmar lo siguiente.

Tres poetas muy distintos cuentan con al menos una edición en inglés en letra grande: T. S. Eliot (3 ediciones: *Poems*, 2007 y 2012, *The Waste Land*, 2009), Edna St. Vincent Millay (5 ediciones, *Second April*, 2009 y 2012; *A Few Figs from Thistles*, 2011, *The Harp-Weaver and Other Poems*, 2011; *Renascence, Second April, and A Few Figs from Thistles: Early Works of Edna St. Vincent Millay*, 2010) y Carl Sandburg (*Chicago Poems*, 2011). Resulta curioso que Eliot, Millay y Sandburg, en ubicaciones muy distintas dentro del panorama literario anglosajón, compartan esta particularidad, que puede responder a un intento editorial de difundir su obra entre toda clase de público. En este sentido, las ediciones en «Large Print» se situarían en el polo de las obras de gran difusión o para un público general, según la distinción establecida por Sapiro (2009), opuesto al polo de difusión restringida.

TABLA 15. Ediciones en castellano de los poetas estudiados que cuentan con características especiales

<i>Poetas</i>	<i>Ed. limitada</i>	<i>Ed. firmada</i>	<i>Ed. artesanal o de lujo</i>	<i>Ed. no venal</i>	<i>Ed. conmemorativa</i>	<i>Ed. ilustrada</i>
<b>W. H. Auden</b>	–	–	–	–	–	<b>1</b>
<i>Elizabeth Bishop</i>	–	–	–	–	–	–
<i>Hart Crane</i>	–	–	–	–	–	–
<b>E. E. Cummings</b>	–	–	–	–	–	<b>1</b>
<i>Hilda Doolittle</i>	–	–	–	–	–	–
<b>T. S. Eliot</b>	<b>3</b>	–	–	–	–	<b>5</b>
<b>Robert Frost</b>	<b>1</b>	–	–	–	–	1
<b>Langston Hughes</b>	<b>1</b>	–	–	–	–	–
<i>Robinson Jeffers</i>	–	–	–	–	–	–
<i>Archibald MacLeish</i>	–	–	–	–	–	–
<b>Marianne Moore</b>	–	–	–	–	–	<b>1</b>
<b>Ezra Pound</b>	<b>3</b>	–	–	–	–	–
<i>Theodore Roethke</i>	–	–	–	–	–	–
<i>Carl Sandburg</i>	–	–	–	–	–	–
<b>Gertrude Stein</b>	–	–	–	–	–	1
<i>Wallace Stevens</i>	–	–	–	–	–	<b>1</b>
<b>William Carlos Williams</b>	–	–	–	–	–	<b>1</b>
<b>TOTAL EDIC. ESPECIALES</b>	<b>8</b>	–	–	–	–	<b>11</b>

En la Tabla 15 salta a la vista que las ediciones con características especiales son mucho menos frecuentes en los libros traducidos al castellano que en sus originales. Hay cuatro categorías vacías, y las dos que sí tienen alguna representación (ed. limitada y ed. ilustrada) son proporcionalmente más escasas que en las ediciones en inglés. El número de ediciones limitadas en lengua original (185) correspondía a algo más de un 10 % del total de 1814 ediciones, mientras que las 8 ediciones limitadas en castellano apenas llegan al 4,5 % de las 174 ediciones traducidas. La proporción de las ediciones ilustradas corresponde al 8,2 % del total en inglés (150/1.814) y al 6 % del total en castellano (11/174).



Como ya hemos comentado a propósito de otras tablas dedicadas a las ediciones traducidas, en nuestra cultura la preponderancia de Eliot es aún mayor que en su cultura de origen, por lo que su centralidad en el sistema es todavía más marcada. Vemos que cuenta con 3 de las 8 ediciones limitadas y con 5 de las 11 ediciones ilustradas. Solo Pound lo iguala en número de ediciones limitadas, pues el resto de poetas traducidos tienen como mucho un libro con características especiales en alguna categoría.

De las 3 ediciones limitadas de Eliot, dos se han publicado en Argentina (*Coros de la roca*, 1959; *Ariel Poems. Poemas de Ariel*, 1961) y una en España (*La tierra baldía*, 1965). Por su parte, de las 3 ediciones limitadas de Pound, dos se han publicado en México (*Personae*, 1959 y 1981, ambas con traducción de Guillermo Rousset Banda pero en distintas editoriales) y la tercera en Argentina (*Poesías*, 1958). Del resto de ediciones limitadas, nos gustaría mencionar la de Robert Frost (*Siete poemas*, 1963) y la de Langston Hughes (*Poemas*, 1969), ambas publicadas como separatas en la colección «Papeles de Son Armadans».

La primera de las 5 ediciones ilustradas de Eliot es la edición limitada *Ariel Poems. Poemas de Ariel* (1961), publicada en los Talleres de Francisco Colombo, en Buenos Aires y la segunda es *La tierra baldía* (1982), publicada en la editorial madrileña Swan con traducción del propio Avants Swan e ilustraciones de Francisco Suárez y Jorge López Álvarez. La tercera se publicó en la colección «Los grandes poetas» de la editorial bonaerense Centro Editor de América Latina (*Miércoles de ceniza y otros poemas*, 1987), con ilustraciones de Juan Pablo Renzi. Incluía traducciones de varios traductores.

Las dos restantes corresponden a dos ediciones de *Old Possum...* en castellano publicadas ya en el siglo XXI. En primer lugar, *El libro de los gatos habilidosos del viejo Possum* (Pre-Textos, 2001), una edición

bilingüe que se define como «poema-homenaje de Fernando Ortiz». En segundo lugar, *El libro de los gatos sensatos de la vieja zarigüeya de T. S. Eliot*, que apareció en Almería (El Gaviero Ed., 2007), con edición a cargo de Pedro José Miguel Tomás y traducción de Juan Bonilla. Laia Arqueros firmaba las vistosas ilustraciones. De entre las demás ediciones ilustradas, cabría mencionar que, tanto las dedicadas a E. E. Cummings y a Robert Frost como las dedicadas a Marianne Moore y a Wallace Stevens, aparecieron en la colección «Los grandes poetas» del Centro Editor de América Latina, que también publicó una de las ediciones de Eliot. Aunque las han ilustrado artistas diferentes, todas presentan ilustraciones en una tinta dedicadas a un público adulto. Así pues, en estos casos responderían a una voluntad de aumentar la calidad de la edición (capital simbólico) y no de acercarlo a un público infantil.<sup>72</sup>

Si tuviéramos que hacer una comparación global de los resultados sobre ediciones especiales en inglés y en castellano diríamos que en lengua original se ofrece mucha mayor variedad de ediciones pensadas para potenciar el capital simbólico del poeta (no solo ediciones limitadas, sino también firmadas, no venales, de lujo y conmemorativas). En contraste, en castellano las ediciones especiales más numerosas son las ilustradas, seguidas de las limitadas, en muchas ocasiones asociadas a separatas de revista o similares, y no tanto a ediciones privadas o exclusivas. Esto puede deberse a que cuando una obra poética se traduce, suele ser con voluntad de acercar a un autor al público de la nueva cultura y no tanto para homenajearlo (salvo excepciones) y, por lo tanto, es habitual que la edición traducida aparezca en colecciones de poesía de sellos comerciales, especializados o no.

---

<sup>72</sup> Es de suponer que la edición de Ezra Pound de *Cantares y otros poemas* (1988) publicada en la misma colección del CEAM también sea ilustrada. No obstante, al no haber tenido acceso a tal libro y no constar el dato en las referencias bibliográficas halladas, no la incluimos como edición especial.

## 5.4. Evolución de la recepción poética a lo largo de un siglo: 1912-2012

Otro aspecto interesante a la hora de valorar la difusión de un autor es su proyección diacrónica, ya que los conceptos de centralidad y periferia no son estáticos, sino que varían con el tiempo. Por lo tanto, una presencia estable de ediciones a lo largo de todo el periodo estudiado (1912-2012) implicará una difusión más uniforme que una distribución con «picos» que pueden responder a un boom editorial o a un fenómeno pasajero. Veámos, pues, la Tabla 16, dividida en 7 subtablas con cuatro poetas cada una. No está de más recordar que hemos incluido en el recuento solo las obras comprendidas entre 1912 y 2012, aunque eso implique dejar fuera del cómputo las obras de algunos poetas, como Ezra Pound o Robert Frost, publicadas con anterioridad a esta fecha.<sup>73</sup>

TABLA 16

TABLA 16A. División cronológica de las distintas ediciones en inglés de W. H. Auden, Elizabeth Bishop, Louise Bogan y Hart Crane

<i>Cronología</i>	<i>W. H. Auden</i>	<i>Elizabeth Bishop</i>	<i>Louise Bogan</i>	<i>Hart Crane</i>
<i>1912-1919</i>	–	–	–	–
<i>1920-1929</i>	1	–	3	1
<i>1930-1939</i>	10	–	1	4
<i>1940-1949</i>	9	1	1	1
<i>1950-1959</i>	9	2	4	2
<i>1960-1969</i>	14	4	1	5
<i>1970-1979</i>	19	4	2	4
<i>1980-1989</i>	4	2	1	3
<i>1990-1999</i>	8	–	1	–
<i>2000-2009</i>	7	3	2	7
<i>2010-2012</i>	2	3	–	1
<b><i>TOTAL OBRAS</i></b>	<b>83</b>	<b>19</b>	<b>16</b>	<b>28</b>

<sup>73</sup> En el Anexo 2 se han incluido también las referencias bibliográficas anteriores a 1912 para que el corpus de ediciones sea más completo y vaya desde la primera edición de cada autor hasta 2012. No obstante, las separamos de las fechadas en 1912 y posteriores para que quede claro que no forman parte del recuento.

TABLA 16B. División cronológica de las distintas ediciones en inglés de E. E. Cummings, Hilda Doolittle, T. S. Eliot y Robert Frost

<i>Cronología</i>	<i>E. E. Cummings</i>	<i>Hilda Doolittle</i>	<i>T. S. Eliot</i>	<i>Robert Frost</i>
1912-1919	–	4	3	5
1920-1929	5	12	14	9
1930-1939	8	6	14	14
1940-1949	6	5	16	13
1950-1959	6	5	11	11
1960-1969	7	3	15	9
1970-1979	11	18	6	10
1980-1989	9	12	5	8
1990-1999	11	2	13	10
2000-2009	9	3	42	35
2010-2012	5	8	22	40
<b>TOTAL OBRAS</b>	<b>77</b>	<b>78</b>	<b>161</b>	<b>164</b>

TABLA 16C. División cronológica de las distintas ediciones en inglés de Langston Hughes, Robinson Jeffers, Weldon Kees y Archibald MacLeish

<i>Cronología</i>	<i>Langston Hughes</i>	<i>Robinson Jeffers</i>	<i>Weldon Kees</i>	<i>Archibald MacLeish</i>
1912-1919	–	2	–	3
1920-1929	2	9	–	7
1930-1939	6	14	–	18
1940-1949	5	4	2	4
1950-1959	3	3	1	6
1960-1969	3	2	2	7
1970-1979	1	12	1	6
1980-1989	2	8	1	1
1990-1999	15	1	1	2
2000-2009	13	14	1	1
2010-2012	6	2	–	8
<b>TOTAL OBRAS</b>	<b>56</b>	<b>71</b>	<b>9</b>	<b>63</b>

TABLA 16D. División cronológica de las distintas ediciones en inglés de Edna St. Vincent Millay, Marianne Moore, Robert Penn Warren y Ezra Pound

<i>Cronología</i>	<i>Edna St. Vincent Millay</i>	<i>Marianne Moore</i>	<i>Robert Penn Warren</i>	<i>Ezra Pound</i>
1912-1919	2	–	–	12
1920-1929	13	3	–	9
1930-1939	8	3	1	10
1940-1949	6	2	3	13
1950-1959	6	6	8	12
1960-1969	– <sup>1</sup>	11	4	9
1970-1979	3	1	9	15

1980-1989	3	5	11	4
1990-1999	13	1	2	6
2000-2009	26	8	1	24
2010-2012	46	6	1	38
<b>TOTAL OBRAS</b>	<b>126</b>	<b>46</b>	<b>40</b>	<b>152</b>

<sup>1</sup> No hemos encontrado ediciones nuevas de los poemarios de Millay en la década de 1961-1970, aunque algunas de sus obras más famosas se reeditaron en esos años, p. ej., *Collected Sonnets*, lanzado en 1959, llegó a la 5.ª edición en 1967.

TABLA 16E. División cronológica de las distintas ediciones en inglés de Charles Reznikoff, Laura Riding, Edwin Arlington Robinson y Theodore Roethke

<i>Cronología</i>	<i>Charles Reznikoff</i>	<i>Laura Riding</i>	<i>Edwin Arlington Robinson</i>	<i>Theodore Roethke</i>
1912-1919	1	–	3	–
1920-1929	2	5	27	–
1930-1939	3	9	14	–
1940-1949	1	–	1	3
1950-1959	1	–	1	6
1960-1969	3	–	6	14
1970-1979	7	3	4	4
1980-1989	1	3	–	1
1990-1999	–	5	8	–
2000-2009	3	2	35	1
2010-2012	1	–	44	1
<b>TOTAL OBRAS</b>	<b>23</b>	<b>27</b>	<b>143</b>	<b>30</b>

TABLA 16F. División cronológica de las distintas ediciones en inglés de Muriel Rukeyser, Carl Sandburg, Gertrude Stein y Wallace Stevens

<i>Cronología</i>	<i>Muriel Rukeyser</i>	<i>Carl Sandburg</i>	<i>Gertrude Stein</i>	<i>Wallace Stevens</i>
1912-1919	–	2	1	–
1920-1929	–	7	–	1
1930-1939	3	5	1	5
1940-1949	8	4	3	10
1950-1959	3	4	5	12
1960-1969	6	6	4	2
1970-1979	6	4	3	3
1980-1989	1	1	3	8
1990-1999	2	14	6	6
2000-2009	5	27	13	8
2010-2012	1	21	11	7
<b>TOTAL OBRAS</b>	<b>35</b>	<b>95</b>	<b>50</b>	<b>62</b>

TABLA 16G. División cronológica de las distintas ediciones en inglés de Allen Tate, William Carlos Williams, Yvor Winters y Elinor Wylie

<i>Cronología</i>	<i>Allen Tate</i>	<i>William C. Williams</i>	<i>Yvor Winters</i>	<i>Elinor Wylie</i>
<i>1912-1919</i>	–	2	–	1
<i>1920-1929</i>	1	3	3	11
<i>1930-1939</i>	4	7	3	3
<i>1940-1949</i>	6	9	3	1
<i>1950-1959</i>	–	15	2	–
<i>1960-1969</i>	1	13	4	–
<i>1970-1979</i>	5	2	1	1
<i>1980-1989</i>	1	6	1	1
<i>1990-1999</i>	–	6	3	–
<i>2000-2009</i>	2	12	2	4
<i>2010-2012</i>	1	12	2	6
<b><i>TOTAL OBRAS</i></b>	<b><i>21</i></b>	<b><i>87</i></b>	<b><i>24</i></b>	<b><i>28</i></b>

De los 28 poetas estudiados, hay 8 que presentan ediciones en todas las décadas recogidas: Hilda Doolittle, T. S. Eliot, Robert Frost, Robinson Jeffers, Archibald MacLeish, Ezra Pound, Carl Sandburg y William Carlos Williams. De ellos, Robert Frost, Ezra Pound, Carl Sandburg y William Carlos Williams ya habían publicado antes de 1912. Podría decirse que estos 8 poetas son quienes han tenido una difusión más constante a lo largo del siglo, pese a que, como veremos enseguida, no han tenido el mismo peso durante todas las décadas. Edwin Arlington Robinson, que también había publicado cinco obras con anterioridad a 1912, no entraría en este primer grupo porque hay una década (1980-1989) en la que no se editó ninguna de sus obras.

Nos gustaría comentar cuál ha sido la distribución de ediciones de estos 8 poetas a lo largo de las diferentes épocas, para ver si su difusión ha sido constante o ha presentado picos. Esta difusión escalonada se aprecia sobre todo en poetas como Hilda Doolittle, Robinson Jeffers, Archibald MacLeish y Carl Sandburg, que cuentan con décadas de gran actividad editorial y otras de aparente barbecho. En primer lugar, Doolittle se editó sobre todo en 1920-1929 (12 ediciones) y entre 1970 y 1989 (1970-1979,

18; 1980-1989, 12). Entre estas tres décadas suman 42 ediciones, es decir, más del 53 % del total publicado. Por su parte, Jeffers ha sufrido un movimiento oscilante, pues se editó en abundancia en las primeras décadas de su carrera, entre 1920 y 1939 (1920-1929, 9 ediciones; 1930-1939, 14) y, tras tres décadas de poca presencia editorial, resurgió de nuevo en 1970 (1970-1979, 12 ediciones; 1980-1989, 8), para luego tener una década casi vacía (1990-1999, 1 edición) y volver a despegar en la década de 2000-2009 (14 ediciones).

La concentración de MacLeish es todavía más acusada, ya que entre 1930 y 1939 se publicaron 18 de sus 63 ediciones: un 28,5 %. A esa cifra siguen de lejos las décadas de 1920-1929, 1960-1969 (7 en cada una) y la última franja temporal contemplada en la tabla, 2010-2012 (8 ediciones). El último ejemplo de este grupo de difusión dispar sería Carl Sandburg. Aunque hasta la década de 1980 había tenido una difusión más o menos equilibrada (salvo un descenso entre 1980-1989, con solo 1 edición), si observamos la Tabla 16f, advertiremos una gran concentración en las últimas décadas: 1990-1999, 14 ediciones; 2000-2009, 27; 2010-2012, 21. Es decir, en 23 años, entre 1990 y 2012, se han publicado 62 de sus 95 ediciones (67 %), un caso clarísimo de cómo las ediciones de obras libres de derechos están cambiando el panorama editorial y la difusión de algunos poetas.

El otro grupo de poetas con presencia en todas las décadas lo componen Ezra Pound, T. S. Eliot y Robert Frost. También en ellos se observa una mayor edición en las últimas décadas en parte por los motivos ya aducidos (Eliot: 2000-2009, 42 ediciones; 2010-2012, 22; Frost: 2000-2009, 35; 2010-2012, 40; Pound: 2000-2009, 24; 2010-2012, 38), una tendencia al alza especialmente en Pound y Frost, pues en la última casilla, que cubre solo tres años, se han publicado un 25 % de las ediciones de Pound y un

24 % de las de Frost. No obstante, consideramos que los tres han tenido una difusión bastante continuada, con 8 de 11 casillas con valores iguales o superiores a 10 ediciones para Eliot, y 7 de 11 para Pound y Frost.

Si tuviéramos que comparar los datos de los tres, diríamos que Eliot y Frost presentaron un despegue más lento al principio (3 y 5 ediciones respectivamente para la década de 1912-1920) mientras que Pound, que ya había empezado a publicar años antes, estuvo muy presente en el panorama literario de esa primera etapa estudiada (12 ediciones). La obra de Eliot gozó de un gran impulso a partir de la publicación de la célebre *The Waste Land* en 1922, que se vio reforzado a finales de la década de 1940 gracias al Premio Nobel de Literatura otorgado en 1948.

El capital simbólico asociado a dicho premio favoreció la publicación de nuevas ediciones de sus obras entre 1940 y 1969 (42 entre las tres décadas) y, aunque se produjo un descenso en las décadas posteriores a su muerte, salta a la vista que desde 1990 vuelve a estar muy presente dentro del panorama poético anglosajón. Entre 1930 y 1999 la difusión más equilibrada sería la de Frost, hasta llegar al pico mencionado en los primeros años del siglo XXI, mientras que Pound presenta un bajón considerable en las décadas de 1980 y 1990 (4 y 6 ediciones respectivamente), que pudo deberse a su controvertido posicionamiento político, que lo convirtió en *persona non grata* en algunos currículos universitarios, y a un cambio en los gustos poéticos de la época.

Pasemos al segundo grupo de poetas según el número de décadas en las que han publicado. W. H. Auden, E. E. Cummings, Langston Hughes, Edna St. Vincent Millay, Marianne Moore, Charles Reznikoff, Edwin Arlington Robinson, Gertrude Stein, Wallace Stevens e Yvor Winters formarían el grupo de poetas cuyos libros se han editado en todas las décadas salvo en una. No obstante, debemos tomar estos datos con



precaución y no suponer que si en una década no se publicó ninguna edición nueva de sus obras, desaparecieron del panorama editorial, puesto que en ocasiones, una obra editada en la década anterior pudo seguir distribuyéndose y reimprimiéndose en la década que aparece vacía. Como muestra, nos gustaría mencionar el caso de Edna St. Vincent Millay, que no se editó a lo largo de la década 1960-1969, pero estuvo muy presente en las librerías esos años, pues sus *Collected Poems* (1956), publicados poco antes del comienzo de la década, llegaron a la 5.<sup>a</sup> reimpr. en 1967.

Salvo Yvor Winters, cuya difusión ha sido bastante equilibrada en las décadas en las que aparece (a partir de 1920), en general las ediciones de los poetas del segundo grupo se concentran en determinadas franjas temporales. Así, por ejemplo, Wallace Stevens se editó sobre todo entre 1940 y 1959 (1940-1949, 10 ediciones; 1950-1959, 12) y entre finales del siglo XX y principios del XXI (1980-1989, 8 ediciones; 2000-2009, 8; 2010-2012, 7) mientras que en W. H. Auden observamos una concentración entre 1930 y 1979, sobre todo en las dos últimas de esas décadas (1930-1939, 10 ediciones; 1940-1949, 9; 1950-1959, 9; 1960-1969, 14; 1970-1979, 19). Las 19 ediciones publicadas en la década de 1970 contrastan con los valores bajos de décadas posteriores, hasta llegar a 7 ediciones entre 2000-2009 y solo 2 entre 2010-2012.

También E. E. Cummings se editó sobre todo en unas décadas concretas: 1970-1979 (11 ediciones); 1980-1989 (9); 1990-1999 (11); 2000-2009 (9). La suma de las ediciones de estas cuatro décadas da 40, es decir, el 52 % de todas las del siglo. Langston Hughes, por su parte, presenta un pico todavía más acusado en dos décadas, más próximas a la actualidad: 1990-1999, 15 ediciones, 2000-2009, 13 ediciones. Entre las dos suman 28 ediciones, es decir, la mitad de todas las publicadas en el siglo. También Gertrude Stein ha visto reeditada su obra poética con mayor frecuencia en

la última década del siglo y sobre todo a partir del año 2000 (2000-2009, 13 ediciones; 2010-2012, 11), que corresponde al 48 % de su obra.

Si comparamos los datos de Auden, Cummings y Stein, podemos decir que parecen haber hecho un «relevo» en las estanterías de las librerías. W. H. Auden estuvo muy presente en el panorama editorial hasta 1979, E. E. Cummings, a pesar de gozar de fama ya en su época, se editó sobre todo a partir de 1970 y hasta 2009, y Langston Hughes, autor periférico en su momento, ha despertado el interés del sector en las últimas décadas y ha sido publicado sobre todo a partir de 1990 y hasta nuestros días. En el caso de Stein, que ocuparía el último lugar de esta carrera de relevos, con más ediciones poéticas a partir del año 2000, lo que puede haber influido no es tanto su cambio de posición dentro del sistema sino su dedicación a otras labores editoriales en vida (como la crítica y la dramaturgia), que derivaron en una obra poética más escasa, y el paso al dominio público de alguna de sus obras más representativas en los últimos años (como ya mencionamos a propósito de la Tabla 2).

Curiosamente, Marianne Moore y Edna St. Vincent Millay parecen invertir las tendencias en algunos momentos de la historia: en las décadas en que una presenta más ediciones nuevas de sus obras, la otra tiende a descender en el número de obras editadas. Solo coinciden en una cantidad elevada (en proporción al número total de cada una) en los primeros años del siglo XXI (26 de 126 ediciones para Millay, y 8 de 46 ediciones para Moore). Las décadas con más ediciones de Edna St. Vincent Millay son: 1920-1929, 13 ediciones; 1990-1999, 13; 2000-2009, 26, y 2010-2012, 46. Y las décadas con más ediciones de Marianne Moore son: 1950-1959, 6 ediciones; 1960-1969, 11; 2000-2009, 8; 2010-2012, 6.

Los picos editoriales de Millay coinciden con la época de la publicación de sus primeros poemarios, los que más éxito de ventas tuvieron, y los

años comprendidos entre 1990 y 2012. En el primer caso influyó sin duda que le otorgaran el Premio Pulitzer de poesía en 1923, galardón que aumentó su capital simbólico. En el segundo caso, el número de nuevas ediciones responde a la recuperación de la autora por parte de ciertos sectores de la crítica desde la celebración del centenario de su nacimiento (como demuestra la edición *Selected Poems: the Centenary Edition*, publicada en 1991 y 1992, y en 1995 para coleccionistas) y al apogeo de la crítica literaria feminista, que ha visto en Millay una buena representante de la «nueva mujer» liberada. A eso se suma, sobre todo para el *boom* de ediciones entre 2010-2012 (nada menos que 46, el 36 % del total de ediciones en solo tres años) el hecho de que sus cuatro primeros poemarios, los más famosos, hayan pasado al dominio público.

Por su parte, la mayor presencia de Moore entre 1950 y 1969 puede relacionarse con la obtención del Premio Pulitzer en 1952 por sus *Collected Poems*, publicados un año antes,<sup>74</sup> y con la nueva publicación de sus obras completas (*Complete Poems* y *The Complete Poems of Marianne Moore*). Por supuesto, también pudo influir la opinión favorable de Eliot, para entonces un crítico de prestigio indiscutible que contribuyó a fijar a Moore dentro del canon poético modernista, unos años en los que, precisamente, Millay había perdido mucho capital simbólico. El aumento de ediciones de Moore en el siglo XXI se debe en parte a que sus *Poems*, publicados originariamente en 1921, han pasado al dominio público (se publicaron 7 ediciones distintas de este poemario entre 2007 y 2012).

Dentro del tercer grupo, formado por los poetas cuya obra no se ha editado en formato nuevo o editorial distinta en dos o más décadas de las estudiadas, habría que distinguir entre dos subgrupos. El primero sería el de los poetas que empezaron a publicar en la década de 1920 o después,

---

<sup>74</sup> De hecho, en la posterior edición de 1984, se indica en el subtítulo *Collected Poems. Pulitzer Prize for Poetry 1952*. Véase Anexo 2.14.c.

como Elizabeth Bishop, Louise Bogan, Hart Crane y Muriel Rukeyser. Su aparición más tardía en el panorama literario los sitúa en una aparente «desventaja» respecto del resto de poetas que ya publicaron en la década de 1910, puesto que, al haber empezado a publicar más tarde, sus obras no han pasado aún al dominio público. Eso explica que en general presenten unas cifras bajas en las últimas casillas, a diferencia de otros poetas cuya difusión ha sido más modesta a lo largo de las primeras siete décadas y se ha disparado a partir de 1990-1999 (por ejemplo, Carl Sandburg).

En el segundo subgrupo del tercer grupo entrarían los poetas con dos o más casillas vacías no solo antes de empezar a publicar, sino también una vez que empezaron su carrera literaria. En esta categoría entrarían Elizabeth Bishop, Weldon Kees, Laura Riding, Theodore Roethke, Allen Tate y Elinor Wylie. En estos 6 poetas se observa un lapso de tiempo sin ver su obra editada (en algunos casos, hasta de veinte años seguidos), un fenómeno que podría responder al desplazamiento hacia la periferia de esos poetas durante el periodo en cuestión.

El caso más exagerado en ese sentido es el de Laura Riding, que ya hemos comentado a propósito de las editoriales en las que publicó. Entre 1920 y 1939 se publicaron 14 ediciones distintas de sus obras, tras lo cual hubo un parón de treinta años, hasta que en la década de 1970-1979 volvieron a publicarse 3 ediciones de sus obras. Esta tendencia que se ha mantenido hasta 2009.

Podríamos aventurar que su vinculación con Robert Graves y su papel activo en el panorama literario británico durante las décadas de 1920 y 1930 favoreció la edición de sus poemarios, mientras que, tras su ruptura sentimental, cayó en el olvido del sector hasta su resurgir en la década de 1970. Esa década, marcada por el movimiento feminista y los cambios de tendencias literarias, pudo favorecer que Laura Riding volviese a entrar

con paso firme y constante en el panorama literario y que las editoriales y los lectores se interesasen de nuevo por su obra.

Veamos ahora la distribución temporal para las traducciones de los 17 autores que cuentan por lo menos con un libro de poesía en castellano. En las cuatro subtablas de la Tabla 17 se distribuyen los poetas en cuestión:

TABLA 17

TABLA 17A. División cronológica de las distintas ediciones en castellano de W. H. Auden, Elizabeth Bishop, Hart Crane y E. E. Cummings

<i>Cronología</i>	<i>W. H. Auden</i>	<i>Elizabeth Bishop</i>	<i>Hart Crane</i>	<i>E. E. Cummings</i>
1912-1919	–	–	–	–
1920-1929	–	–	–	–
1930-1939	–	–	–	–
1940-1949	–	–	–	–
1950-1959	–	–	–	–
1960-1969	–	–	–	2
1970-1979	–	–	1	1
1980-1989	3	2	–	2
1990-1999	6	–	–	2
2000-2009	6	3	1	4
2010-2012	1	–	1	–
<b>TOTAL OBRAS</b>	<b>16</b>	<b>5</b>	<b>3</b>	<b>11</b>

TABLA 17B. División cronológica de las distintas ediciones en castellano de Hilda Doolittle, T. S. Eliot, Robert Frost y Langston Hughes

<i>Cronología</i>	<i>Hilda Doolittle</i>	<i>T. S. Eliot</i>	<i>Robert Frost</i>	<i>Langston Hughes</i>
1912-1919	–	–	–	–
1920-1929	–	–	–	–
1930-1939	–	2	–	–
1940-1949	–	3	–	–
1950-1959	–	5	–	1
1960-1969	–	2	2	2
1970-1979	–	6	1	–
1980-1989	–	12	1	–
1990-1999	2	5	1	1
2000-2009	3	12	–	1
2010-2012	–	–	–	1
<b>TOTAL OBRAS</b>	<b>5</b>	<b>47</b>	<b>5</b>	<b>6</b>

TABLA 17C. División cronológica de las distintas ediciones en castellano de Robinson Jeffers, Archibald MacLeish, Marianne Moore y Ezra Pound

<i>Cronología</i>	<i>Robinson Jeffers</i>	<i>Archibald MacLeish</i>	<i>Marianne Moore</i>	<i>Ezra Pound</i>
1912-1919	–	–	–	–
1920-1929	–	–	–	–
1930-1939	–	–	–	–
1940-1949	–	–	–	–
1950-1959	–	–	–	3
1960-1969	–	1	–	2
1970-1979	–	–	–	4
1980-1989	–	–	2	4
1990-1999	1	–	2	6
2000-2009	–	–	1	5
2010-2012	–	–	1	2
<b>TOTAL OBRAS</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>6</b>	<b>26</b>

TABLA 17D. División cronológica de las distintas ediciones en castellano de Theodore Roethke, Carl Sandburg, Gertrude Stein, Wallace Stevens y William Carlos Williams

<i>Cronología</i>	<i>Theodore Roethke</i>	<i>Carl Sandburg</i>	<i>Gertrude Stein</i>	<i>Wallace Stevens</i>	<i>William C. Williams</i>
1912-1919	–	–	–	–	–
1920-1929	–	–	–	–	–
1930-1939	–	–	–	–	–
1940-1949	–	–	–	–	–
1950-1959	–	–	–	–	–
1960-1969	–	–	–	1	–
1970-1979	1	1	–	3	1
1980-1989	–	–	1	5	4
1990-1999	1	–	–	3	–
2000-2009	1	4	–	5	4
2010-2012	1	1	1	3	1
<b>TOTAL OBRAS</b>	<b>4</b>	<b>6</b>	<b>2</b>	<b>20</b>	<b>10</b>

Lo primero que llama la atención al estudiar la Tabla 17 es lo tardía que ha sido en general la recepción de la obra de los poetas modernistas en nuestro idioma, teniendo en cuenta que muchos de ellos publicaron ya en las primeras dos décadas del siglo XX. Así, durante la primera mitad del siglo pasado, el único poeta a quien se dedicó una obra monográfica traducida al castellano fue T. S. Eliot, con 2 ediciones en la década de 1930 y otras 3 en la década de 1940. Las primeras dos ediciones de Eliot se publicaron en España (*Tierra baldía*, 1930) y en México (*El canto de*

*amor de J. Alfred Prufrock*, 1938), en traducción de Ángel Flores y Rodolfo Usigli, respectivamente. El resto de poetas tuvieron que esperar a la década de 1950 y, en muchos casos, de 1960 y posteriores, para ver algún poemario o antología traducidos a nuestro idioma.

En el caso de España, podemos relacionar esa tardanza en la recepción de los poetas modernistas con un contexto más general, que también dificultó la entrada de otras corrientes renovadoras. Así, por ejemplo, Julia Barella (1987) apuntaba que los «novísimos» deseaban «hacer ostentación de una cultura que llegaba con retraso a España y que los distanciaba de la siempre escasa mayoría de lectores. Esa cultura incluía a Eliot y a Pound, a Octavio Paz y a Borges, a Barthes, Foucault y Lacan, a todo género de poetas malditos, a los miembros de la *Beat Generation*, al Romanticismo y la Vanguardia» (citada en: Fernández González, 2001: 39).

Seguramente, tal como hemos señalado, el hecho de que en 1951 Louise Bogan publicara su antología sobre la poesía norteamericana de la primera mitad del siglo (*Achievement in American Poetry, 1900-1950*) y de que Agustí Bartra publicase sus antologías sobre poesía norteamericana en castellano y catalán en 1952 y 1954, pudo influir en la posterior recepción de los poetas modernistas. Estos, una vez «presentados» en grupo por Bogan y Bartra ante nuestros lectores, llamaron la atención del sector editorial, que empezó a dedicarles obras individuales.

En la década de los cincuenta, por ejemplo, a las 5 ediciones traducidas de obras de Eliot, se sumaron 3 ediciones en castellano de Pound, publicadas en México y Buenos Aires (*Los cantares de Pisa*, 1956; *Poesías*, 1958; *Personae*, 1959), y la primera de Langston Hughes, publicada en Argentina (*Poemas*, 1952). Este último es un dato sorprendente, si tenemos en cuenta que, a lo largo de todo el siglo, Langston Hughes solo

ha acumulado 6 ediciones de poemarios, antologías u obras completas en castellano en España, México y Argentina.

Unos años más tarde, en la década de 1960, irrumpieron en nuestro panorama E. E. Cummings, con 2 ediciones antológicas (*30 poemas y uno más*, 1964; *Poemas*, 1969), ambas publicadas en España, y Archibald MacLeish, con una única traducción al castellano también publicada en Madrid (*Conquistador*, 1963) por la Imprenta del Boletín Oficial del Estado. Teniendo en cuenta la temática épica del poema, no es difícil imaginar por qué se alentó la traducción de esta obra durante el franquismo. También Robert Frost y Wallace Stevens se incorporaron al sistema editorial hispano en la década de 1960; el primero con *Ardientes en el espíritu* (1965) y el segundo con *Poemas de Wallace Stevens* (1967), traducidos por Alberto Girri, otro gran impulsor del movimiento modernista norteamericano en nuestra cultura. Tratándose de dos poetas centrales para las letras anglosajonas en distintos momentos de la historia, resulta curioso que sus obras tardaran más de cuarenta años en traducirse.

En la década de 1970 se tradujeron al castellano los primeros libros de Hart Crane (*El puente y otros poemas*, 1973), Theodore Roethke (*Poemas*, 1979) y Carl Sandburg (*Antología*, 1973). En el caso de Crane, habría que esperar más de treinta años, hasta 2007, para poder leer otra edición en castellano de su composición *El puente*, de modo que no puede afirmarse que su presencia esté consolidada en nuestro sistema literario.

Si ya sorprendía la tardía incorporación de Stevens y Frost a nuestro acervo cultural, aún debe extrañarnos más la ausencia de Auden en castellano hasta los años ochenta. Entre 1980-1989 se publicaron las tres primeras traducciones dedicadas solo a él, todas ellas antologías, dos en España (*Poemas escogidos*, 1981; *Auden: Diez poemas*, 1984) y una en México (*Breve antología*, 1988). Por suerte, en este caso sí supusieron el



punto de partida de la consolidación del poeta en castellano, que vio publicadas 6 ediciones más entre 1990-1999 y otras 6 entre 2000-2009.

Gertrude Stein fue la primera poeta con un poemario traducido al castellano, y en edición ilustrada (*El mundo es redondo*, 1984), aunque hasta 2011 no apareció la siguiente de sus obras traducidas: *Botones blandos*. Elizabeth Bishop y Marianne Moore también entraron en nuestro panorama editorial a finales de la década de 1980, y ambas lo hicieron con una antología y en el mismo año, 1988: Moore en Argentina (*El reparador de agujas de campanario y otros poemas*) y Bishop en España (*Antología poética*). Si tenemos en cuenta que las primeras traducciones de Eliot habían aparecido en la década de 1930, y que, antes de los años ochenta, 8 poetas varones ya presentaban al menos una obra traducida, no es aventurado afirmar que el sistema literario hispano tardó bastante más en interesarse por la obra poética de las mujeres modernistas.

En la década de 1990 se tradujo a la cuarta mujer que aparece en la Tabla 17, Hilda Doolittle; en concreto, su poemario *Definición hermética* (1997) y la antología *Poemas escogidos* (1996), ambas editadas en México. Esa misma década se tradujo por fin al último de los poetas que integran la tabla, Robinson Jeffers, con su única antología en castellano hasta el momento, titulada con un descriptivo *Antología* (1999). Curiosamente, a partir del año 2000 no se ha incorporado ningún poeta nuevo a esta lista de autores traducidos con al menos una obra propia en castellano. Da la sensación de que el sistema literario hispano no quiere «arriesgarse» a introducir poetas modernistas nuevos, sino que prefiere seguir editando los que ya entraron en nuestro polisistema en décadas anteriores. Confiamos en que nuestro posterior estudio sobre Edna St. Vincent Millay pueda contribuir a que ella, u otro integrante del movimiento en sentido amplio, cuente por fin con una obra propia traducida a nuestro idioma.

## 5.5. ¿Quién traduce a quién? Los autores modernistas y sus traductores

El perfil de los traductores que han hecho posible la entrada de estas obras en el sistema literario global gracias a su labor traductora es muy variado y no sigue un único patrón.<sup>75</sup> Al contrario, va desde el poeta hasta el traductor profesional, desde el crítico literario hasta el estudioso especializado en un autor concreto, pasando por figuras que, como veremos en las siguientes páginas, combinan varios de estos perfiles.

Presentamos a continuación la Tabla 18, en cuyas subtablas se listan los traductores que firman las 174 ediciones de poemarios, antologías u obras completas traducidos. Los autores que poseen un mayor número de ediciones traducidas y, por tanto, también un volumen de traductores más numeroso, aparecen en una subtabla individual (W. H. Auden, Tabla 18a; T. E. Eliot, Tabla 18c; Ezra Pound, Tabla 18f; Wallace Stevens, Tabla 18h; William Carlos Williams, Tabla 18i). El resto de poetas traducidos se han agrupado de tres en tres.

Como resulta imposible comentar uno por uno el perfil de cada traductor o traductora (sería suficiente para redactar otra tesis), hemos optado por presentar toda la información en las tablas, pero comentar solo los casos que nos parecen más representativos, ya sea por la repercusión del traductor en cuestión o por la frecuencia con la que se ha dedicado a traducir a los poetas modernistas norteamericanos. La selección de traductores analizados no debe entenderse como una lista excluyente ni cerrada, sino como una muestra de los distintos tipos de profesionales dedicados a esta labor. Téngase en cuenta además que en el capítulo 7,

---

<sup>75</sup> Una primera versión de este apartado se presentó como comunicación en un encuentro sobre literatura comparada y traducción organizado por el grupo de investigación CEDIT (Universitat Pompeu Fabra) en noviembre de 2013.

dedicado a las antologías en otro idioma, hablaremos con mayor detalle sobre los traductores-antólogos.

TABLA 18

TABLA 18A. Lista de traductores al castellano de los poemarios, antologías y obras completas de W. H. Auden

<i>Autor</i>	<i>Traductores</i>	<i>España</i>	<i>México</i>	<i>Argentina</i>
<i>W. H. AUDEN</i>	Álvaro García	1	–	–
	Antonio Resines	1	–	–
	<b>Eduardo Iriarte</b>	<b>2</b>	–	–
	Gabriel Insausti Herrero-Velarde	1	–	–
	Guillermo Sheridan	–	1	–
	Ignacio Quirarte	–	1	–
	Javier Calvo	1	–	–
	<b>Javier Marías</b>	1	–	–
	Jordi Doce	1	–	–
	Juan Martínez Luciano	1	–	–
	Margarita Ardanaz Morán	1	–	–
	Pedro Monreal Mármol	1	–	–
	<b>Rolando Costa Picazo</b>	–	–	<b>2</b>
	Silvia Barbero Marchena	1	–	–
	<b>TOTAL</b>	<b>12</b>	<b>2</b>	<b>2</b>

De entre los traductores que han vertido al castellano la obra de Auden destacan tres. En primer lugar, está el traductor y escritor navarro Eduardo Iriarte, responsable de la antología *Canción de cuna y otros poemas* (2 ediciones: Lumen, 2006; Debolsillo, 2007). Se trata de un escritor galardonado y traductor con mucha experiencia, que ha traducido novela, poesía y teatro de autores tan dispares como Jack Kerouac, Gore Vidal, Tom Wolfe y Charles Bukowski. De entre sus traducciones poéticas, además de la de Auden, destaca la que hizo, también para Lumen, de Stephen Spender (*Ausencia presente y otros poemas*).

En segundo lugar, está el prestigioso escritor Javier Marías, traductor de *Un poema no escrito: (Dichtung und Wahrheit)*, publicado en 1996. No es

este el momento de hablar de la carrera de Marías como escritor, así que nos limitaremos a dar unas pinceladas sobre su relación con la traducción. Desde el principio de su carrera, Javier Marías ha compaginado la escritura con la traducción de determinadas obras literarias y, como es bien sabido, ganó el Premio Nacional de Traducción con su versión de *Tristram Shandy* ya en el año 1979, un libro que consideraba «su favorito» precisamente porque lo había desmenuzado y hecho suyo a través de la traducción, tal como se indica en la contracubierta del propio libro. No obstante, su vínculo con la traducción no acaba ahí. Además de haber realizado diversas traducciones literarias, sus novelas están trufadas de reflexiones acerca de la traducción y, entre otros ensayos, en 1993 publicó un volumen de artículos sobre escritura, crítica y traducción: *Literatura y fantasma*, reeditado y ampliado en 2001.

En tercer y último lugar, destaca la presencia de Rolando Costa Picazo, traductor y estudioso argentino que editó y tradujo con quince años de diferencia dos volúmenes antológicos de Auden (véase el capítulo 7), divididos por la transición que supuso el paso del poeta de Europa a Estados Unidos. Se trata de *W. H. Auden: Los primeros años* (1994) y *W. H. Auden: Los Estados Unidos y después. Poesía selecta* (2009).

Veamos ahora quién ha traducido a los tres siguientes poetas estudiados:

TABLA 18B. Lista de traductores al castellano de los poemarios, antologías y obras completas de Elizabeth Bishop, Hart Crane y E. E. Cummings

<i>Autor</i>	<i>Traductores</i>	<i>España</i>	<i>México</i>	<i>Argentina</i>
<i>ELIZABETH BISHOP</i>	Eli Tolaretxipi	1	–	–
	<b>Orlando José Hernández</b>	<b>2</b>	–	–
	<b>Sam Abrams y Joan Margarit</b>	<b>1</b>	–	–
	Ulalume González de León	–	1	–
	<b>TOTAL</b>	<b>4</b>	<b>1</b>	–

<i>HART CRANE</i>	<b>Agustí Bartra</b>	<b>1</b>	–	–
	Jaime Priede de la Huerta	1	–	–
	Margarita Fernández de Sevilla y Salky Borges	1	–	–
	<b>TOTAL</b>	<b>3</b>	–	–
<i>E. E. CUMMINGS</i>	<b>Alfonso Canales</b>	<b>4</b>	–	–
	<b>Alfonso Canales y Rafael León</b>	<b>1</b>	–	–
	Jorge Santiago Perednik	–	–	1
	<b>José Casas</b>	<b>2</b>	–	–
	<b>Juan Cueto-Roig</b>	<b>2<sup>1</sup></b>	–	–
	Ulalume González de León	–	1	–
	<b>TOTAL</b>	<b>9</b>	<b>1</b>	<b>1</b>

<sup>1</sup>Uno de ellos en formato electrónico.

Empezaremos por comentar brevemente quién ha traducido a Elizabeth Bishop. De entre los cinco nombres, destaca en primer lugar Orlando José Hernández, traductor de *Antología poética* (2 ediciones, en Consorci d'Editors Valencians/Mestral, 1988, y Visor Libros, 2003). A juzgar por la diferencia de quince años entre una edición y otra, es de suponer que, una vez terminados los derechos de edición del Consorci d'Editors Valencians, Visor decidió aprovechar la misma traducción para darle una segunda vida y mayor difusión a la antología, una vez revisada y aumentada. A propósito de la recepción de Bishop y de la edición de Visor, leemos en una reseña de *El Cultural* de mayo de 2003:

Aunque Octavio Paz fue su amigo y tradujo algunos de sus más conocidos poemas al español [...] lo cierto es que la norteamericana Elizabeth Bishop (1911-1979) fue prácticamente desconocida en el ámbito hispánico mientras vivió. Y aunque llena de prestigio, al fin, no dejó de ser una extraterritorial en el propio mundo anglosajón... [...] Aunque hoy hay más traductores y mayor conocimiento de Bishop, fue el puertorriqueño Orlando José Hernández el primero en publicar una antología de la norteamericana en la desaparecida editorial Mestral de Valencia, en 1988. Esa edición (ampliada, pulida y puesta al día) es la que ahora —como base— volvemos a hallar en esta más grande. (De Villena, 2001)

En segundo lugar, queremos presentar al binomio del traductor y profesor universitario Sam Abrams y el poeta Joan Margarit, traductores de otra antología de Bishop: *Obra poética* (2008). Además de participar en la traducción, afinada con ayuda del poeta Margarit, Abrams realizó la edición y el estudio preliminar de la obra. En el apartado 7.3, sobre los poetas-antólogos, ampliaremos la información sobre ellos.

En tercer y último lugar, mencionamos a la poeta, traductora y ensayista Ulalume González de León. Si bien solo ha traducido un libro de Bishop (*Poemas*, 1988), observamos que vuelve a aparecer en esta tabla en el apartado de E. E. Cummings, de quien tradujo *El uno y el innumerable quién* (1988). Asimismo, está presente en la Tabla 18d, pues tradujo uno de los poemarios de Hilda Doolittle. ¿A qué se debe esta coincidencia? Probablemente, a que las tres ediciones se publicaron en la UNAM de México. Podríamos decir que se trata de una traductora «de la casa», encargada de muchas de las traducciones poéticas que ofrecía la Dirección General de Publicaciones de dicha universidad.

De entre los traductores de Hart Crane mencionaremos únicamente a Agustí Bartra por ser el traductor del primer libro poético de Crane en nuestro idioma: *El puente y otros poemas* (1973). Bartra también tradujo una de las antologías de Eliot y varias ediciones de Sandburg. Como introductor del modernismo norteamericano en nuestro entorno cultural y ejemplo claro de traductor-antólogo, hablaremos con detalle sobre él en los apartados 7.1 y 7.3.

Para terminar, citamos a Alfonso Canales como traductor más editado de E. E. Cummings con diferencia. La primera de sus traducciones incluía un poema traducido por el editor y escritor malagueño Rafael León (*30 poemas y uno más*, 1964). Curiosamente, a partir de la segunda edición de esos poemas, se excluyó el «uno más» y se publicaron únicamente los

treinta traducidos por Canales, con el sobrio título de *Poemas* (1969, 1973, 1993 y 2000), primero en Alberto Corazón (colección «Visor») y después en la editorial Visor Libros.

A continuación, mostramos la lista de traductores de Eliot, la más larga de todas las subtablas que componen la Tabla 18:

TABLA 18C. Lista de traductores al castellano de los poemarios, antologías y obras completas de T. S. Eliot

<i>Autor</i>	<i>Traductores</i>	<i>España</i>	<i>México</i>	<i>Argentina</i>
<i>T. S. ELIOT</i>	Adriana Menassé	–	1	–
	<b>Agustí Bartra</b>	1	–	–
	<b>Alberto Girri</b>	–	–	1
	Alberto Girri y Enrique Pezzoni	–	–	1
	<b>Ángel Flores</b>	2	–	–
	<b>Ángel Flores y Vicente Gaos</b>	–	1	
	Avantos Swan	1	–	–
	Basilio Uribe	–	–	1
	Dámaso Alonso García	1	–	–
	<b>Dámaso Alonso,</b> Leopoldo Panero, José Luis Cano, Charles David Ley, José A. Muñoz Rojas	1	–	–
	<b>Esteban Pujals Gesalí</b>	3	–	–
	Felipe Benítez Reyes	1	–	–
	Gerardo Gambolini, Jorge Fondebrider y Juan Pablo Renzi	–	–	1
	Hellen Ferro	–	–	1
	Jaime Tello	1	–	–
	Jenaro Talens	1	–	–
	J.M. Aguirre	1	–	–
	José Emilio Pacheco	–	1	–
	José Luis Palomares Arribas	1	–	–
	<b>José María Valverde</b>	3	–	–
	José María Valverde y Fernando Gutiérrez	1	–	1
	J. Rodolfo Wilcock	–	–	1
	Juan Bonilla	1	–	–
	Juan Malpartida	1	–	–
	<b>Juan Malpartida y Jordi Doce</b>	1	–	–
	<b>León Felipe</b>	1	–	–
	<b>Mónica Rubio</b>	2	–	–

<b>Fernández</b>			
Regla Ortiz Mogollón	1	–	–
Rodolfo Usigli	–	1	–
Rodolfo Usigli, Juan Ramón Jiménez, <b>León Felipe</b> , Ortiz de Montellano, <b>Marià Manent</b> , <b>Ángel Flores</b>	–	1	1
Rosa María Molina Mérida	1	–	–
<b>Vicente Gaos</b>	4	–	–
<i>Sin especificar</i>	–	3	1
<b>TOTAL</b>	<b>30</b>	<b>8</b>	<b>9</b>

El inmenso número de traducciones distintas de Eliot en España, México y Argentina justifica que dediquemos un espacio mayor al estudio de sus traductores. En primer lugar, observamos que es frecuente que un mismo traductor se encargue de distintas traducciones. Por ejemplo, el poeta y ensayista Vicente Gaos tradujo *Burnt Norton*, publicado de forma póstuma en la Universidad de Granada (1988), y *Cuatro cuartetos* para Rialp (1950), Ed. Hispánica (1951) y Barral (1971). Además, en este último caso, se encargó de preparar la introducción y las notas, por lo que podríamos decir que también actuó como editor literario de la obra.

Observamos que a veces una misma traducción se publica en países diferentes, como la cotraducción elaborada por Rodolfo Usigli, Juan Ramón Jiménez, León Felipe, Ortiz de Montellano y Ángel Flores, publicada en origen en México en 1940, y después ampliada, con la colaboración del traductor Marià Manent además de los anteriores, y publicada en Argentina en 1954.<sup>76</sup> Es sintomático que ciertos poetas españoles exiliados durante la Guerra Civil, como Juan Ramón Jiménez y León Felipe, publicaran esta traducción en otros centros culturales hispanos un año después del fin de la contienda. Posiblemente, el hecho de hallarse en Estados Unidos en aquella época y la fama creciente de

---

<sup>76</sup> Véase González Ródenas (2005: 71 y nota 120).



dichos poetas pudieron favorecer el encargo de la traducción. Como contrapartida, pocos años después se publicó en España (1946) otra traducción conjunta, también firmada por varios poetas y estudiosos de prestigio: Dámaso Alonso, Leopoldo Panero, José Luis Cano, Charles David Ley y José A. Muñoz Rojas, con prólogo del hispanista C. D. Ley.

Asimismo, merece la pena comentar el caso de otros dos traductores, Agustí Bartra y Jose M.<sup>a</sup> Valverde, que contribuyeron a difundir la literatura anglosajona en nuestra cultura. La admiración que Bartra sentía por Eliot queda patente en el tono del prólogo de *La tierra baldía y otros poemas* (México D. F.: Premià Editores de Libros, 1977). Allí dice que *La tierra baldía* «abrirá la brecha por donde pasará la sensibilidad poética del siglo», y alude a la cualidad de «clásico literario» de Eliot en estos términos: «Para convertirse él mismo en clásico era necesario dar la espalda a los clásicos más inmediatos [...] porque Eliot es uno de los poetas que ha sentido con más dolorosa clarividencia la división trágica y la soledad del hombre moderno» (Bartra, 1977: 5-10). Por su parte, el poeta, crítico y ensayista José M.<sup>a</sup> Valverde, traductor de Shakespeare, Dickens y Walt Whitman, tradujo *Asesinato en la catedral. Cuatro cuartetos. La tierra baldía* (Barcelona: Orbis, 1984, y Buenos Aires: Orbis Hispamérica, 1985) y las obras completas de Eliot: *Poesías reunidas, 1909-1962*, editadas en Alianza y en Altaya con un minucioso prólogo del traductor.

Para terminar, nos gustaría mencionar la traducción que hizo el poeta, ensayista y traductor José Emilio Pacheco (ganador del Premio Octavio Paz en 2003 y del Premio Cervantes en 2009) de *Cuatro cuartetos* (México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1989), según Octavio Paz, «la mejor traducción de los *Cuatro cuartetos* que ha aparecido en ningún idioma». Sin duda, los premios obtenidos por el traductor y la crítica

favorable del célebre Paz han servido para aumentar la difusión de esta versión de *Cuatro cuartetos*. Los tres traductores (Valverde, Bartra y Pacheco) responderían al perfil que Sela-Sheffy (2005: 9 y 11) denomina «highly appreciated literary translators [...] [who] also pursue literary careers, mainly as editors, critics, poets and writers, and academic scholars», con mucha más autonomía que otro tipo de traductores.

En la siguiente tabla recogemos los nombres de los traductores de Robert Frost, Hilda Doolittle y Langston Hughes:

TABLA 18D. Lista de traductores al castellano de los poemarios, antologías y obras completas de Hilda Doolittle, Robert Frost y Langston Hughes

<i>Autor</i>	<i>Traductores</i>	<i>España</i>	<i>México</i>	<i>Argentina</i>
<i>HILDA DOOLITTLE</i>	Alfredo Martínez Expósito	1	–	–
	Natalia Carbajosa Palmero	1	–	–
	<b>Pura López Colomé</b>	–	1	–
	<b>Ulalume González de León</b>	–	1	–
	<i>Sin especificar</i>	1	–	–
	<b>TOTAL</b>	<b>3</b>	<b>2</b>	–
<i>ROBERT FROST</i>	D. G. Helder y Ernesto Pesce	–	–	1
	<b>Enrique L. Revol</b>	–	–	1
	José Silva	–	–	1
	Salustiano Masó	1	–	–
	<i>Sin especificar</i>	1	–	–
	<b>TOTAL</b>	<b>2</b>	–	<b>3</b>
<i>LANGSTON HUGHES</i>	Ana María Fraile Marcos	1	–	–
	Herminio Ahumada	–	1	–
	J. Galer	–	–	1
	<b>Maribel Cruzado</b>	<b>2</b>	–	–
	<i>Sin especificar</i>	1	–	–
	<b>TOTAL</b>	<b>4</b>	<b>1</b>	<b>1</b>

Como vemos, en los tres casos hay bastante dispersión de traductores, pues salvo en el caso de Maribel Cruzado, que ha traducido dos obras de Langston Hughes, el resto solo cuenta con una edición. En esta ocasión,

no se trata de una misma obra editada dos veces, sino que Cruzado ha traducido dos obras de Hughes para editoriales distintas: *Blues* (Pre-Textos, 2004) y *Escritos sobre España (1937-1956)* (La Oficina, 2011). En ambos casos ha sido también la editora y prologuista de las antologías.

Del resto de traductores de esta subtabla solo mencionaremos a tres: Pura López Colomé, poeta y traductora mexicana que obtuvo el Premio Nacional de Traducción de Poesía en 1992; Ulalume González de León, traductora de Hilda Doolittle, Elizabeth Bishop y E. E. Cummings, y Enrique L. Revol. Este traductor, responsable de la selección y traducción de *Poemas* (1979) de Frost para la editorial Corregidor, publicó otra traducción (en colaboración con Alfredo J. Weiss) de la poesía de Ezra Pound. Resulta curioso que dos poetas tan distintos como Pound y Frost hayan acabado teniendo la misma voz en castellano.

Por desgracia, en los tres autores de esta tabla se presentan lagunas en cuanto a la autoría de alguna de las traducciones. En ciertos casos se debe a que son ediciones antiguas y en otros a que, a pesar de ser relativamente nuevas (como *Jardín junto al mar*, de H. D., editada en 2001), algunas de las referencias halladas en el *Index Translationum* o en las Bibliotecas Nacionales no son del todo completas.

En la Tabla 18e se recogen los traductores de los siguientes tres poetas:

TABLA 18E. Lista de traductores al castellano de los poemarios, antologías y obras completas de Robinson Jeffers, Archibald MacLeish y Marianne Moore

<i>Autor</i>	<i>Traductores</i>	<i>España</i>	<i>México</i>	<i>Argentina</i>
<i>ROBINSON JEFFERS</i>	<b>Alberto López Fernández y Pablo Soler Frost</b>	–	1	–
	<b>TOTAL</b>	–	<b>1</b>	–
<i>ARCHIBALD MACLEISH</i>	<b>Fernando Quiñones</b>	1	–	–
	<b>TOTAL</b>	<b>1</b>	–	–

<i>MARIANNE MOORE</i>	Lidia Taillefer de Haya	1	–	–
	Mirta Rosenberg	–	–	1
	<b>Olivia de Miguel</b>	3	–	–
	<i>Sin especificar</i>	–	–	1
	<b>TOTAL</b>	<b>4</b>	–	<b>2</b>

Alberto López Fernández y Pablo Soler Frost son los traductores de la única antología en castellano de Robinson Jeffers, publicada en México (Umbral, 1999). Se trata de dos poetas-traductores que han elaborado aquí lo que, debido a las características de su propuesta, podría considerarse un «modelo» de antología. Volveremos a ellos en el capítulo 7.

El traductor del único poemario de Archibald MacLeish publicado en castellano en los tres países estudiados fue Fernando Quiñones. En la Fundación que lleva su nombre se le describe así: «Poeta, narrador, ensayista y autor de varias obras de teatro. Ha sido uno de los escritores más brillantes del panorama literario español de la segunda mitad del siglo XX». <sup>77</sup> Así pues, es un claro ejemplo de escritor que, además, traduce. Resulta interesante que en la extensa semblanza biobibliográfica que se le dedica en dicha página se referencien sus poemarios, novelas, ensayos y obras de teatro, y no se mencione siquiera su faceta de traductor.

Comentemos ahora lo más representativo del perfil de las traductoras de Marianne Moore. Entre ellas, destaca la figura de Olivia de Miguel Crespo como traductora de 3 de los 6 libros: dos antologías y la obra bilingüe *Poesía completa. The Complete Poems* (Lumen, 2010). Esta última obtuvo el Premio Nacional de Traducción en 2011, lo cual fomentó la difusión internacional de la obra de Moore y ayudó a afianzar su posición dentro de nuestra cultura. Olivia de Miguel ha dedicado buena parte de su carrera profesional al estudio de Marianne Moore, objeto de su

---

<sup>77</sup> Véase el apartado «Biografía» de la página web de la Fundación Fernando Quiñones.

tesis doctoral, que fue el germen de la traducción de la antología *Pangolines, unicornios y otros poemas* (El Acantilado, 2005).<sup>78</sup> La tercera edición antológica (también bilingüe) publicada en España corrió a cuenta de Lidia Taillefer de Haya, y la traducción de la breve antología publicada en Argentina (*El reparador de agujas de campanario y otros poemas*) es de Mirta Rosenberg. En la última traducción argentina, a pesar de ser reciente (1991), no hemos encontrado mención al nombre del traductor.

Estos son los traductores que han difundido a Ezra Pound en castellano:

TABLA 18F. Lista de traductores al castellano de los poemarios, antologías y obras completas de Ezra Pound

<i>Autor</i>	<i>Traductores</i>	<i>España</i>	<i>México</i>	<i>Argentina</i>
<i>EZRA POUND</i>	Alfredo J. Weiss y Enrique Revol	–	–	1
	Alfredo J. Weiss y Rodolfo Wilcock	–	–	1
	Carol Cotsonis	–	1	–
	<b>Ernesto Cardenal, José Coronel Urtecho</b>	<b>2</b>	–	–
	Gerardo Gambolini, Jorge Fondenrider y Armando Sapia	–	–	1
	<b>Guillermo Rousset Banda</b>	<b>1</b>	<b>4</b>	–
	Jaume Ferrán y Carmen R. de Velasco	1	–	–
	Javier Calvo	1	–	–
	Jesús Munárriz y Jenaro Talens	1	–	–
	Jesús Pardo	1	–	–
	<b>José Vásquez Amaral</b>	<b>5</b>	<b>2</b>	–
	Manuel Almagro y Antonio Rivero	1	–	–
	Rafael Vargas	–	1	–
	Ricardo Silva Santisteban	1	–	–
	<i>Sin especificar</i>	–	–	1
	<b>TOTAL</b>	<b>14</b>	<b>8</b>	<b>4</b>

<sup>78</sup> Dado su papel como impulsora de la obra de Marianne Moore en nuestra cultura, damos más información sobre Olivia de Miguel Crespo en el apartado 7.3, dedicado a los traductores-antólogos.

De entre los numerosos traductores de Pound, destacaremos cuatro. En primer lugar, hablaremos de Ernesto Cardenal y José Coronel Urtecho, traductores de *Antología* (2 ediciones: Alberto Corazón, 1979; Visor Libros, 1983). El caso de esta antología es similar al de la antología de Cummings (*30 poemas*) traducida por Canales, que primero se publicó en la editorial personal de Alberto Corazón y después se reeditó en Visor tras la fusión. La figura del poeta, ensayista y traductor José Coronel Urtecho es primordial en la recepción de los poetas modernistas en castellano porque, igual que ocurría con Bartra, fue editor y traductor de una de las primeras antologías panorámicas del movimiento en nuestro idioma. Nos referimos a *Panorama y antología de la poesía norteamericana* (1949). Su gran labor antológica y sus amplios conocimientos del movimiento pudieron llevar a los editores de Pound (así como a los de Stevens, de quien también tradujo un poemario) a contar con Coronel Urtecho a la hora de preparar una antología dedicada a este poeta.

En segundo lugar, destaca Guillermo Rousset Banda, traductor de dos obras distintas de Pound (*Personae* y *Cantos prohibidos*), que en total se han publicado 5 veces: *Personae* en tres ocasiones, las tres en México (1959 y 1981, dos veces en ese año, en edición normal y limitada), y *Cantos prohibidos* en dos ocasiones: una en México (1993) y otra en España (2011). Salta a la vista que este traductor fue uno de los introductores de Pound en México y que, solo en los últimos años, su traducción de *Cantos prohibidos* ha pasado a publicarse también en nuestro país, casi veinte años después de que la elaborase, en edición de Manuel Quesada y con prólogo de Agustín Cadena.

En tercer y último lugar, sobresale el nombre de José Vásquez Amaral, responsable del primer poemario traducido de Pound: *Los cantares de Pisa* (México: Imprenta Universitaria, 1956). Este estudioso y traductor

elaboró también la primera traducción en castellano de los *Cantares completos. I-CXX* (1975), publicada en origen en México y recuperada más tarde en España. Esta traducción, realizada todavía en vida de Pound, tuvo la fortuna de contar con una colaboración directa entre autor y traductor. Como se apunta en *Ezra Pound: The Tragic Years, 1925-1972*: «José Vásquez Amaral came down from Rutgers University to ask for Pound's help as he translated the *Cantos* into Spanish; his *Cantares completos* were published in Mexico in 1975» (Wilhelm, 1994: 274). De todas formas, la correspondencia entre Pound y Vásquez Amaral empezó mucho antes de la década de 1970, pues en la *Rutgers Review* (vol. III) publicada en invierno de 1968 ya se incluían extractos de la correspondencia entre ambos.

Veinte años más tarde, la editorial Cátedra relanzó la traducción de Vásquez Amaral y, junto con un prólogo y con edición a cargo de Javier Coy, la presentó en su colección anotada «Letras universales» en tres volúmenes (1994-2000, 2009 y 2010). La reedición de esta obra de referencia ha contribuido a consolidar a Vásquez Amaral como traductor casi «oficial» de Pound más de cincuenta años después de que realizara la traducción de sus primeros poemas.

Una vez comentados los traductores principales de Pound, pasemos a la Tabla 18g, dedicada a Roethke, Sandburg y Stein:

TABLA 18G. Lista de traductores al castellano de los poemarios, antologías y obras completas de Theodore Roethke, Carl Sandburg y Gertrude Stein

<i>Autor</i>	<i>Traductores</i>	<i>España</i>	<i>México</i>	<i>Argentina</i>
<i>THEODORE ROETHKE</i>	<b>Alberto Girri</b>	<b>2</b>	–	<b>1</b>
	Luis Javier Moreno	1	–	–
	<i>Sin especificar</i>	–	–	–
	<b>TOTAL</b>	<b>3</b>	–	<b>1</b>

<i>CARL SANDBURG</i>	<b>Agustí Bartra</b>	1	2 <sup>1</sup>	–
	Eduardo Moga Bayona	1	–	–
	Miguel Martínez-Lage	1	–	–
	Silvia Barbero	1	–	–
	<i>Sin especificar</i>	–	–	–
	<b>TOTAL</b>	<b>4</b>	<b>2</b>	–
<i>GERTRUDE STEIN</i>	<b>Esteban Pujals Gesalí</b>	<b>1</b>	–	–
	Maribel de Juan	1	–	–
	<b>TOTAL</b>	<b>2</b>	–	–

<sup>1</sup> Uno de ellos en formato electrónico.

Ya hemos hablado de Agustí Bartra —traductor de tres ediciones de la poesía de Carl Sandburg (1973, 2003 y 2010), una de ellas en formato electrónico— a propósito de otros poetas modernistas. Así pues, centraremos el comentario de esta subtabla en otros dos traductores: Alberto Girri y Esteban Pujals Gesalí.

Como ya apuntábamos en el apartado 5.2, Alberto Girri fue uno de los introductores de los poetas modernistas en nuestro idioma. Tradujo en la segunda mitad del siglo XX a Roethke y a Eliot para la editorial Fraterna, de Buenos Aires, si bien unos años antes ya había traducido, también en Buenos Aires pero para Bibliográfica Argentina, una antología de Stevens (véase tabla 18h). Lo interesante de la traducción de *Poemas* de Roethke es que, tal como ocurría con otros poetas del movimiento traducidos primero en Latinoamérica, en España se recuperó su traducción décadas más tarde. Así, sus *Poemas* aparecieron en 1992 en la Agencia Española de Propiedad Intelectual y en el año 2000 en Huerga y Fierro Editores.

Por su parte, el prolífico traductor y académico Esteban Pujals Gesalí ha traducido *Botones blandos* (2011) de Gertrude Stein, además de los *Cuatro cuartetos* de Eliot (3 ediciones: Cátedra, 1987; Altaya, 1996; Cátedra, 2006). Es posible que la reedición en Cátedra de su traducción de Eliot y su presencia en el Departamento de Filología Inglesa de la Universidad Autónoma de Madrid en calidad de experto en poesía



contemporánea hayan influido en la publicación de su traducción de Stein. Resulta curioso que este poemario heterogéneo y experimental de Stein no aparezca en la colección «Verso» de Adaba Editores sino en «Prosa», lo cual denota que, en ocasiones, no resulta fácil calificar la obra de autores polifacéticos como Gertrude Stein, que subvierten los géneros.

Pasemos a la penúltima parte de la Tabla 18, dedicada a Wallace Stevens:

TABLA 18H. Lista de traductores al castellano de los poemarios, antologías y obras completas de Wallace Stevens

<i>Autor</i>	<i>Traductores</i>	<i>España</i>	<i>México</i>	<i>Argentina</i>
<i>WALLACE STEVENS</i>	<b>Alberto Girri</b>	–	–	1
	<b>Andrés Sánchez Robayna</b>	3	–	–
	<b>Daniel Aguirre Oteiza</b>	3	–	–
	Daniel Chirom	–	–	1
	Hernán Galilea	1	–	–
	<b>Javier Marías</b>	1	–	–
	<b>Jenaro Talens</b>	3	–	–
	Julián Jiménez Heffernan	2	–	–
	Laura Romero Chus y Jorge Gimeno	1	–	–
	Miguel Ángel Flores	–	2	–
	Moisés Ladrón de Guevara	–	1	–
	Tomás March	1	–	–
	<b>TOTAL</b>	<b>15</b>	<b>3</b>	<b>2</b>

Entre los traductores de Wallace Stevens encontramos una mezcla de poetas, traductores profesionales e incluso novelistas de renombre. Por un lado, están los poetas Andrés Sánchez Robayna y Jenaro Talens, cada uno de ellos con 3 traducciones de Stevens publicadas. Dos antologías y una obra completa en el caso de Sánchez Robayna (del que hablaremos en el apartado de traductores-antólogos) y un poemario y una antología (con dos ediciones distintas, en 1993 y 2012) en el caso de Talens. Recordemos que Talens había traducido también un poemario de Eliot y otro de Pound.

Por otro lado, encontramos al traductor y estudioso de la literatura Daniel Aguirre, también profesor de Harvard y autor de varios estudios

comparativos entre el modernismo anglosajón e hispanoamericano.<sup>79</sup> Aguirre ha traducido dos poemarios de Stevens (*La roca e Ideas de orden*) y una antología (*Poemas tardíos (Opus Posthumus)*), todas ellas publicadas en Lumen en los últimos diez años. Para dicha editorial había traducido ya con anterioridad una obra en prosa de Stevens: *Aforismos completos* (2002). Curiosamente, no hemos encontrado traducciones suyas dedicadas a otros poetas del movimiento.

Por último, destaca la presencia del novelista y traductor Javier Marías, responsable de *Notas para una ficción suprema*, de Stevens, publicada en la misma editorial que la otra traducción poética de Marías recogida en estas páginas: *Un poema no escrito: (Dichtung und Wahrheit)*, de Auden. Nos referimos a la editorial valenciana Pre-Textos, que curiosamente publicó en el mismo 1996 ambas traducciones en su colección «La cruz del sur».

Para terminar con este análisis general de traductores, veamos los datos recabados sobre William Carlos Williams:

TABLA 181. Lista de traductores al castellano de los poemarios, antologías y obras completas de William Carlos Williams

<i>Autor</i>	<i>Traductores</i>	<i>España</i>	<i>México</i>	<i>Argentina</i>
<i>WILLIAM CARLOS WILLIAMS</i>	Adriana González y Myriam Moscona	–	1	–
	Carlos Manzano Broché y Matilde Horne	1	–	–
	<b>Carmen Martín Gaité</b>	1	–	–
	<b>Ernesto Cardenal y José Coronel Urtecho</b>	1	–	–
	<b>Juan Antonio Montiel</b>	3	–	–

<sup>79</sup> Véase, por ejemplo, «Encrucijadas de los modernismos anglosajón e hispanoamericano. Sobre traducción y tradición en la poesía de W. B. Yeats» (revista *1611*, 5).

Juan Miguel López Merino	1	–	–
Margarita Ardanaz Morán	1	–	–
<b>Octavio Paz</b>	–	1	–
<b>TOTAL</b>	<b>8</b>	<b>2</b>	<b>–</b>

De entre los traductores de Williams nos gustaría mencionar brevemente a Ernesto Cardenal y José Coronel Urtecho, que ya habían colaborado en la traducción de una antología de Pound editada en 1979 y 1983, y que firmaron conjuntamente la antología *Poemas* de William Carlos Williams en la década de 1980 (1985). Asimismo, destaca la presencia del poeta y editor mexicano Juan Antonio Montiel, autor de 3 de las traducciones de poemarios de Williams, todas ellas publicadas en Lumen. Igual que Aguirre, Montiel solo ha traducido a uno de los poetas modernistas.

Junto a estos traductores encontramos a dos escritores de procedencias muy distintas. Nos referimos, por un lado, a la novelista española Carmen Martín Gaité, autora de la traducción de *Viaje hacia el amor y otros poemas* (1981). Por otro lado, está el poeta y ensayista Octavio Paz, traductor de *Veinte poemas* (1973) de Williams, la primera antología del autor publicada en nuestro idioma, en este caso, en México. De ambos hablaremos en el apartado de traductores-antólogos.

Somos conscientes de que el estudio de los traductores de poesía podría haber sido mucho más extenso, pero nos vemos limitados por el alcance de nuestra investigación. No obstante, esperamos que este repaso general de los traductores que han ofrecido en castellano la obra de alguno de los 17 poetas modernistas traducidos a nuestro idioma haya servido para ilustrar lo variados que son sus perfiles y ampliar la noción del «traductor de poesía», a veces confundida con la del «traductor-poeta» o «poeta-traductor».

## **6. ASPECTOS QUE INFLUYEN EN EL CAPITAL SIMBÓLICO DE LOS POETAS**

El tema principal de esta investigación es el estudio de las distintas ediciones de poesía modernista norteamericana en inglés y en castellano, haciendo especial hincapié en las antologías de un solo autor en otro idioma como base de comparación para la propuesta de antología poética bilingüe de Edna St. Vincent Millay. Sin embargo, consideramos imprescindible repasar también otros aspectos que influyen en el capital simbólico de los poetas, además de la publicación y difusión de sus obras, pues en cierto modo condicionan su recepción.

Nos referimos, en concreto, a la opinión que dichos poetas han merecido a ojos de la crítica (algo primordial en el caso de este género literario de «circulación restringida»), a la opinión que algunos de ellos han dado sobre el propio movimiento en calidad de críticos, y a su desempeño de otras funciones dentro del sistema literario y cultural. Haremos especial hincapié en la función del poeta como traductor, ya que se entrelaza con el estudio de traductores de poesía modernista recogido ya en el apartado 5.5 y con el apartado 7.3, dedicado a los traductores-antólogos. Por último, mencionaremos los premios y otros galardones otorgados a alguno de los 28 poetas estudiados y cómo, en nuestra opinión, eso ha podido influir en su capital simbólico y en la opinión de la crítica, y viceversa.

Dado que la opinión de los críticos se filtra a menudo en los matices de las palabras escogidas, en los apartados 6.1 y 6.2 nos hemos permitido incluir citas directas más extensas que en otros capítulos de la tesis doctoral. Consideramos que leer las palabras textuales de cada uno de los críticos ayuda a vislumbrar los tonos que diferencian unas opiniones de otras.

## 6.1. Repaso general de la crítica sobre el modernismo norteamericano

Resulta imposible ofrecer aquí un estudio pormenorizado de qué ha opinado la crítica acerca de los poetas estudiados, puesto que se aleja del objetivo principal de nuestra investigación y es un campo tan amplio que podría generar una (o varias) tesis por sí mismo. No obstante, nos parece imprescindible mencionar someramente la importancia que tienen las palabras de los críticos cuando se trata de canonizar o excluir a un poeta.

Pese a que ahora las tecnologías de la información y la «voz» que nos otorga internet hacen que cualquier persona pueda opinar en una plataforma a la que acceden muchos lectores en potencia y, por lo tanto, influir en su criterio y sus gustos, debemos tener en cuenta que no siempre ha sido así. Durante buena parte del siglo estudiado, la única crítica posible era la ejercida por los profesionales (críticos literarios y estudiosos de la literatura, tanto dentro como fuera de la academia), por quienes pautaban los currícula universitarios (y por lo tanto, incluían o no a ciertos autores del universo literario de sus alumnos) y por los propios poetas, que a menudo alababan o desprestigiaban la obra de sus coetáneos.

A lo largo del apartado veremos ejemplos del dinamismo de la crítica, que hace variar la posición de centralidad o periferia de un autor dentro del sistema literario. Así, ciertos poetas venerados en otro tiempo pueden haber caído en el olvido y a la inversa, poetas que en un principio pasaron desapercibidos pueden gozar ahora de relativa fama. También nos detendremos en otros poetas cuyo capital simbólico ha ido fluctuando y que han experimentado varios «picos» de centralidad y periferia a lo largo de los cien años estudiados.

Como muestra de los fenómenos que ha propiciado la crítica sobre el modernismo norteamericano, tomaremos a cuatro poetas: Robert Frost, Ezra Pound, Wallace Stevens y Langston Hughes, ya que representan tendencias distintas dentro del polisistema del que forman parte. El estudio pormenorizado de la crítica referida a Edna St. Vincent Millay, organizada por bloques, se ofrece en el capítulo 8 de la tesis.

En primer lugar, hemos elegido a Robert Frost porque es, junto con T. S. Eliot, el poeta más editado en inglés en los cien años estudiados, pero se diferencia de este en la dinámica de su posición central-periférica. Mientras que muy pocos críticos se han atrevido a poner en entredicho la valía de Eliot, Frost presenta un movimiento «ondulante». Gozó de muy buena recepción por parte de la crítica en la segunda parte de su vida (por lo menos, de la ajena a los propios integrantes del *High Modernism*) y de los sistemas académicos y culturales anglosajones, pero también ha suscitado críticas negativas por parte de otros expertos y poetas. Tal vez esa ambivalencia de la crítica (desde dentro y desde fuera del movimiento) haya podido influir en que, a diferencia de Eliot, que es el poeta modernista más traducido a nuestro idioma, pocos editores hispanos se hayan animado a publicar traducciones de la poesía de Frost.

En segundo lugar, Ezra Pound y Wallace Stevens son dos caras de la misma moneda. Pound fue un poeta admirado y respetado en una época de su vida, descubridor de algunos de los poetas norteamericanos que después han tenido más peso dentro del movimiento. Sin embargo, su capital simbólico cayó en picado debido a sus controvertidas ideas políticas. Stevens, por su parte, puede considerarse la antítesis de Pound, el poeta que «rellena» su puesto de centralidad cuando Pound pasa a la periferia. Como veremos en las próximas páginas, los defensores de uno y otro no ocultan la enemistad que sentían estos dos poetas.

En tercer lugar, incluimos un breve repaso a la crítica hecha a Langston Hughes, por tratarse de un poeta periférico dentro del canon del modernismo establecido en su época, pero de carácter central dentro de un subsistema concreto y cada vez más presente en el panorama literario. Del mismo modo que en la década de 1960 algunos críticos consideraban que Hart Crane era el poeta insignia para los homosexuales («homosexuals naturally canonized him» [Spears, 1965: 6]), podemos decir que la comunidad negra canonizó a Langston Hughes como poeta que daba voz a sus preocupaciones y denuncias. Por supuesto, eso no quiere decir que solo ese colectivo reconociera su valía, igual que no solo desde el movimiento homosexual se reconoció la valía de Crane.<sup>80</sup> Sin embargo, uno y otro han quedado asociados a determinadas «características» personales que se han filtrado en las lecturas de su poesía.

\* \* \*

Una vez hechas estas aclaraciones, veamos qué recepción general ha tenido Robert Frost a lo largo del siglo. Son numerosos los estudios, críticas y reseñas dedicados a este poeta. Por ejemplo, en la obra bibliográfica recopilada por Lentricchia (1976) se recogen 26 reseñas de *North of Boston* publicadas entre 1914 y 1915 en Gran Bretaña o Estados Unidos, una de ellas escrita por Ezra Pound y publicada en *Poetry* (diciembre de 1914), otra escrita por Amy Lowell (*New Republic*, febrero de 1915) y otra de Louis Untermeyer (*Chicago Evening Post*, 23 de abril de 1915). Pound había reseñado también su anterior libro, *A Boy's Will* (*Poetry*, mayo de 1913). Dos décadas más tarde, *A Further Range* fue reseñada en 27 ocasiones, en publicaciones tan variadas como el *New*

---

<sup>80</sup> Por ejemplo, en sus «Notes on American Poets», David Cecil y Allen Tate (1963 [1958]: 648) escribieron: «Crane was the most original and powerful imagination that appeared in America in the 1920's».

*York Times Book Review, Poetry, New Mexico Quarterly* y *Christian Century*.<sup>81</sup>

Casi más sorprendente resulta que entre 1913 y 1974 se publicaran 50 libros sobre Robert Frost, se le dedicaran 126 partes de libros y se escribieran 392 artículos académicos en inglés acerca de su poesía. En contraposición, Lentricchia (1976: 136-139) solo indexa cuatro artículos en castellano dedicados al poeta, el primero de 1942 y el último de 1957 (recordemos que su estudio cubre solo hasta 1974). Destaca entre ellos el artículo de Octavio Paz «Visita al poeta Robert Frost» (*Sur*, noviembre de 1945), escrito a partir de una entrevista que Paz hizo a Frost en su casa. En dicha entrevista, a propósito de su estilo narrativo y su relación con la tradición anterior, el propio Frost afirma:

Cada poeta ha nacido para expresar algo suyo. Y su primer deber es negar a sus antepasados, a la retórica de los anteriores. Cuando empecé a escribir me di cuenta de que no me servían las palabras de los antiguos; era necesario que yo mismo me creara mi propio lenguaje. Y ese lenguaje —que sorprendió y molestó a algunas personas— era el lenguaje de mi pueblo, el lenguaje que rodeó mi infancia y mi adolescencia. Tuve que esperar mucho tiempo para encontrar mis palabras. (Paz y Frost, 1945: 35)

A juzgar por el prólogo de *Reparación del muro y otros poemas*, la última antología de Frost traducida al castellano, da la impresión de que desde 1915 —cuando contaba ya cuarenta años— hasta su fallecimiento, la recepción de Frost fue excelente. Después de viajar a Londres en 1912, donde según el autor del prólogo «conoció a Pound y consiguió que un editor —David Nutt— se interesara por su colección de poemas *A Boy's Will*, que había sido desestimada por algunas editoriales estadounidenses» (Helder, 1988: [4]), Frost regresó a Estados Unidos en 1915 y descubrió que su suerte como poeta había cambiado. Merece la pena citar de forma extensa dicho prólogo, porque en un solo párrafo resume la recepción y el

---

<sup>81</sup> Véase Lentricchia (1976: 45-62), «Reviews of Primary Material».



reconocimiento de Frost en su país a lo largo de casi cincuenta años, a partir de la información extraída, entre otros, de Lawrence Thompson:

El editor Henry Holt, de New York, había publicado el año anterior *North of Boston*, el cual había tenido una excelente acogida en un vasto público. De manera que cuando Frost llegó, comprobó con gran sorpresa que era famoso, que tenía más lectores que ningún otro poeta contemporáneo de los Estados Unidos. Al año fue elegido miembro del Instituto Nacional de Artes y Letras; [...] En 1924 recibió el primero de los cuatro premios Pulitzer que le fueran otorgados; en 1930 fue elegido miembro de la Academia Americana. Suman más de medio centenar las instituciones que le concedieron títulos honoríficos, incluidas las universidades inglesas de Oxford y Cambridge. Frost terminó siendo, como dijo Yvor Winters, «lo más parecido a un poeta laureado, un poeta nacional». El Senado festejó sus setenta y ochenta aniversarios, los medios de comunicación lo consultaban acerca de los «grandes temas». (Helder, 1988: [4])

En el artículo original, escrito por Thompson, este se explaya todavía más en las consecuencias de su repentina fama y apunta que, en cuestión de un año, Frost realizó lecturas públicas por todo Estados Unidos, desde Maine a Texas. «Then in spite of his asserted distaste for all things academic, he became one of the first American poets to make arrangements with various institutions to live on campus as poet-in-residence» (Thompson, 1967: 12).

Por su parte, Cecil y Tate (1963 [1958]: 652) resumen así los inicios de su tardía trayectoria poética: «By 1915 his first two books —*A Boy's Will* and *North of Boston*— had been published, and he returned to the United States to find himself famous. In growing demand as a lecturer, he was made Professor of English at Amherst College in 1916 and taught there until 1938». A eso siguieron numerosos honores y premios concedidos. Teniendo en cuenta que en 1899 Frost había dejado los estudios en la Universidad de Harvard sin graduarse, es evidente que lo que llevó al sector académico a solicitar sus servicios años después fue su reputación como poeta y literato, y no como teórico de la literatura.

Geoffrey Moore (1975) coincide con Thompson (y por ende, con Helder) en que Robert Frost fue el poeta estadounidense más destacado de la década de 1910. No obstante, considera que, «Frost—even Frost at his best—can hardly approach the glorious felicities of Yeats» (Moore, 1975: 106). Unas páginas más tarde reitera que, aunque Randall Jarrell y Edward Thomas admirasen a Frost, y Cecil Day Lewis escribiera una introducción a la selección de su obra elaborada por Penguin, «there have still been reservations. No English critic has been quite as enthusiastic as Jarrell» (Moore, 1975: 114).

En la misma línea, si comparamos el relato de los acontecimientos hecho por Helder con el que aporta Iam Hamilton en *Against Oblivion*, veremos que no todo fueron luces en la carrera de Frost. Para empezar, Hamilton asegura que Frost nombró a Lawrence Thompson su crítico oficial: «a youthful and admiring critic who could, Frost thought, be kept on a tight leash. For the next twenty-five years Thompson served as Frost’s factotum, accompanying the poet on his travels and assisting, when required, in the continuing ascent of his prestige and celebrity» (Hamilton, 2002: 18). De ser cierta la descripción de Hamilton, habría que tomar con prudencia el resumen de la trayectoria de Frost elaborado por Helder a partir del artículo de Thompson.

Helder y Hamilton tampoco coinciden en la posible relación entre Frost y otros modernistas que vivían en Europa. Mientras que Helder (1988: [4]) dice: «En Londres conoció a Pound», sin especificar hasta qué punto, Hamilton, más incisivo, afirma: «He had spent some time in England and had hung out there, not with Pound and Eliot, but with discredited figures like Lascelles Abercrombie and Wilfred Gibson» (Hamilton, 2002: 19).

En lo que sí coinciden ambos autores es en destacar la falta de conexión entre Frost y sus coetáneos. Helder (1988: [5]) lo expresa así: «Si Frost no

le debió nada a sus contemporáneos, sus contemporáneos tampoco le debieron nada a él. Es decir, ambas partes se desarrollaron en compartimentos estancos». Y añade que «Frost fue el más anticuado de su generación», en el sentido de que su renovación nació de la tradición anterior, no de un tipo de poesía nueva.

Por su parte, Hamilton (2002: 19) afirma: «During the 1930s, the leftist literary establishment shunned Frost as crankily right-wing».<sup>82</sup> Lo curioso es que Hamilton opinase que el alejamiento del modernismo no lo volvía antiguo, como pensaba Helder, sino que le otorgaba una voz propia (un punto de vista más acorde con la nueva visión polifónica del movimiento): «By sheer force of determination, though, he stuck to his own line, his own hauntingly distinctive ‘speaking voice’, a voice both metrical and colloquial, a voice that owed nothing to modernism and yet never seemed antique or self-consciously poetical» (Hamilton, 2002: 19).

Para terminar con la comparación entre estos críticos, nos gustaría recoger cómo califican la poesía de Frost y el efecto que esta tuvo en los críticos e intelectuales. Dice Helder (1988: [6]):

Por mucho que la crítica que le es favorable repita que su sencillez engaña [...] lo cierto es que al lado de la poesía de su tiempo y de su misma lengua escrita por gente de su misma generación —Stevens, Williams, Marianne Moore, Cummings—, su poesía resulta demasiado comprensible, al menos lo suficiente como para irritar a nueve de cada diez intelectuales.

Sus palabras contrastan de nuevo con las de Hamilton (2002: 20), escritas quince años después: «By the end of his long life, Frost had effectively

---

<sup>82</sup> Un dato interesante al respecto de las incongruencias de su vida queda recogido también en Thompson (1967: 13): «Near the end of his life, Frost dramatized additional contraries by accepting incongruous honors. Strongly conservative in his political views, and outspokenly isolationist, he nevertheless accepted an invitation to participate in the inauguration ceremonies of President-elect John F. Kennedy».

bridged the gap between his popular readership and the highbrow élite». También chocan con la opinión de dos estudiosos anteriores, Malcolm Bradbury y David Corker (1975: 25), quienes incluían a Frost en la lista de poetas que conformaron la «generación» de la época modernista:

On both sides of the Atlantic it is somewhere after 1910 that the new generation, feeling its way through the intellectual opportunities, interests and life-styles different from those before, begins to cohere, while drawing very considerably on the ideas of preceding generations. By 1912 to 1915 these writers—Pound, Eliot, Aiken, Robert Frost, Williams, Stevens, Marianne Moore, Vachel Lindsay, Carl Sandburg and Edgar Lee Masters in poetry, [...]—were taking on that ambiguous and self-conscious cohesion that a ‘generation’ has.

Tal vez la diferencia en el punto de vista se deba a que Holder, a pesar de basarse en Thompson y otros autores para su semblanza, habla para un público hispano y, por lo tanto, recoge el sentir de la crítica de nuestra cultura, mientras que Hamilton, Bradbury y Corker, adscritos a la cultura anglosajona, se refieren a la imagen proyectada en la cultura de partida.

No andarían tan desencaminados en sus apreciaciones cuando Harold Bloom, en *El canon occidental*, casi equipara la valía de Frost con la de Stevens, al decir que son «nuestros más grandes poetas desde Whitman y Dickinson: los socialmente reaccionarios Wallace Stevens y Robert Frost» (Bloom, 2009 [1985]: 38). También afirma que los únicos poetas de su generación que pueden competir con Stevens son Frost y Eliot (Bloom, 2009 [1985]: 530). Asimismo, David Bromwich, en su prólogo a *American Sonnets* (2007: xx-xxi), alimenta el capital simbólico de Frost: «The American whose name is most identified with the sonnet is Robert Frost. His predecessors, Wordsworth and Keats, Rossetti and Hopkins, found in the form a characteristic music, but Frost is the author of the best sonnets in English written by anyone who was not Shakespeare». Resulta curioso, porque también Edna St. Vincent Millay ha sido considerada por algunos como la mejor sonetista anglosajona desde Shakespeare.

Pasemos a continuación a repasar las opiniones de los críticos a propósito de Ezra Pound y Wallace Stevens. Como es sabido, en los primeros años del movimiento, Pound tuvo un papel dominante y canonizador, pues no solo fue el paradigma de poeta innovador, sino también el descubridor de talentos de muchos otros poetas de su generación. Así lo resumen sus coetáneos, David Cecil y Allen Tate (1963 [1958]: 658): «The most influential man of letters of his generation, he furthered the careers and reputations of Joyce, Eliot, Tagore, the composer George Antheil, the sculptor Gaudier-Brzeska, and others». Algunos de esos pupilos, que luego llegaron a ser grandes figuras, eran poetas norteamericanos que, como él, habían decidido establecerse en Europa.

Pound ya había demostrado sus ansias innovadoras gracias a la fundación, junto con Hilda Doolittle y Richard Aldington, del movimiento Imagist (imagismo o imaginismo), heredero del simbolismo francés y precursor del modernismo: «All this was the cosmopolitan—in the end too cosmopolitan—Pound, picking up the line of French symbolism, transforming it into imagism and finally into a theory of global culture and tradition» (Bradbury y Corker, 1975: 36). En «A Retrospect» (1918) Pound enuncia los principios del imagismo y da su definición de imagen: «that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time» (citado en: Perloff, 1996 [1985]: 13). No obstante, para algunos críticos, el imagismo algo fue más una posición estética, una forma de diferenciarse, que una concepción esencial de la poesía, salvo para H. D. Al menos, eso es lo que se deduce de las palabras de Cecil y Tate (1963 [1958]: 650): «H. D. was the only one of the Imagist group for whom “imagism” was more than a slogan: she was born an Imagist poet».

A pesar de todo, nadie niega a Pound su faceta «revolucionaria», innovadora, que W. M. Frohock (1961: 111) denomina «revolt»,

insistiendo en su relación con el adjetivo francés *révolté*, que no es solo rebelde sino también asqueado.<sup>83</sup> También Bradbury y Corker (1975: 36) recogen su carácter «archi-innovador» y su papel introductorio para muchos poetas:

A crucial figure in the entire enterprise was Ezra Pound, without whom it would have been almost impossible for the modernist movement in the Anglo-Saxon line to cohere or become a public sensibility, a symptomatic art for the age. He was the arch-innovator, the voice of the avant-garde ideal, stirring up London with his cry of «Make It New». He was [...] schooling and organizing the young writers of London in 1908-14 in the tactics of the new art.

El mayor defensor de la influencia de Pound en toda su época fue Hugh Kenner, crítico y biógrafo de Pound, que acuñó el término «The Pound Era» para referirse a la primera mitad del siglo XX y lo consideraba el inventor de un nuevo lenguaje. También Perloff (1996 [1985]), ante la pregunta del capítulo «Pound/Stevens: Whose Era?», que abre su libro *The Dance of the Intellect*, responde sin duda: «Pound Era». No solo subtitula el libro «Studies in the Poetry of the Pound Tradition» sino que plantea así la contraposición entre la poesía de Pound y la de Stevens:

If Poundians take MAKE IT NEW! as their watchword, one might say, without being at all facetious, that those who regard Stevens as the great poet of our time admire his ability to MAKE IT OLD. What matters to Harold Bloom and Hillis Miller as to Frank Kermode and Helen Vendler, is Stevens's restatement, in chastened, qualified, and ironic form, of the Romantic position his Emersonian (for Bloom) or Coleridgean (for Kermode) or Keatsian (for Vendler) ethos. (Perloff, 1996 [1985]: 14)

La mención a Harold Bloom no es casual, pues este controvertido pero sin duda influyente crítico norteamericano es uno de los principales defensores de Stevens como agente central dentro del sistema poético y literario anglosajón de la primera mitad del siglo XX. Según Javier Marías,

---

<sup>83</sup> Así lo aclara en su artículo «Ezra Pound: Images of Revolt», incluido en: *Strangers to This Ground*, pp. 111-131.

«quizá hasta la fecha el más exhaustivo exégeta de Stevens» (Marías, 1996: 89). Ya en 1975 Bloom afirmaba con ironía:

Modernism in literature has not passed; rather, it has been exposed as never having been there. Gossip grows old and becomes myth; myth grows older and becomes dogma. Wyndham Lewis, Eliot and Pound gossiped with one another; the New Criticism aged them into a myth of Modernism; now the antiquarian Hugh Kerner has dogmatized this myth into the Pound Era, a canon of accepted titans. (Bloom, citado en: Perloff, 1996 [1985]: 2)

La reivindicación de Stevens por parte de Bloom como icono de la época ya quedó patente en la década de 1970, cuando planteó: «I suggest that we begin to call [it] the Age of Stevens (or shall we say the Stevens Era?)» (Bloom, 1977: 152). Y desde entonces, el estudioso no ha dejado de defender su importancia. Pensemos, por ejemplo, en uno de sus últimos libros escritos traducidos al castellano: *La escuela de Wallace Stevens. Un perfil de la poesía estadounidense contemporánea* (2011), donde no solo reivindica su papel central dentro del modernismo sino también su figura como inspirador y modelo de poetas posteriores, como Mae Swenson, John Ashberry y Anne Carson. De entre sus coetáneos, Bloom solo incluye a Elizabeth Bishop y a Hart Crane dentro de la tradición steveniana; un dato curioso, cuando otras fuentes dicen que Pound y Eliot fueron los modelos de Crane: «Both as critics and as poets, they form his taste, stimulate and provoke him, and teach him the craft of poetry» (Spears, 1965: 11), aunque su estilo sea muy diferente.

Unos años antes, en *El canon occidental*, Bloom (2009 [1985]: 530) resumía así su visión de la época modernista, desafiando los cánones anteriores:

La profecía canónica tiene que ser puesta a prueba unas dos generaciones después de la muerte del escritor. Wallace Stevens, que vivió entre 1879 y 1955, es claramente un poeta canónico, quizá el poeta norteamericano más importante después de Walt Whitman y Emily Dickinson. Sus únicos rivales son Robert Frost y T. S. Eliot; Pound y William Carlos Williams

son más problemáticos, junto con Marianne Moore y Gertrude Stein (cuando la juzgamos estrictamente por su poesía), y Hart Crane murió demasiado pronto.

Algunos críticos intentaron acercar ambas posiciones, como Cunliffe (1975: 23), cuando a propósito de la distinción entre el modernismo cosmopolita de los autores que viajaron a Europa y el «provincial ‘modernism’» de quienes se quedaron en Estados Unidos, apuntó: «in a poet like Wallace Stevens, another *Poetry* protégé of this time, we can see both lines mixing. Stevens had not expatriated himself, nor followed the path of dissent, but he clearly drew vastly on European modernist aesthetics and mannerisms». También hubo quien prefirió evitar posicionarse buscando una tercera vía: «William Carlos Williams, who was able to appreciate Steven’s “discipline” as he admired Pound’s experimentation and invention, bridged the gap between the two by finding a third party to vilify. That party was, of course, T. S. Eliot, a bloke whose work both Pound and Stevens had been reading since its inception» (Perloff, 1996 [1985]: 23). No obstante, según la autora, nadie se plantea llamar la época modernista «the Eliot Era»: «Perhaps this is the case because Eliot’s poetry does not as fully pose the problem that came to obsess Modernism: whether poetry should be lyric [Stevens] or collage [Pound], meditation or encyclopedia, the still moment or the jagged fragment».

Antes de dar por concluido el análisis de estos dos poetas, nos gustaría hablar de la faceta más controvertida de Pound —su posicionamiento político a favor del fascismo— y cómo unos críticos y otros la han abordado. Consideramos que es importante ver si los críticos permanecen imparciales o si juzgan también a Pound (para culparlo o exculparlo), pues su opinión en un mundo cambiante ha podido influir en la recepción que ha tenido Pound en las últimas décadas.



En primer lugar, veamos cómo describían la situación Cecil y Tate (1963 [1958]: 658) todavía en vida del poeta:

His growing identification with the Mussolini régime in Italy was clearly established during his brief visit to the United States in 1939. Two years later he began broadcasting fascist propaganda to the U.S. from Rome. Pound was taken prisoner by United States forces in Italy in May 1945 and was brought back to this country in November. Charged with treason, he was adjudged «insane and mentally unfit for trial» by a commission of psychiatrists. He was committed in December 1945 to St. Elizabeth's Hospital, a government mental institution in Washington D.C., but was released in 1955.

Su intento de permanecer imparciales se refleja en el uso de la cita directa para la valoración médica que recibió Pound, y la concatenación de hechos «objetivos», sin calificativos ni conectores apenas. Es probable que pertenecer a la misma generación y escribir a la par que Pound los llevara a querer mantenerse imparciales, máxime cuando este texto se inscribe dentro de una antología panorámica de la primera mitad del siglo.

Frohock, por su parte, presenta un estilo mucho más personal y subjetivo a la hora de describir las fobias y filias que despertó Pound a partir de la década de 1930. Resulta interesante porque también Frohock escribe en vida de Pound (el libro se publicó en 1961) y presenta una visión bastante positiva de los *Cantos*, como obra magna que da sentido al resto de las creaciones de Pound. No obstante, se permite usar el sarcasmo al describir tanto a los partidarios acérrimos de Pound como a sus detractores:

I have attended a meeting of writers, critics, and professors of literature who spent an afternoon listening reverently to, and talking about, a tape-recorded message from Pound to «those who wished to understand». In the eyes of his country's justice, Pound is mad. It could be doubted if, even in the audience there assembled, there were more than one or two who took his ideas seriously. (Frohock, 1961: 112)

Nótese que se refiere a Estados Unidos como «his country», tal vez para distanciarse de la opinión expresada en estilo indirecto. En otros

momentos del texto también muestra su voluntad de alejarse de los detractores de Pound.<sup>84</sup> Además, defiende que la esencia poética de Pound era mejor que cualquiera de las materializaciones que tomó, sobre todo en la primera parte de su carrera: «He was always showing the world what he could do if he really should set his mind to it. And to judge him in the climate his own work created would be unfair, for Pound was always a more accomplished poet than his work, up to and including the Mauberley poems, revealed him to be» (Frohock, 1961: 114).

No obstante, Frohock también se muestra severo ante las generalizaciones políticas enunciadas por Pound y ante la mezcla de sus opiniones personales (por ejemplo, en los *Cantos* referidos a la «usura») con la poesía, una actitud que contribuyó a la caída en desgracia del poeta. En opinión de Frohock, el hecho de que Pound se «rebelara» en la madurez (de modo que su actitud no podía achacarse a la temeridad de la juventud) y la prensa se cebara en el tema, influyó en la opinión pública. «Under the strain the situation generated, few managed to write about Pound with anything like appropriate dispassion» (Frohock, 1961: 128).

Desde luego, esa pasión podía manifestarse en ambas direcciones. Por ejemplo, encontramos comentarios como los de Whittemore (1963: 10), quien dice que Pound se identificó con el fascismo italiano «in time to become the most celebrated American traitor of World War II», o «He is probably the most antidemocratic, anti-melting-pot artist of Little Magazines, yet also perhaps the prototype». En el polo opuesto, encontramos a los defensores acérrimos de Pound. Veamos a modo de ejemplo cómo describe Manuel Quesada Campos ese mismo episodio en la solapa de la edición de los *Cantos prohibidos* (2011):

---

<sup>84</sup> Por ejemplo: «Those who have taken the incoherence of *Cantos* to be the first inductions of mental unhealth overlook the considerable number of writers in other countries who have taken the method for their own» (Frohock, 1961: 122).

Se definió como Fascista «de izquierda»; gran parte de la fama de Pound está vinculada a las consecuencias de su adhesión al fascismo, que le costó su detención, de forma inhumana, en una prisión militar al norte de Pisa y la posterior detención en un penal de los EE.UU. manicomio [sic] por una docena de años. Pound pagó un alto precio por un delito de opinión.

Sirva esto de muestra de hasta qué punto la crítica «literaria» puede entrar en terrenos políticos y sociales. Cerramos el análisis de este poeta con las palabras de Frohock (1961: 128):

If he had not set up, many years ago, as an expert on the subject for which, of all possible subjects, he was the least equipped, economics; [...] if he had not allowed his politics to sanction his broadcasting over the Italian radio—if, in other words, he had behaved reasonably in spheres remote from poetry—some of his poetry would be different, of course, but he would be venerated, if not understood, at this writing. From such dilemmas as, in historical fact, Pound forced upon us, there is no pleasant exit.

A continuación, hablaremos de Langston Hughes, más periférico que los poetas anteriores en el polisistema literario, pero vital para un subconjunto dentro de ese sistema. Su posición periférica, sobre todo para los críticos y académicos de la época en la que escribió, queda patente en su ausencia en determinadas antologías colectivas y en la falta de estudios teóricos sobre él. Por ejemplo, ni Louise Bogan en su *Poesía norteamericana, 1900-1950* (1951) ni David Cecil y Allen Tate en su *Modern Verse in English. 1900-50* (1958) incluyen a Hughes en su canon. Tampoco los estudiosos teóricos de la primera mitad del siglo le prestaron atención. Al menos, eso es lo que se desprende de las palabras de Donald C. Dickinson, autor de una completísima *A Bio-Bibliography of Langston Hughes, 1902-1967* (1972), que incluye una biografía del poeta de más de cien páginas: «Evaluation of Hughes's work is hampered by lack of critical commentary in standard sources on recent American literature [refiriéndose a la realizada entre 1940 y 1970]. To locate commentary of any kind one must go to studies of Negro achievement written by Negro authors» (Dickinson, 1972: 4). Como era de esperar, tampoco aparecía en

las lecturas obligatorias escolares, que marcan el primer canon literario de los futuros lectores.

Quizá que Hughes escribiera sobre los problemas de las personas de color y decidiera escribir su historia «without pretense or apology», tal vez su adhesión a un despertar racial más general «sometimes referred to as the Harlem Renaissance or the New Negro Movement» (Dickinson, 1972: 3-4) puede explicar que ni Tate ni Bogan lo incluyeran en sus antologías, por no considerarlo afín al modernismo norteamericano. Al fin y al cabo, para algunos autores, como Dickie y Travisano (1996: vii), según los cánones de buena parte del siglo XX: «American poetic modernism was conventionally constructed as a predominantly white male phenomenon».

Además, Hughes siempre intentó rendir un orgulloso homenaje a su pueblo (pensemos en poemas como «My People», «Song for a Negro Wash-Woman», «I, too, am America») y estuvo muy vinculado a organizaciones y publicaciones en defensa de los derechos de las personas negras. Sin embargo, pensar que el poeta escribía solo para su comunidad sería simplificar mucho su figura y desvirtuar la presencia que tuvo en el sistema editorial y cultural de los años veinte. Por ejemplo, su colaboración con *Opportunity*, revista de la National Urban League, sirvió para que terminara publicando en la editorial Alfred A. Knopf, que difundiría su obra durante muchos años.

Es más, aunque la comunidad negra fue la primera en apreciar los poemas de Hughes, en especial «The Negro Speaks of Rivers», sus obras cautivaron a todo tipo de ciudadanos norteamericanos: «White readers enjoyed the colorful style and the intimate revelation of the Negro life, while Negroes saw themselves in the poems as a race with a proud history and promising future» (Dickinson, 1972: 31). Y en los años álgidos del Harlem Renaissance (entre 1926 y 1930), el sector literario y

dramatúrgico se interesó por la obra de los jóvenes poetas negros y quiso promocionarlos. Por primera vez, aparecieron antologías de autores afroamericanos en sellos de renombre. *The Weary Blues*, la primera de las 23 obras de Hughes que publicó Alfred Knopf, salió al mercado en ese clima, y tuvo muy buena recepción tanto del público como de los periodistas de cultura. En una carta al poeta, Blanche Knopf escribió: «We have sold a little under twelve hundred which I think is pretty good, don't you?» (citado en: Dickinson, 1972: 42). Mil doscientos ejemplares de la primera obra publicada a nivel nacional de un poeta no estaba nada mal, desde luego, y las ventas de sus libros siguieron aumentando.

En los años posteriores, Hughes acabó siendo más apreciado por los lectores blancos que de color, pues sus poemas daban una imagen de los negros que, a ojos de algunos, perpetuaba los clichés que se tenían contra ellos. A propósito de su siguiente libro, *Fine Clothes to the Jew*, apunta Dickinson (1972: 47): «When the book appeared, however, it was berated as disloyal to the race. Negro critics felt that the poems presented the wrong image of the Negro. How could the race hope to make any progress, they argued, when whites could read about prostitutes like "Ruby Brown"?». En nuestra opinión, estas posturas se debían a que la figura de «Hughes el poeta» había quedado superada por la de «Hughes el activista» o la de «Hughes el defensor de los derechos humanos», y su obra se analizaba no desde el punto de vista estético y literario sino como símbolo de su pueblo. En contraposición, muchas veces ajenos a esas reivindicaciones, los críticos blancos alabaron el libro por su sinceridad y su belleza (Dickinson, 1972).

El propio Hughes recogía las críticas en su autobiografía, *The Big Sea*: «*Fine Clothes to the Jew* was well received by the literary magazines and the white press, but the Negro critics did not like it at all. *The Pittsburgh*

*Courier* ran a big headline across the top of the page, LANGSTON HUGHES' BOOKS OF POEMS TRASH. [...] The Chicago *Whip* characterized me as 'the poet low-rate of Harlem'». <sup>85</sup>

Por desgracia, cabe aventurar que parte del interés de los críticos y lectores blancos por la poesía de Hughes también se debía a la «moda» del momento pues, como todas las modas, acabó por pasar. Dickinson (1972: 58) lo resume así: «the climate for Negro writing had changed drastically. The boundless enthusiasm which greeted all Negro writing in the twenties suddenly found other channels. [...] The Negro Renaissance had run its course». Y, de hecho, un par de décadas más tarde, las críticas a su estilo fueron ácidas. Como muestra, veamos este extracto de la reseña «The New Books of Poetry» publicada por Mary M. Colum en *The New York Times* el 22 de marzo de 1942:

Langston Hughes's range is very bounded, and consequently many of his poems are monotonous. He has strong emotions; he has a form and vocabulary of his own, both familiar to us from the singers of the blues and the spirituals, but neither his imagination nor his intelligence comes anywhere near the strength of his emotions.

De todas formas, ¿significa eso que Hughes deba quedar excluido del movimiento modernista? Si tomamos el modernismo norteamericano como ente dinámico y polifónico, en el que coexisten distintas tendencias, la respuesta es que debería ser incluido, como creemos que deberían serlo los representantes de otros tipos de modernismo. Para Dickinson (1972: 27), las marcas de modernidad en Hughes son evidentes:

With poems such as «Cross» and «Minstrel Man» Hughes placed himself directly in the stream of the so-called New Poetry Movement of the 20's. [...] Hughes's description of the common man who also happened to be a Negro was just as appropriate to the New Poetry Movement as Sandburg's refrains about Chicago.

---

<sup>85</sup> Cita extraída de *The Poetry Foundation*, «Langston Hughes, 1902-1967». Disponible en: <http://www.poetryfoundation.org/bio/langston-hughes>

Nos parece muy interesante la apostilla de que el hombre corriente que describe Hughes «resulte ser negro», no como rasgo definitorio sino como una característica más. Consideramos que el poeta, que intentó integrarse en la sociedad norteamericana y reivindicar que también formaba parte de Estados Unidos, estaría de acuerdo con esa apreciación. Por supuesto, eso no quiere decir que haya que excluirlo del Harlem Renaissance:

In the twenties Hughes wrote within two main streams of literary endeavor. With his everyday themes and free verse style he placed himself in step with the New Poetry Movement; with his proud and realistic racial portrayals he figured prominently in the Negro Renaissance. On this base he built an enviable reputation so that, as he says: «Shortly poetry became bread; prose, shelter and raiment» [...] in all corners of what he called «the big sea» of literature Hughes was becoming, by 1930, a recognized and commercially successful author. (Dickinson, 1972: 58)

En cierto modo, Dickinson tiene razón al decir que su carrera fue fructífera, por lo menos a juzgar por el número de ediciones en inglés (56) y de traducciones al castellano (6), tantas traducciones como Marianne Moore y Carl Sandburg, con quien el autor de la biobibliografía lo compara. Veinticinco años después, los editores de Limited Editions Club, responsables de la obra de coleccionista *Sunrise Is Coming After While*, lo comparaban en su *Newsletter* (1 de diciembre de 1998) con Sandburg y Walt Whitman, frente a otro tipo de poetas «elitistas» de la época:

Like Walt Whitman, Vachel Lindsay, and Carl Sandburg, Langston Hughes was a poet of the people, and the key to his poetry is his deceptive and profound simplicity. In a period when—as one astute observer has noted—poets were turning inward, writing obscure and esoteric poetry to an ever-decreasing audience of readers, Hughes was turning outward, using language and themes, attitudes and ideas familiar to anyone who had the ability simply to read.

¿Podemos decir que la proliferación de ediciones de Hughes en las últimas décadas augura una mayor centralidad dentro del movimiento modernista y una mejor recepción por parte del público? Al fin y al cabo,

de las 56 ediciones totales, 28 se han publicado entre 1990 y 2009. A juzgar por las palabras de Maribel Cruzado, antóloga y traductora de *Blues* (2004), podría ser así.

Evidentemente Hughes, como cualquier artista, no ha escapado de los caprichos de la crítica o de las modas del momento y, en los famosos cánones, su poesía ha fluctuado a lo largo de los años. En la actualidad, los estudiosos parecen apuntar hacia posiciones favorables [...], nadie ha dudado en afirmar que Langston Hughes ha sido el más grande poeta afroamericano de todos los tiempos (no en vano Borges o Guillén eligieron poemas suyos para traducirlos al español) y su poesía la palabra en verso que mejor ha representado la voz de la América negra. (Cruzado, 2004: 70)

Fijémosnos en que menciona a Borges y Guillén, quienes responden a la categoría de «highly appreciated literary translators» (Sela Sheffy, 2005: 9), excelentes acompañantes de los autores a quienes abren la puerta para presentarlos ante el nuevo público. En realidad, cuando Cruzado escribió su prólogo, hacía ya muchos años que el mundo literario hispano conocía a Hughes. Como el mismo poeta apuntó en una carta a la señora Knopf fechada en 1940: «Many of my poems and several of my short stories have appeared in translation in various countries down there, and I am in two Latin American anthologies of Negro verse in Spanish» (citado en: Dickinson, 1972: 118). Por suerte, con el tiempo logró ser incluido también en antologías colectivas que no hicieran distinción de raza.

### a) Cuando el poeta es crítico: opinión de los poetas

Podría decirse que existen tres formas primordiales de ejercer la crítica poética: a través de los ensayos teóricos o analíticos sobre un movimiento, un fenómeno literario o un poeta; a través de las reseñas en revistas o suplementos literarios acerca de obras concretas, y a través de la elaboración de antologías panorámicas de grupo o de época, que establecen qué poetas, a ojos del antólogo y editor, merecen entrar en la categoría a la que se dedica la antología.



Entre los 28 poetas estudiados, encontramos artífices de los tres tipos de crítica. Y es que, como apunta Allen Tate (1963 [1958]: 42) a propósito de la poesía en lengua inglesa de la primera mitad del siglo XX:

Never have poetry and criticism in English been so close together, so mutually sensitive, the one knowing about the other. This was partly but not altogether the result of their appearing so often in the same person: many of our best poets, Eliot, Ransom, Auden, R. P. Warren, Jarrell, are among the most useful critics; and even that least professional of the best American poets, the late Wallace Stevens, tried his hand at criticism in a volume...

Unas líneas después, Tate relaciona ese hecho con el aislamiento de la comunidad literaria y con «an historically unique self-consciousness among men of letters». Y va un paso más allá al afirmar que, a menudo, la crítica y la reflexión sobre la poesía se realizan dentro del propio poema: «I suppose never before in the history of poetry in any language have so many poems been written, as in the American English of this century, *about poetry*» (Tate, 1963 [1958]: 43).

Precisamente, la poesía que favorecían los poetas-críticos más influyentes era la del lenguaje y el pensamiento, junto con la de las imágenes (*logopoeia* y *phanopoeia* en terminología de Pound), asociadas con la masculinidad y opuestas a la poesía lírica y musical, o *melopoeia*, vinculada a la feminidad. Según Ruthven (1990: 110): «Literary value is thought of by Pound as something intrinsic to literary texts, and not as something conferred upon them by a particular readership with a particular set of interests in mind».

No obstante, pese a que en sus discursos teóricos estos poetas-críticos asegurasen ser objetivos,<sup>86</sup> el ser arte y parte del polisistema literario hizo que fijaran las pautas del movimiento a partir de las características de su

---

<sup>86</sup> Ezra Pound, por ejemplo, aludía a las «unspecified but putatively ‘objective’ considerations which literary critics ought to concern themselves with exclusively» (Ruthven, 1990: 86).

propia poesía, y aceptaran como poetas canónicos a quienes escribían una poesía igual de elevada.

De entre los poetas que hicieron aportaciones a la crítica, algunos optaron por colaborar con revistas literarias, en auge en la primera mitad del siglo XX. Por ejemplo, Louise Bogan escribió reseñas de poesía para *The New Yorker* durante más de treinta años. E. E. Cummings colaboró en la década de 1920 con *Vanity Fair*, *The Dial* y varias revistas experimentales, mientras que Richard MacLeish fue durante varios años el enviado de la revista *Fortune*. Marianne Moore, por su parte, fue editora de la revista *The Dial* entre 1925 y 1929.

Otros poetas combinaron la actividad en revistas con la escritura de ensayos más extensos o teóricos, que recopilaban en libros. En este grupo sobresalen T. S. Eliot, W. H. Auden y Ezra Pound. De entre las recopilaciones de ensayos críticos de Eliot se destaca *El bosque sagrado* (1920), «el libro ensayístico más programático y calculado de cuantos publicó» (Jaume, 2014 [2011]: 13); *Ensayos selectos* (1932); *Función de la poesía, función de la crítica* (1933), «otro de sus libros de ensayos más notables» (Jaume, 2014 [2011]: 31), escrito a partir de las conferencias dictadas en Harvard el año anterior y que analizaremos en este apartado; *Notas para la definición de una cultura* (1948), publicado el mismo año que ganó el Nobel de Literatura; *Sobre poesía y poetas* (1957) y *Criticar al crítico* (1965), dos obras que sin duda influyeron en el sentir de la crítica de las décadas posteriores.

Por su parte, Auden es autor de la obra crítica *The Enchafed Flood* (1950) y del libro de ensayos *La mano del teñidor* (1962), además de haber escrito artículos para diversos periódicos y revistas. El primero contiene tres conferencias ofrecidas en la University of Virginia en 1949, mientras que el segundo es una recopilación de varias conferencias dictadas en

Oxford a partir de 1956, tras ocupar la cátedra de poesía de la Universidad de Oxford que antes tuviera Cecil Day Lewis, entre ellas las famosas «Reading», «Writing» y «Making, Knowing, and Judging». En palabras de Costa Picazo (2009: 40), uno de sus traductores-antólogos, «ofrece excelentes ejemplos de ingenio y de la inteligencia de Auden». También su obra *Prólogos y epílogos* (1973) puede considerarse crítica o metapoética, pues en ella reflexiona sobre la aventura poética.

Pound, además de ser fundador y editor de varias revistas norteamericanas y británicas, escribió numerosos libros de crítica literaria. Entre ellos se destacan *The Spirit of Romance* (1910, revisado y ampliado en 1953), *El ABC de la lectura* (1931), y *Literary Essays of Ezra Pound* (1954), con un prólogo de T. S. Eliot. Muchos aplaudieron el rechazo de Pound a la concepción romántica de la poesía como expresión del ser y su propuesta de una teoría poética basada en el «use of masks and personae, allowing the poet to remain at one remove from his subject» (Hermans, 1982: 95). No obstante, hubo quien, como Leavis, uno de los mayores detractores de Pound, criticó la parcialidad y el carácter autoritario de su labor crítica.<sup>87</sup> Lo cierto es que el autor de *El ABC de la lectura* nunca dejaba indiferente, sino que, en palabras de E. E. Cummings, generaba «incoherent abuse» o «inchoate adoration» (citado en: Ruthven, 1990: 95).

Sin embargo, estos no fueron los únicos poetas-críticos. Allen Tate, por ejemplo, siempre combinó la poesía con la crítica y otras actividades. Una selección de sus ensayos se recogió en *On the Limits of Poetry: Selected Essays 1928-1948* (1948). También es autor de *The Hovering Fly, and Other Essays* (1949) y *The Forlorn Demon* (1953). Por su parte, Yvor Winters dedicó parte de su carrera a la crítica literaria. Entre sus obras destacan *Primitivism and Decadence: A Study of American Experimental*

---

<sup>87</sup> Véase Ruthven (1990: 31-32).

*Poetry* (1937), *The Anatomy of Nonsense* (1943), *In Defense of Reason* (1947) y *The Function of Criticism* (1957). A estos se suman otros poetas, como Wallace Stevens, que practicaron la crítica de forma esporádica.

En la tercera categoría de poetas-críticos tenemos a los antólogos, que a menudo acompañan su selección con un estudio preliminar y notas para contextualizar los poemas, comentar el estilo y, en cierto modo, dar pautas estéticas. Resulta interesante que, para establecer su selección o canon, los antólogos también se fijan en la opinión de la crítica anterior. «A glance at the criticism is by no means irrelevant to a selection of the poetry», apunta Allen Tate (1963 [1958]: 42) en la introducción a su *Modern Verse in English*. Y precisamente Allan Tate, junto con Elizabeth Bishop, son los máximos exponentes de esta clase de crítico que es el antólogo.

De entre las variadas manifestaciones críticas de los poetas modernistas, nos gustaría detenernos en cuatro: las antologías poéticas de Allen Tate y de Louise Bogan por un lado, y los ensayos *Función de la poesía, función de la crítica*, de T. S. Eliot, y *The Function of Criticism*, de Yvor Winters.

A simple vista, la antología de Tate y la de Bogan difieren en algunos puntos importantes. En primer lugar, Allen Tate publicó *Modern Verse in English. 1900-50* en colaboración con David Cecil,<sup>88</sup> mientras que Louise Bogan escribió en solitario su *Achievement in American Poetry, 1900-1950*, traducida cuatro años después como *Poesía norteamericana, 1900-1950*. En segundo lugar, la de Cecil y Tate cubre la poesía «en inglés», es decir, tanto de Gran Bretaña como de Estados Unidos, mientras que la de Bogan se centra en la norteamericana. Es decir, la primera correspondería

---

<sup>88</sup> La antología de Tate y Cecil no ha sido traducida al castellano, aunque sí lo fue una antología anterior, de carácter sincrónico, que Tate escribió también a cuatro manos, entonces en colaboración con John Peale Bishop: *Antología de escritores contemporáneos de los Estados Unidos* (1944).

a lo que Ruiz Casanova (2007) denomina antología «de lengua» y la segunda, a la antología «nacional».

No obstante, si miramos con atención la primera de estas antologías, veremos que en realidad parece un caso de «reparto de tareas», pues David Cecil, biógrafo y crítico inglés, escribe la «Introduction to British Poetry», y el poeta norteamericano Allen Tate, por su parte, escribe la «Introduction to American Poetry». En ellas, además de dar una panorámica sobre la poesía en esas décadas, exponen los criterios de selección personales y otros detalles que nos llevan a pensar que cada uno se encargó de una parte de la antología. De todas formas, como afirma Tate en su prólogo, la división entre poesía británica y estadounidense es una convención, más que una realidad:

The early reception in England of Robert Frost and the enormous international influence of Pound and Eliot and, later, of W. H. Auden, have at last produced an Anglo-American poetry that only by convention can be separated, as Lord David Cecil and I have separated it by writing two introductions to the period. (Tate, 1963 [1958]: 40)

Resulta interesante que Tate mencione esa división ficticia entre la literatura a ambos lados del Atlántico, porque uno de los primeros escollos que tuvimos que superar al establecer qué autores incluir en nuestro estudio fue decidir si los poetas con presencia significativa en ambos continentes debían considerarse o no «norteamericanos», ya que nuestra tesis se limita al modernismo norteamericano. Al final, decidimos incluir tanto a Eliot (por su procedencia y su indudable peso en las letras de Estados Unidos, aunque terminase por nacionalizarse británico) como a Auden (aunque naciese en Gran Bretaña, porque gran parte de su carrera transcurrió en Estados Unidos). Cecil y Tate, por su parte, incluyen a Auden entre los poetas norteamericanos, pero colocan a Eliot en el apartado de «British poetry».

En su antología, Cecil y Tate incluyen a 21 de los 28 poetas que hemos seleccionado: W. H. Auden, Elizabeth Bishop, Louise Bogan, Hart Crane, Hilda Doolittle, T. S. Eliot, Robert Frost, Robinson Jeffers, Archibald MacLeish, Edna St. Vincent Millay, Marianne Moore, Ezra Pound, Edwin A. Robinson, Theodore Roethke, Carl Sandburg, Wallace Stevens, Allen Tate, Robert Penn Warren, William Carlos Williams, Yvor Winters y Elinor Wylie. Tate (1963 [1958]: 45) justifica así la nómina de poetas: «I have, in short, been concerned not with a group or school, but with a certain high contemporary tradition [...]. The best American poets (Crane is one of a handful) have tried to discover new and precise languages by which poetry now as always must give us knowledge of the human condition». Nos alegra ver que considera a Millay digna de entrar en esa lista de «high contemporary tradition».

Como se refleja en el paréntesis referido a Crane de la cita anterior, tanto el prólogo de Tate como las notas bio-bibliográficas del final del libro presentan opiniones, juicios de valor de los antólogos y, por lo tanto, pueden considerarse «crítica». Por ejemplo, leemos «Miss Moore's particular gift lies in her astonishing invention in a single mode» (Tate, 1963 [1958]: 44). O, a propósito de William Carlos Williams: «his exaltation of the common man, in the common rhythm and the common word, asserts the doctrine that all Americans are common, except T. S. Eliot, who has "betrayed his class" [...].» (Tate, 1963 [1958]: 47). Y, refiriéndose a Elizabeth Bishop, apuntan los antólogos: «It is the poetry of wit and ironic fantasy» (Cecil y Tate, 1963 [1958]: 646). Terminemos el comentario de la crítica ejercida por Tate con su opinión acerca de la propia Louise Bogan, cuya antología comentaremos a continuación:

Miss Bogan has been able to maintain in an age of intellectualism a highly original fusion of the metaphysical tradition and romantic lyricism. One feels that Miss Bogan's lyrics will survive the fashions of the first half of

this century that have given notoriety to poets less enduring. (Cecil y Tate, 1963 [1958]: 647)

Por desgracia, parece que la predicción de Tate no se ha cumplido del todo, pues solo hay 16 ediciones de la obra poética de Bogan en inglés (y ninguna en castellano) a lo largo del siglo estudiado. Únicamente supera en número de ediciones a Weldon Kees, y se queda próxima a Elizabeth Bishop (con 19 ediciones de sus poemas). Curiosamente, la única de sus obras publicada en castellano en alguno de los países estudiados es justamente la antología de la que hablaremos a continuación: *Poesía norteamericana, 1900-1950*, que citaremos en su versión traducida.

Esta influyente antología merece un lugar de honor en el apartado de poetas-críticos. A diferencia de la de Tate y Cecil, en la antología de Bogan prima sobre todo el aparato crítico y la visión panorámica de la poesía norteamericana a lo largo de medio siglo (entroncada en la tradición e innovación literarias europeas de finales del siglo XIX y principios del XX), por encima de la selección antológica de poemas propiamente dicha. Prueba de ello es que de las 160 páginas que ocupa, 100 se dedican al estudio crítico y apenas 55 a los poemas. De los 28 poetas de nuestra tesis, Bogan incluye poco más de una docena: Ezra Pound, Robert Frost, Edwin Arlington Robinson, T. S. Eliot, Edna St. Vincent Millay, Elinor Wylie, William Carlos Williams, Hilda Doolittle, Allen Tate, Hart Crane, Marianne Moore, Elizabeth Bishop y W. H. Auden. Junto a estos 13 poetas hay otros 10 que completan la lista de 23 poetas de la primera mitad del siglo recogidos por esta poeta-antóloga.

El primero de los poetas de nuestro corpus que menciona Bogan en su estudio crítico es Edwin Arlington Robinson, de quien afirma: «*The Children of the Night* es uno de los goznes que permitieron a la poesía norteamericana dar el giro desde la sentimentalidad de la década última

del siglo XIX hasta la veracidad y la honradez psicológica modernas» (Bogan, 1955 [1951]: 22). Aunque todavía con rastros de romanticismo, nos dice Bogan, «desde un principio, fue capaz de entrelazar los clichés de la poesía sentimental en un tejido original».

Curiosamente, compara el valor de Robinson con el de las mujeres poetas de su época que, según Bogan, fueron quienes de verdad llevaron a cabo «la reconstrucción de un nuevo y vivificante calor emotivo en la poesía de su tiempo. Esta tarea, como ahora aparece claro, hubo de ser llevada a cabo por mujeres y con métodos que a la postre han resultado tan eficaces como al principio parecieron frágiles» (Bogan, 1955 [1951]: 24).

A continuación, en el capítulo titulado «Empieza la irrupción: 1900-1912», Bogan destaca la importancia de la lectura de otras literaturas como fuente de inspiración para los poetas en esa época de transición. También fue el momento en que nacieron muchas «pequeñas revistas», tan importantes para la transmisión de la poesía modernista. Entre las pioneras destaca *The Smart Set* (fundada en 1908), pues uno de sus impulsores, H. L. Mencken, supo dar «a los jóvenes escritores de la época la sensación de que en el campo de la literatura norteamericana existía un puesto de escucha para el talento» (Bogan, 1955 [1951]: 34). Mencken y George Jean Nathan pasaron a directores de la revista en 1914 y la elevaron «a la condición de revista de primera importancia en el desarrollo de la literatura moderna». Su influencia vendría a sumarse a la de *Poetry*, la revista fundada en Chicago por Harriet Monroe en 1912.

Daremos a continuación las opiniones de Bogan sobre algunos poetas de su tiempo. Al principio del capítulo titulado «El “renacimiento norteamericano”: 1912-1917», Bogan presenta a Ezra Pound: «Es en ese punto cuando Pound entra en la arena como una poderosa, excéntrica, infatigable y al parecer inagotable fuerza impulsora de la poesía» (Bogan,



1955 [1951]: 36). Y dedica las siguientes páginas a resumir las fases de la poesía de Pound: una primera etapa en la que «tenía aún mucho que aprender de lo que luego iba a enseñar en materia de forma, énfasis y entonación poéticos» (Bogan, 1955 [1951]: 38); una segunda etapa de adopción de una «expresión más fría y gris [que] permite que Pound se enfrente con la materia contemporánea» (Bogan, 1955 [1951]: 39), en la que adopta el verso libre junto con Eliot; y la tercera, en la que supera la experimentación formal, para volver a las formas fijas, algo de lo que no suele hablarse: «En la época en que volvió a emplearse la métrica de formas fijas —cuando Pound trabajaba con Eliot en el periodo de “Mauberly” (1920)—, los años de experimentación con el verso libre habían cambiado para bien los procedimientos poéticos tradicionales en inglés» (Bogan, 1955 [1951]: 40). La figura de Pound, igual que la de Eliot, reaparece sin cesar en el estudio de Bogan.

También Robert Frost recibe la atención de Louise Bogan en su aparato crítico. Lo define como «un poeta norteamericano cuya forma, si bien tradicional, era lo bastante original como para dar aún más amplitud y diversidad al escenario poético norteamericano» (Bogan, 1955 [1951]: 45) y destaca su obra *North of Boston*, en la que «describió la vida interior de una región moribunda; sus penas y alegrías; la tenaz fortaleza que se resistía a la decadencia» (Bogan, 1955 [1951]: 47). No obstante, a pesar de sus logros, en opinión de Bogan, Frost acabó estancado. Sus últimas frases sobre el poeta de Nueva Inglaterra están cargadas de cinismo:

Sus admiradores se negaron a reconocer que pronto empezó a deslizarse, casi imperceptiblemente, de la amarga descripción de las cosas y personas del campo hacia la romántica evocación de un modo de vida pasado. El papel finalmente asumido por Frost —el de inspirado proveedor de verdades graníticas no sometidas a la acción del tiempo— resultó aceptable para todos los interesados, incluyendo al propio poeta. Los barbudos poetas de los libros escolares tienen ahora su equivalente moderno. (Bogan, 1955 [1951]: 48-49)

Por supuesto, Frost no es el único que recibe las críticas de Louise Bogan. Veamos, por ejemplo, lo que comenta a propósito de las peculiaridades formales y tipográficas de Cummings: «La insistencia de Cummings, por todo un periodo de veinticinco años, en sus juveniles peculiaridades tipográficas, tendió con el tiempo a hacerse pesada; y su constante falta de madurez emocional e intelectual dio al fin un carácter enojoso y petulante al conjunto de su obra» (Bogan, 1955 [1951]: 71).

Otros poetas, por el contrario, salen mejor parados. De Gertrude Stein dice: «Sus poemas, que a veces se reducen a una o dos frases, son a menudo deliciosos: su sentido del estilo, su sensibilidad para las palabras y su ingenio peculiar se combinan para hacerlos inolvidables—a pesar de su total carencia de “significación” lógica» (Bogan, 1955 [1951]: 55). Por otra parte, de Wallace Stevens, Marianne Moore y William Carlos Williams afirma que son «tres talentos distinguidos, en el campo experimental» (Bogan, 1955 [1951]: 56). Asimismo, contrapone a William Carlos Williams y a Wallace Stevens. Para Bogan (1955 [1951]: 57), «el sentido dramático fue lo que salvó a Stevens de la afectación que constantemente estuvo amenazándole. Su sentido de la forma y sus dotes expresivas eran extraordinarios».

Terminamos el análisis de *Poesía norteamericana...* con sus opiniones sobre Eliot. Resulta interesante que Bogan comience su reflexión citando a Pound (en carta dirigida a Harriet Monroe), con lo que valida la figura de este como poeta-crítico y mecenas. «Tuve un acierto estupendo con Eliot. Me ha enviado el mejor poema que he leído jamás de un norteamericano. [...] La verdad es que se ha ejercitado y modernizado sobre su propio fondo» (Pound, 1914, citado en: Bogan, 1955 [1951]: 61). A esto, Bogan añade su opinión: «Hallamos en Eliot, pues, un estilo y un tono completamente libres de los manierismos de la poesía inglesa de

finés del siglo XIX que habían constituido tan pesado impedimento para Pound. Este se vio obligado a descubrir la modernidad. Eliot fue moderno desde el principio» (Bogan, 1955 [1951]: 62). Sirva este colofón para enlazar con el comentario de uno de los libros sobre crítica de T. S. Eliot.

Como representación de la extensa e influyente obra crítica de Eliot hemos elegido *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (1964 [1933]), traducida como *Función de la poesía, función de la crítica* en 1955 por Jaime Gil de Biedma, y reeditada en 1999 (la edición que hemos manejado). En esta se incluyó también un epílogo del poeta a la edición de 1964, traducido por Jordi Fibla. Allí, Eliot afirma que las funciones que los poetas y los críticos han esperado de la poesía (y de la propia crítica poética) han variado a lo largo de la historia, readaptándose a los cambios sociales y culturales. Así, la poesía se ha concebido como un entretenimiento, un modo de expresión, una herramienta moralizante o un motor de cambios sociales, o bien varias de estas cosas a la vez, según el lugar y el momento.

El propio Eliot dice en el prólogo a la edición inglesa de 1964 que la considera una obra mucho más madura y representativa de su modo de pensar que *Tradición y talento individual*, y confía en que algún antólogo se interese por ella. Asimismo, tal como apunta en su «Prólogo» Jaime Gil de Biedma (1999 [1955]), esta obra destaca entre las demás aportaciones de Eliot a la crítica literaria porque no se centra en temas concretos mediante artículos independientes sino que, desde la perspectiva del poeta que además es lector apasionado y orientador para amantes de la poesía, ofrece una panorámica histórica de la crítica literaria anglosajona entre los siglos XVI y XX, entendida como adaptación al mundo y al contexto en el que se produce y para el que se produce.

Eliot le otorga dos funciones primordiales a la crítica: «averiguar qué es poesía, cuál es su función, por qué se escribe, se lee o se recita» y «apreciar la verdadera poesía» (Eliot, 1999 [1933]: 44) una vez desarrollado el gusto poético a partir de la experiencia y la reflexión. Y para ilustrar cómo ha variado el enfoque de la crítica a lo largo de la historia, Eliot repasa las aportaciones de los críticos occidentales de cinco siglos y las pone en relación con su propia concepción de la crítica. Por ejemplo, desapruaba que estudiosos como I. A. Richards, Maritain y Trotsky estudiaran la literatura a la luz de otras disciplinas o le supusiesen una finalidad «práctica» (social o política), dado que, en su opinión, la crítica poética debe centrarse en el poema mismo: «Desearía yo que prestásemos más atención a la propiedad expresiva, a la claridad u oscuridad, a la precisión o imprecisión gramatical, a la palabra justa o inadecuada, levantada o vulgar, en nuestro verso» (Eliot, 1999 [1933]: 54). De todas formas, Eliot acepta la variedad de opiniones actual pues, según comenta, refleja «cierto tipo de mente moderna —porque una de las cosas que puede decirse de la mente moderna es que incluye todos los extremos y matices de opinión» (Eliot, 1999 [1933]: 164).

Entre sus reflexiones sobre la crítica hallamos diseminados los principios que, en opinión de Eliot, pueden definir la poesía y explicar sus posibles funciones, vistas también desde una perspectiva histórica. Su repaso historiográfico y la relación que establece entre la opinión de un crítico y las exigencias propias de una época y un entorno concretos son relevantes porque, al defender que la crítica literaria y el concepto de «buena poesía» deben revisarse de forma periódica, Eliot abre una puerta al estudio novedoso de la obra de poetas que, como Edna St. Vincent Millay, quedaron excluidos del canon en otras épocas. En ese replanteamiento del canon también tiene un papel importante, sobre todo a nivel internacional, la tarea de los traductores-embajadores.

En cuanto a la concepción poética, Eliot comparte la idea de la poesía como proceso creador, y por tanto, evita relacionarla con la mera «confidencia sentimental» o comunicación de la «experiencia» del poeta. Esto se relacionaría con la poesía del pensamiento abogada por Pound y con el deseo de despersonalizar el poema del *High Modernism*. En su opinión, la sensibilidad del poeta realiza una selección peculiar e inconsciente de materiales contemplados (tanto de su experiencia como de lo que lee y observa), que luego funde y modifica durante la creación poética y reordena respondiendo a una voluntad formal. Así, lo que comunica el poema es «una fusión de sentimientos tan numerosos y tan oscuros en sus orígenes» (Eliot, 1999 [1933]: 178) que no responde a una realidad preexistente, sino que se fragua en el propio poema. Después, el lector realiza otra labor creativa al extraer sus propias emociones, tan válidas, nos dice Eliot, como las que inspiraron al poeta.

Para terminar el apartado de los poetas-críticos, comentaremos la obra de un poeta que contrasta en muchos sentidos, entre ellos el de centralidad y periferia dentro del sistema literario anglosajón, con T. S. Eliot. Nos referimos a Yvor Winters y su libro *The Function of Criticism*. Es un volumen muy heterogéneo. De los cinco artículos que lo componen, tres son generales (dedicados al «crítico moderno», a la lectura en voz alta de poesía y a la literatura inglesa del siglo XVI) y los otros dos están dedicados a sendos poetas: Gerard Manley Hopkins y Robert Frost.

Los artículos más pertinentes para nuestro estudio son el primero y el último. A propósito de Frost nos dice Winters: «Robert Frost is one of the most talented poets of our time, but I believe that his work is both overestimated and misunderstood» (Winters, 1967 [1957]: 159), un comentario que nos recuerda al de Bogan recogido unas páginas antes. Y de una manera un tanto retorcida, reconoce su valía: «A popular poet is

always a spectacle of some interest, for poetry in general is not popular; and when the popular poet is also within limits a distinguished poet, the spectacle is even more curious» (Winters, 1967 [1957]: 159).

No obstante, si este ensayo nos interesa es, además de por su análisis de la poesía de Frost, por sus reflexiones acerca de la labor del poeta en general, tema que se relaciona con el libro de Eliot que acabamos de comentar. En opinión de Winters (1967 [1957]: 161):

The poet deals with human experience in words. Words are symbols of concepts, which have acquired connotation of feeling in addition to their denotation of concept. The poet, then, as a result of the very nature of his medium, must make a rational statement about an experience, and as rationality is part of the medium, the ultimate value of the poem will depend in a fair measure on the soundness of the rationality. [...] the poet is deliberately employing the connotative content of language as well as the denotative. [...] In so far as he is able to do this, the poem will be good; in so far as the subject itself is important, the poem will be great.

Así pues, para el autor, el buen poeta tiene que saber racionalizar la emoción y generalizarla, para que los lectores puedan aplicarla. Pero no solo eso. Winters introduce un elemento interesante acerca de qué diferencia un buen poema de un «gran» poema: el tema. En su opinión, para que un poema sea excelso no basta con que el elemento denotativo y el connotativo (podría decirse, la realidad descrita y la emoción evocada) estén bien trabados, sino que el tema tiene que ser elevado. Un punto de vista que contrasta con el de algunos de sus coetáneos, que consideraban que podían escribirse grandes poemas sobre cualquier tema. En su opinión: «The poet is valuable, therefore, in proportion to his ability to apprehend certain kinds of objective truth» (Winters, 1967 [1957]: 161).

Del primer ensayo recogido en el libro, «Problems for the Modern Critic of Literature» nos interesa sobre todo su reflexión acerca de tres mundos relacionados: el del poeta, el del crítico y el del académico. En su opinión,

en la década de 1940 y 1950, había estudiosos universitarios que se enfrascaban «in “serious” literary study—bibliography, philology, textual criticism, and related disciplines—in order to lay the groundwork for criticism, and who not only hold criticism in contempt but do their best to suppress it in the universities» (Winters, 1967 [1957]: 17). Valdría la pena preguntarse si sesenta años más tarde todavía existen reticencias en el sector universitario a la hora de reconocer la labor de los críticos y de los traductores profesionales.<sup>89</sup>

Winters hablaba con conocimiento de causa, pues, a diferencia de Eliot,<sup>90</sup> que ejerció casi toda su labor crítica desde el entorno editorial, Winters trabajó durante muchos años en la universidad y ejerció la crítica desde dentro y, muchas veces, contra el sistema. Su queja sobre el académico que desdeña al crítico por considerarlo «parcial» y que alega que él es objetivo en sus estudios (descriptivo y no prescriptivo, diríamos hoy) se fundamenta en que, por muy objetivo que pretenda ser, el estudioso también ejerce de crítico al seleccionar qué autores estudiar, y desde qué ángulos, y de cuáles prescindir.

Para Winters, la ilusión de objetividad académica es un engaño: «Are we to judge that criticism and scholarship do not mix after all, or at least had better remain unmixed? The answer to this is that they *are* mixed, have always been mixed, and cannot be unmixed». Y continúa con rotundidad: «The “scientific” scholar who studies literature objectively as a record of

---

<sup>89</sup> A propósito de cómo se valora la traducción profesional dentro del ámbito académico actual, véanse las duras palabras de Susan Bassnett (2006: 173): «In the academic world scholars are discouraged from listing their translations as serious publications, and an article in an obscure theoretical journal can be ranked as superior to a translation of a work by Pushkin or Dante».

<sup>90</sup> A propósito de Eliot y Pound, dice Winters: «For about fifteen years Pound was the most influential critic in American letters, so far as practical results were concerned; and when he was replaced, it was by his disciple Eliot, who did little safe restate his ideas in a more genteel style» (Winters, 1967 [1957]: 12).

the past is deluded. He is not studying all of the literature of the past, nor even a single period [...]. A critical judgement has been made, either by the scholar or by his predecessors» (Winters, 1967 [1957]: 24). Esta reflexión nos lleva al concepto de canon y de cómo la crítica y la academia contribuyen a fijarlo y a «darlo por sentado». Según el estudioso Eysteinnsson (1990: 75): «It is primarily the academy, as a literary institution, that has engendered and fostered the norms and values determinant in “constructing” paradigms of modernism».

Sin embargo, existe luz al final del túnel. Reconocer que también quienes fijan el canon son parciales en sus juicios ayuda a que se desmitifique dicho canon, el centro del sistema, y abre la posibilidad a nuevas interpretaciones del mismo, a la creación de otro canon, o de varios, que juntos permitan tener una visión más amplia de un polisistema literario. En palabras de Clark (1996 [1986]: 186): «The canon, indeed the whole idea of canonicity, is founded upon a conception of change and continuity». Algo de lo que cada vez son más conscientes críticos y estudiosos y que, en el caso del modernismo, deja espacio para otros tipos de modernismo, hasta ahora desdeñados, periféricos, que tal vez tengan cabida en el futuro.

Para terminar el comentario sobre Winters, así como del apartado de poetas-críticos, recogemos su opinión sobre esa figura doble. Según el autor, es lógico que el poeta acabe siendo también crítico (y es aconsejable que el orden sea ese: que pase de la práctica poética a la reflexión crítica, y no al revés). Veamos cómo lo expone:

The poet, as poet, tries to write as well as possible. Every moment of his poetic life is thus concerned with exact and minute literary judgment, with evaluation, and he reads other poets as he reads himself, to discover that is really sound, to discover what might be improved [...]. If he has real poetic talent, reasonable scholarship, and the power of generalization, this interest may lead to the formulation of valid critical principles, more or less general



and inclusive, depending of his intellectual powers. These principles may in turn free him from the tyranny of historical fashions [...], may aid him to choose sounder themes and sounder methods of structure, and by virtue of these to achieve greater precision of detail. (Winters, 1967 [1957]: 22)

Es decir, para Winters, poesía y crítica se retroalimentan y la práctica de ambas ayuda a mejorar las dos esferas. Algo que puede apreciarse en los cuatro poetas tomados como ejemplo en este apartado.

## 6.2. Otras funciones dentro del sistema literario

### a) Poetas-editores

En el apartado anterior hemos mencionado la presencia de los poetas modernistas en las revistas literarias, pues es de sobra conocido el papel que desempeñaron esas revistas «serias» y de tirada limitada,<sup>91</sup> las *Little Magazines*, a la hora de dar a conocer a los integrantes del movimiento modernista y de elaborar una especie de canon. Sin embargo, el vínculo de dichas revistas con el movimiento no se queda en la colaboración, pues varios poetas participaron activamente de la redacción, selección y edición de dichas revistas. Y como es lógico, su concepción de la calidad poética y sus gustos personales influyeron en el tipo de poemas que se publicaban en sus páginas.

El primero de los poetas modernistas que ejerció como editor, tanto en el sentido de ser co-responsable de una revista como en el de descubrir talentos y difundirlos, fue Ezra Pound. Poco tiempo después de la fundación de *Poetry*, «Miss Monroe had with her another crusader, Ezra Pound, perhaps more fervent than herself, certainly more polemical»

---

<sup>91</sup> Dos características que Whittemore (1963) juzga imprescindibles y comunes para este tipo de revista literaria que tanta influencia tuvo en la primera mitad del siglo XX.

(Whittemore, 1963: 7). En un principio Pound fue el «corresponsal en el extranjero» de *Poetry*, y a su buen criterio hay que agradecer en parte el prestigio inicial de la revista. Se paseaba por París y Londres y elegía poemas de Yeats, Eliot, Frost y otros poetas del momento, que le mandaba a Monroe para su publicación. Debido a la influencia de Pound, la revista fue al principio «the home of the Imagists and a whole stable of anti-Victorians» (Whittemore, 1963: 15). En ella publicaron, además de los poetas mencionados, H. D., Sandburg, Robinson, Tagore y Fletcher.

No obstante, al cabo de un tiempo Pound dejó atrás su colaboración con la revista de Harriet Monroe, en parte por discrepancias de criterio (Pound era mucho más elitista y exigente en sus selecciones, mientras que Monroe prefería publicar a un abanico más amplio de poetas) y en parte porque empezó a colaborar con otras revistas y a practicar la crítica literaria (*Poetry* se centraba en la publicación de poesía y no recogía estudios críticos). Pound, de temperamento fuerte e ideas claras, hizo amigos y enemigos en el sector editorial, ya que no toleraba que le llevasen la contraria y, como afirma Ruthven (1990: xii), «privileged his own writing and inferiorised rival versions of what it might mean to write in a “modern” manner». Por suerte para las letras anglosajonas, la revista *Poetry* siguió en pie (y pisando fuerte) después de la marcha de Pound y, a diferencia de muchas *Little Magazines*, de vida efímera, sigue en funcionamiento hoy en día, más de un siglo después.

El «ubicuo Pound», como lo denominaba Louise Bogan (1955 [1951]: 54) ejerció también de director externo de *The Little Review*, revista que, en opinión de Bogan, con él adquirió verdadera importancia «como vehículo de la literatura de vanguardia». Asimismo, se hizo cargo de *Egoist*, una revista londinense que, por irónico que parezca, había empezado su andadura con el nombre de *The New Freewoman*, con Dora Marsden

como editora. Marsden pretendía ofrecer una revista feminista pero abierta a toda clase de opiniones, dentro de un «marco flexible», lo que permitió la entrada en sus líneas de un «phallocrat like Pound» (Ruthven, 1990: 78), que terminaría por manipular el espíritu de la publicación. Bogan (1955 [1951]: 58) apoya esta idea cuando dice que la revista se convirtió «en vehículo no tanto de las ideas feministas como de las de Pound. Con ello, Pound logró una base sólida para su incesante actividad de escritor, empresario y expositor». El cambio de dirección de la revista queda también patente en estas palabras de Eliot, el siguiente poeta-editor del que hablaremos, que trabajó como redactor de *Egoist* mientras Pound la codirigía: «I struggle to keep the writing as much as possible in Male hands, as I distrust the Feminine in literature» (citado en: Gilbert y Gubar, 1994: 67).

Tras su paso por *Egoist*, T. S. Eliot colaboró en *The Athenaeum* (1919-1921) y después fundó la revista británica *The Criterion*, de la que fue editor en exclusiva desde su creación hasta su desaparición en 1939. En el primer número de la revista (octubre de 1922) se publicó *La tierra baldía* del propio Eliot, que aparecería en *The Dial* estadounidense un mes después. Más adelante, *The Criterion* publicó contribuciones de Virginia Woolf, Pound, Yeats, Auden y Hart Crane, así como traducciones de Proust o Válerly. En la carta de despedida que escribió en el último número de la revista, publicado en enero de 1939, Eliot justificaba que la revista cerrase al dejar de ser él su editor, alegando que la filosofía de *The Criterion* estaba fuertemente ligada a su concepción de la literatura:

*The Criterion* has, I believe, represented a definite though (I hope) comprehensive constellation of contributors; whatever part it may have played in the literary history of these sixteen years should emerge all the more definitely for its having begun and ended under one editorship. (Eliot, 1939: 269)

Una de las poetas a las que Eliot ayudó a dar a conocer, Marianne Moore, también ejerció de editora. En 1925, Moore asumió la dirección de la prestigiosa *The Dial*, que en opinión de Olivia de Miguel Crespo (1996: 59), fue «la revista más importante, por la calidad de las colaboraciones e influencia en el medio literario». Esta poeta-editora se implicó en la edición de *The Dial* durante casi cinco años (hasta su desaparición en 1929) y en ella publicó diversos artículos de crítica literaria, un campo al que la revista dedicaba buena parte del espacio. Dice De Miguel Crespo (1996: 60), «con Marianne Moore la influencia de *The Dial* se amplió al dar cabida en sus páginas a los diversos, y a veces enfrentados, puntos de vista que han marcado el gusto y las tendencias de la crítica durante gran parte del siglo». En ella publicaron, por ejemplo, T. S. Eliot, Ezra Pound, William Carlos Williams, H. D., Kenneth Burje, Yvor Winters y Malcolm Cowley.

Por su parte, otros dos poetas de nuestro corpus, Allen Tate y Robert Penn Warren, colaboraron junto a John Crowe Ransom y Donald Davidson en varias revistas sureñas. En contraste con revistas como *Poetry*, cuyo propósito era el de ilustrar a los lectores y fomentar «the promulgation and preservation of excellence for a few» (Whittemore, 1963: 11), buscar poemas que pudieran trascender el tiempo y quedar canonizados, las revistas en las que colaboraban Tate y Warren, en especial *Southern Review*, tenían como objetivo «preserve the vitality of language» (Whittemore, 1963: 25). Es decir, su compromiso no era tanto con la cultura (o Kulch, como diría Pound), sino con la lengua. Por eso, se centraban en la crítica y el análisis literario más que en la difusión de las obras creativas, y acabaron siendo el germen del *New Criticism*. Aunque se tratara muchas veces de revistas modestas y de corta trayectoria, el hecho de que se dedicaran a la crítica favoreció su vínculo con el sistema universitario y la política lingüística en Estados Unidos. Sirvan como

muestra estas palabras de Whittemore (1963: 27): «the language-saving motif of the southerners has transformed the teaching of literature in this country and encouraged as well a pedagogical attentiveness to language in non-literary places».

Por supuesto, a la opinión de críticos y editores de revistas literarias, que influye de manera considerable en el capital simbólico de un poeta, se suma la de otro tipo de editor: el director editorial. Los directores editoriales elijen qué entra y qué no entra en sus catálogos, y por lo tanto, también ejercen una criba dentro del sector. Marcar una «línea editorial» equivale a poner límites, aunque sean difusos, sobre lo que el editor considera conveniente o adecuado publicar, ya sea por motivos de calidad o de salida comercial. En este sentido, cuando un escritor es también editor (o a la inversa), sus gustos personales y afinidades estéticas sin duda acaban filtrándose en el catálogo de la editorial en la que trabaja.

El caso más claro de poeta-director editorial es el de T. S. Eliot, quien compaginó todas las facetas que ya hemos comentado con la de editor de Faber & Faber durante casi cuarenta años. En el capítulo dedicado al análisis cuantitativo de ediciones en inglés, y en concreto, en el apartado sobre editoriales (apartado 5.3), ya hemos dedicado unas líneas a comentar la gran cantidad de ediciones de Eliot publicadas en Faber & Faber. A continuación, resumiremos cuál fue la trayectoria de Eliot en la editorial y qué supuso para la literatura anglosajona del momento.

Como es sabido, Eliot se estableció en Gran Bretaña en 1915, donde trabajó unos años en el Lloyd's Bank de Londres, antes de que su carrera literaria despegara. A propósito de este trabajo «práctico», nos dice José María Valverde (1978: 15) en el prólogo a sus *Poesías reunidas. 1909-1962*: «En esto también Eliot es representativo de una época en que los poetas, escarmentados, no caen ya en la trampa de la bohemia de los

*maudits*, y prefieren asumir la máscara de un serio oficio, dividiendo su tiempo entre la rutina del empleo y las horas del *hobby* creativo».

No obstante, este *hobby* se convirtió en mucho más que una ocupación para Eliot. Tres años después de fundar la revista *The Criterion* y de haber publicado *The Waste Land*, dejó el empleo en Lloyd's Bank para «asumir tareas directivas en la editorial que publicaba su revista, hoy Faber and Faber, y no solo como director literario, sino como el experto en fianzas y negocios que había llegado a ser en Lloyd's» (Valverde, 1978: 20). Además, salta a la vista que el sector editorial le atraía más que el mundo académico, pues tiempo atrás había renunciado al futuro en Harvard y había dejado inconclusa una tesis sobre F. H. Bradley. No regresaría a esta universidad hasta 1932, para impartir las famosas conferencias Charles Eliot Norton, reunidas en *Función de la poesía, función de la crítica*.

Eliot trabajó cuarenta años en Faber, hasta su muerte en 1965, y durante ese tiempo destacó en su labor como editor de la colección de poesía, que, en palabras de Andreu Jaume (2014 [2011]: 23), constituye «uno de los catálogos más impresionantes del siglo XX». Hasta tal punto quedaron unidas la figura de Eliot con la de Faber que, en la necrológica del poeta, el crítico Cyril Connolly lo denominó «el Papa de Russell Square», en alusión a la plaza donde se hallaba la editorial, (citado en: Jaume, 2014 [2011]: 23). Una vez más, el omnipresente Eliot aparece como paradigma de poeta que ocupa otros lugares dentro del sistema literario.

## b) Poetas-traductores

En la segunda parte de este apartado nos centraremos en el estudio de los poetas-traductores. ¿Por qué es tan frecuente que un poeta traduzca a otro poeta y que este, a su vez, sea traductor de otros poetas, en una especie de

juego de espejos? En nuestra opinión, hay tres posibles razones que justifican tal desdoblamiento entre poetas y traductores.

En primer lugar, la frecuencia con la que los poetas se encargan de verter en otro idioma la obra de otros poemas puede responder a la creencia generalizada de que «solo un poeta puede traducir poesía», un tipo de especificidad que no se exige al traductor cuando se trata de otros géneros literarios.<sup>92</sup> El estatus especial que tanto los editores como los críticos y los lectores otorgan a la poesía se relaciona con la noción, cada vez más arraigada, de que la traducción de poesía debe ser a su vez una composición poética pero en otro idioma, y no una mera glosa del original. Para algunos poetas-traductores, como la poeta y traductora de poesía latina y griega clásica Josephine Balmer, poesía y traducción están tan imbrincadas que son indivisibles: «But translation or poetry, the challenge is always the same: to bring the past into the present and at the same time to recreate it afresh [...] the one leads into the other and in their continued practice, the two become indivisible» (Balmer, 2006: 194).

En esta línea, los poetas-traductores Jordi Doce y Juan Malpartida (2001: 39) insisten en que «traducir bien es crear nuevos poemas en la propia lengua sin dejar de ser fiel a los poemas de los que se parte». Además, recogen la noción de relectura y recreación que Ruiz Casanova (2007) analiza en su ensayo *Anthologos: Poética de la antología poética*, pero aplicada aquí al antólogo que también traduce la selección de poemas:

Siempre que leemos una buena traducción oímos al poeta original y, un poco, al nuevo lector [es decir, el traductor] (porque traducir es una *hiperlectura*). Oímos a Pound en sus traducciones de Propertio, a Guillén en las de Valéry, a Paz en las de Basho. No hace otra cosa el lector: al leer

---

<sup>92</sup> El traductor profesional se caracteriza justamente por su versatilidad y por deber adaptarse con corrección a géneros literarios y grados de especialización diferentes.

de manera pasional e interesada a un poeta se lee también, en cierta medida, a sí mismo. (Malpartida y Doce, 2001: 39)

En segundo lugar, lo que puede llevar a un poeta a traducir a otro es la voluntad de ganar capital simbólico a través de la traducción. Coincidimos con Johan Heilbron (1999: 432) en que

Cultural exchanges have a dynamic of their own which is based on a certain autonomy vis-à-vis the constraints of the world market. Instead of conceiving the cultural realm as merely derivative of the world market, it is more fruitful to view transnational cultural exchange as a relatively autonomous sphere, as an international arena with economic, political and symbolic dimensions.

La dimensión simbólica aumenta en el caso de la poesía, ya que, como se ha dicho, la poesía pertenece al polo de difusión restringida de la literatura global, un polo que sigue las pautas de la economía de bienes simbólicos, es decir, el prestigio del autor vinculado a la opinión de los críticos y académicos, así como a la respuesta del público, y no tanto a las leyes de rentabilidad económica del mercado.<sup>93</sup> Esto contribuye a explicar por qué el capital simbólico puede tener un impacto mayor que el capital económico cuando se decide traducir (o no) a un poeta en un momento concreto con el fin de introducirlo en el sistema literario global.

En tercer y último lugar, un poeta puede convertirse en traductor de otro porque existe una afinidad estética y porque se identifica con su forma de crear poesía. Claudio Guillén (2005 [1985]: 325) resume esta voluntad con una cita de Poggioli, quien afirmaba que el traductor es «un artista literario que busca fuera de sí mismo la forma adecuada a la experiencia que desea expresar». Susan Bassnett aborda de la siguiente manera el tema de los poetas-traductores en su artículo «Writing and Translating»:

---

<sup>93</sup> En palabras de Sapiro (2009: 252), el polo restringido obedece «à des règles spécifiques déterminées par des instances particulières (revues, associations, congrès, jurys) dans des espaces relativement autonomes des contraintes commerciales et politiques, que Pierre Bourdieu appelle des « champs »».



For [Ted] Hughes, as for many poets, writing and translating were not antipathetic but rather offered different possibilities at different points in his literary career. [...] Frequently writers translate other people's works because those are the works they would have written themselves had they not already have been created by someone else. Translation is not just an exercise in such cases, it is part of the continuum of a writing life. (Bassnett, 2006: 175)

Una vez realizada esta clasificación de posibles motivos que llevan a un poeta a desear traducir a otro poeta, veamos ejemplos concretos de poetas modernistas que han dedicado parte de sus esfuerzos y de su creatividad a la traducción.<sup>94</sup>

Muchos de los poetas modernistas publicaron traducciones en algún punto de su carrera literaria, en su mayoría, de lenguas románicas. Entre otras, destacan, por ejemplo, la traducción que realizó T. S. Eliot de St.-J. Perse<sup>95</sup> y la que ofreció Marianne Moore de las fábulas de La Fontaine. Moore consideraba dicha traducción tan «obra propia» como el resto de poemas que había escrito, como demuestra el hecho de que la incluyera al final de sus *Complete Poems*, fijados por ella misma en 1967. Por su parte, Langston Hughes tradujo a Federico García Lorca, a Nicolás Guillén y a Gabriela Mistral,<sup>96</sup> mientras que Yvor Winters tradujo del castellano al inglés a Quevedo y a Santa Teresa, y del francés a Pierre de Ronsard, así como a varios de los poetas simbolistas, entre ellos Mallarmé, Verlaine y Baudelaire.<sup>97</sup>

---

<sup>94</sup> Parte de los datos recogidos en este apartado se publicarán en forma de artículo, en el número especial de la editorial John Benjamins *Translators and (Their) Authors* (fecha prevista de publicación: 2016).

<sup>95</sup> St.-J. Perse, *Anabasis. A Poem*. trad. T. S. Eliot. Londres: Faber & Faber, 1930.

<sup>96</sup> Federico García Lorca, *Gypsy Ballads*, trad. Langston Hughes. Beloit, Wisconsin: Beloit College, 1951; Nicolás Guillén, *Cuba Libre*, trad. Langston Hughes y Benjamin Carruthers. Los Ángeles: Anderson and Ritchie, 1948; Gabriela Mistral, *Selected Poems of Gabriela Mistral*. trad. Langston Hughes. Bloomington: Indiana University Press, 1957.

<sup>97</sup> Véase Grosvenor Powell (1983: 89) para una lista completa de las traducciones realizadas por Yvor Winters.

También Edna St. Vincent Millay tradujo, en colaboración con el poeta y editor de *Poetry* George Dillon, *Fleurs du Mal* de Baudelaire, uno de los autores predilectos de los poetas norteamericanos de principios de siglo. Resulta curioso que, en un principio, Dillon se dirigió a ella para que escribiera el prólogo de la obra, que, según James Gray (1967: 34), «reveals a critical intelligence of distinction». Sin embargo, conforme se empapaba de los poemas de Baudelaire para poder escribir el prólogo, Millay (aficionada a la traducción del latín desde su época de estudiante y que también había traducido numerosos poemas del francés y del castellano por gusto), empezó a traducir algún verso, luego algún poema y, finalmente, bastantes más. «In the end George Dillon received her gratefully as fellow translator» (Gray, 1967: 41), una traductora «conscientious and sympathetic», que intentó ofrecer al público anglosajón de su época su particular versión de Baudelaire.

Sin embargo, cuando se dispuso (como otros poetas de su generación) a traducir a Baudelaire, Millay buscaba algo más, parecido a lo que había llevado a Baudelaire a traducir a Poe décadas antes: acabar de perfilar la voz poética a partir de la traducción de otros poemas afines. En su monográfico sobre Millay, nos dice Gray (1967: 42): «Though her approach was as respectful – totally respectful – as only that of a fellow artist can be, she found herself renewed, as poet, by association with a compatible spirit». Y por supuesto: «Inevitably she brought something of her own into these re-creations». Hay críticos que fueron más explícitos sobre qué parte de sí misma volcó Millay en la traducción. Suzanne Clark (1991: 72), por ejemplo, decía: «If we look at how Millay reads Baudelaire, a regular pattern of choices emerges which I think can be categorized as sentimental [...], very concerned with audience identification». Se refiere a que, en lugar de potenciar los elementos de extrañeza y simbolismo de Baudelaire, Millay potenció el vínculo de la

voz poética con el lector para crear la misma sensación de «comunidad» que provoca su propia poesía: «What Millay does is to reinsert the female into the text» (Clark, 1991: 74). Una opción que, como reconoce la propia Clark, crea una respuesta contradictoria en el lector.

Por las cartas recogidas en *Letters of Edna St. Vincent Millay* (1952), en especial las dirigidas a Eugene Saxton, editor de Harper de la época, sabemos que Millay se preocupó mucho del proceso de publicación, pues no compartía algunos de los criterios editoriales.<sup>98</sup> A veces, sus quejas no solo eran vehementes, sino irónicas, como la de esta carta a los editores fechada el 18 de noviembre de 1935:

Mr. Rushmore is by way of being a genius at this business of making books, I should say; he does beautiful things. But he is a hopeless Anglophile. And in this particular instance, if the simple sheet is really an indication of the way he wants to print the book, he has gone so Bloomsbury that he has almost gone Bloomingdale. (reproducida en: Millay, 1952: 260)

Unas semanas más tarde, el día de navidad, Edna Millay escribió a George Dillon para quejarse del poco tiempo que les habían dado para revisar las galeradas y para proponerle reordenar algunos poemas. Lo más interesante de esa carta es el comentario cruzado sobre los poemas que cada uno había traducido, reflejo del perfeccionismo de Millay y de la modestia que tantos traductores exhiben cuando comparan sus propias creaciones con las de otros traductores a los que admiran:

You write that you are in a state of exaltation about my translations. Well—they're all right. They are good, honest, earnest, intelligent translations. But they have no sonority, no sensuousness; which so many of yours have; and which is so important. Oh, they're all right; I like 'em all right. I think your new translation is awfully good. (Millay, 25 de diciembre de 1935; reproducida en: Millay, 1952: 265)

---

<sup>98</sup> Véase la carta de Millay a los editores del 18 de noviembre de 1935 y la dirigida a George Dillon el 25 de diciembre de 1935 (reproducidas en: Millay, 1952: 260 y 263).

Existe otro fenómeno destacable relacionado con los poetas-traductores: los «intercambios de traducciones» entre poetas, todo un ejercicio de literatura comparada. Pensemos, por ejemplo, en el caso de Octavio Paz y los poetas modernistas que, al traducirse mutuamente, potenciaron el capital simbólico de ambas partes. Los editores de *Obra poética* (2008) de Elizabeth Bishop apuntan en la biografía incluida en el libro que la poeta tradujo, entre otros, a Octavio Paz, «quien, a su vez, tradujo varios de sus poemas al español y escribió luminosas páginas sobre el sentido de su obra». Por su parte, el propio Octavio Paz (1973: 24) menciona en la introducción a su antología de Williams que se quedó impresionado ante la versión en inglés que hizo Williams de su poema *Himno entre ruinas*, y sintió el deseo de conocer al poeta a quien más tarde traduciría: «Donald Allen me envió una versión al inglés de un poema mío (*Himno entre ruinas*). La traducción me impresionó doblemente: era magnífica y su autor era William Carlos Williams». No cabe duda de que esta traducción cruzada entre poetas denota una afinidad mutua y hace que el doble eslabón dentro de la literatura global que representa uno de los poetas-traductores se engarce en el doble eslabón del otro.

A propósito de la categoría que Octavio Paz oportaga a la traducción y a su actitud como traductor «visible» por derecho propio, Bassnett (1997) hace una reflexión muy interesante, en la que lo compara con la actitud adoptada por Pasternak y Pound, otros dos grandes autores-traductores, en función de sus respectivos contextos culturales:

Clearly, Pasternak, Paz or Pound were very visible indeed [...]. Pound, however, was continually asserting his rights as a translator, and snipping against what he perceived as negative evaluations of the difficulties of translating.<sup>99</sup> Both Pasternak and Paz write within traditions that respect and

---

<sup>99</sup> Refiriéndose a la escasa importancia que se le daba a la práctica traductora en el sistema literario anglosajón: «On the one hand, English literatura is steeped in the literatura of other cultures and other times, [...] on the other hand, there is an uneasiness about translation today that is reflected in the low status of translations

admire translation as a highly developed skill, and have consequently had less need to be as defensive. (Bassnett, 1997: 10)

La ambivalencia que sienten los distintos agentes del sector literario hacia la labor de los escritores como traductores (para algunos es una labor complementaria y «subsidiaria», mientras que otros la igualan con la creación poética original)<sup>100</sup> se refleja también en el distinto tratamiento que dan a las traducciones quienes elaboran obras bibliográficas dedicadas a los poetas norteamericanos. En las consultadas para nuestra investigación doctoral, hemos observado que algunos recopiladores las incluyen en el apartado «Poetry Translations», como Powell (1983) en su bibliografía anotada de Winters. Otros separan las traducciones de poemas aparecidos en revistas y obras colectivas de las traducciones de libros completos, como Dickinson (1972), en su bibliografía de Langston Hughes. Otros bibliógrafos engloban en un mismo capítulo la obra original y las traducciones propias, pero distinguiéndolas, como Wallace (1968): «Books and Pamphlets written or translated by William Carlos Williams». Por último, hay quien incluye las traducciones del poeta en pie de igualdad con la obra original, como Gallup (1947), que aúna la obra poética, crítica y traductora de T. S. Eliot bajo el epígrafe «Books and Pamphlets by T. S. Eliot».

Hemos reservado deliberadamente para el final de este apartado los nombres de dos modernistas norteamericanos cuya labor como traductores e introductores de otros poetas en el sistema literario global ha tenido una importancia capital. Nos referimos a Hilda Doolittle y a Ezra Pound.

---

and the poverty of discussion about translation and its complexities» (Bassnett, 1997: 11).

<sup>100</sup> Al respecto, véase «Writing and Translating», de Susan Bassnett, en *The Translator as Writer* (Bassnett y Bush, eds.): «such a distinction exists and seems to have been in operation for some time now, which has led to translation being seen as the poor relation of writing, often referred to as ‘original’ or ‘creative’ writing, and widely perceived as superior» (Bassnett, 2006: 173).

Hilda Doolittle realizó varias traducciones de autores clásicos a lo largo de su carrera, de las que nos gustaría comentar brevemente dos.<sup>101</sup> La primera es *Choruses from Iphigeneia in Aulis*, publicada en 1916 en Gran Bretaña dentro de la colección «The Poet's Translation Series». El título de la colección deja claro que la editorial, Ballantyne Press, consideraba que las traducciones elaboradas por poetas tenían un carácter especial. Ese mismo año se publicó la misma traducción de Doolittle en la editorial estadounidense The Clerk's Press.<sup>102</sup> En la nota del editor leemos: «Of the translation it is sufficient to say that it was made by a poet who has re-interpreted the spirit of the original. It has been highly praised in England...» (citado en: Boughn, 1993: 4). Es decir, hace casi un siglo, los editores de *Choruses...* ya consideraban la traducción poética como una reinterpretación del «espíritu» del poema, una recreación con calidad literaria, en la línea de estudios posteriores sobre la traducción de poesía.

La segunda traducción de H. D. corresponde a la obra *Ion*, de Eurípides. Se trata de una traducción comentada, publicada en 1937 en Gran Bretaña y en Estados Unidos. La situación bélica que vivía el mundo en esos años tuvo repercusiones también en los ejemplares almacenados. De los 1.000 ejemplares impresos, «200 in loose sheets were destroyed by German bombs in October 1940» (Boughn, 1993: 5), un ejemplo indiscutible de que la Segunda Guerra Mundial afectó al sistema cultural, y no solo metafóricamente. La traducción, revisada y actualizada por la propia Hilda Doolittle, se reeditó casi cincuenta años después, en 1986, en la editorial Black Swan Books. Es digno de mención que los nuevos editores cambiaran el enfoque y presentaran a la poeta norteamericana como

---

<sup>101</sup> Todas sus traducciones publicadas en formato de libro se recogen dentro del capítulo «Books, Pamphlets, and Broadsides» de la obra bibliográfica *H.D. A Bibliography, 1905-1990*, recopilada por Michael Boughn (1993), junto con el resto de creaciones originales de la poeta.

<sup>102</sup> En la cubierta se explicitaba: «Translation from the Greek of Euripides by H.D.». Véase Boughn (1993: 3).

autora de la obra de teatro, añadiendo en cubierta «A play after Euripides». Este giro acentúa el valor original de la traducción y la equipara con una adaptación hecha «a partir de» la obra de Eurípides.

Por su parte, Ezra Pound realizó numerosas traducciones, sobre todo de literatura china, japonesa y francesa, tanto al inglés como al italiano. Entre las obras que tradujo al inglés están: *Dialogues of Fontenelle* (1917); *Natural Philosophy of Love* (1922), de Remy de Gourmont; la adaptación del texto clásico de Sófocles, *Women of Trachis*, y los libros de Confucio: *Ta Hio* (1928), *Digest of the Analects* (1937), *Confucius. The Unwobbling Pivot & The Great Digest* (1947) y *Confucian Analects* (1951). También tradujo a Confucio al italiano: *Testamento di Confucio* (1944), «version italiana di Ezra Pound e di Alberto Luchini» (Gallup, 1969: 97) y *Ciung lung. L'asse che non vacilla* (1945).

De todos modos, a pesar de ser un gran introductor de la cultura oriental en el entorno anglosajón, sus traducciones de literatura china y japonesa resultaron polémicas, ya que se trataba de traducciones indirectas hechas a partir de notas y comentarios de otros estudiosos. En dos de esas traducciones queda claro que se trata de reformulaciones a partir del trabajo de Ernest Fenollosa, historiador del arte estadounidense afincado en Tokio y experto en arte y cultura oriental, de quien Pound fue albacea literario. Nos referimos a *Cathay* (1915) y *Certain Noble Plays of Japan* (1916), en cuyas portadillas se detalla: «Cathay. Translations by Ezra Pound for the most part from the Chinese of Rihaku, from the notes of the late Ernest Fenollosa, and the decipherings of the professors Mori and Ariga» y «Certain Noble Plays of Japan: from the manuscripts of Ernest Fenollosa, chosen and finished by Ezra Pound» (citados en: Gallup, 1969: 36 y 43).

Si el proceso fue ese, ¿por qué se incluyen como obra original de Pound? ¿En qué modo contribuyó el poeta norteamericano a estas dos últimas traducciones? A juzgar por la opinión de Andrew Karas (2010), recogida en la revista digital de la Yale University *The Modernism Lab* y de Hugh Kenner (1971), académico y autor de la obra *The Pound Era*, Pound realizó una labor loable de reescritura en un intento de introducir nuevos modelos en el repertorio literario anglosajón a través de la traducción.

Escribe Karas (2010): «He set out to redefine poetic translation itself, replacing long-held ideals like “accuracy” and “faithfulness” with a conviction that one could use old—even ancient—texts to make English poetry look and sound quite new». Fijémos en el contraste que establece Karas entre la traducción «precisa» y «fidel» con la adaptación realizada por Pound y la apropiación de los modelos clásicos chinos para renovar la poesía anglosajona, precisamente en una época, el modernismo, en la que imperaba el «Make It New», lema acuñado por el propio Pound. Por su parte, Kenner (citado en: Karas, 2010), ya apuntaba que Pound no dudó en omitir detalles o imágenes del texto original, pues su propósito era producir poemas innovadores en inglés, empleando los textos chinos como inspiración, no como corsé.

El carácter innovador de la supuesta «traducción» (o adaptación) de Pound ha llevado al sector editorial a tomar *Cathay* como una obra original del poeta. Por ese motivo, la encontramos traducida al griego, al turco, al italiano, al portugués, al japonés, al catalán y al castellano,<sup>103</sup> en este caso con traducción del poeta, traductor y editor peruano Ricardo Silva Santisteban. En la contracubierta de *Cathay* (1980 [1972]), publicada en Tusquets, se justifica de esta forma la autoría del texto:

---

<sup>103</sup> Traducciones al griego: *Katai* (1979 y 1997) y *Poimata* (1981); al turco: *Cathay* (1987); al italiano: *Catai* (1995); al portugués: *Cathay* (1995); al japonés: *Ooharai* (2005); al catalán: *Catai* (1985); y al castellano: *Cathay* (1972 y 1980).



Esta edición de *Cathay* nos llega por un «juego de espejos»: los poemas del poeta Li Po (que aquí aparece con el nombre japonés Rihaku) son variaciones sobre temas tradicionales chinos: Ernest Fenollosa los recogió y los re-creó dejándolos inacabados; Ezra Pound concibió el *Cathay* a partir del trabajo de Fenollosa; y finalmente, Ricardo Silva Santisteban da su versión española. ¿De quién es *Cathay*? Digamos que de Pound por haber sido el primero en concebirlo tal como hoy puede leerse.

Eso explica que Ezra Pound aparezca como autor en la cubierta y las portadillas del libro. No obstante, en el prólogo de esta misma edición, Mirko Lauer alude a la «paternidad» diluida del texto (Pound, 1980 [1972]: 7).

Al mencionar como autor plausible de la versión en castellano a su traductor, Silva Santisteban, se remite a la concepción del traductor como autor y de la traducción de poesía como acto de creación y no de mediación, tal como defienden, entre otros, Bassnett y Bush (2006) en su *The Translator as Writer*. Como hemos visto, muchos han sido los poetas modernistas que han compaginado la creación propia con la traducción y, de ese modo, han aumentado su capital simbólico y el de los autores que han acercado a los lectores anglosajones.

### 6.3. Premios y galardones, otra clase de crítica

Terminamos el estudio de los elementos que engrosan el capital simbólico de los poetas con un somero repaso a los premios literarios. Muchos y muy variados son los premios y galardones que, a lo largo del siglo XX, obtuvieron los 28 poetas que componen nuestro corpus. Hay premios vinculados a universidades y revistas concretas, premios que otorgan fundaciones y editoriales, premios nacionales que dependen del estado y premios internacionales, que trascienden las fronteras. Todos ellos, en mayor o menor medida, ayudan a dar a conocer a los poetas y, a ojos de muchos, corroboran su «calidad». Por lo tanto, merece la pena dedicarles

unas páginas y plantearnos hasta qué punto han influido en la recepción de los poetas y en el lugar que han ocupado dentro del sistema literario mundial. De entre todos ellos, hemos elegido cuatro premios de envergadura diferente, que ejemplifican distintos tipos de galardones. Se trata del Bollingen Prize for Poetry, el Pulitzer Prize for Poetry, el National Book Award y el Premio Nobel de Literatura.

Empecemos por el Bollingen Prize for Poetry, un premio que se organizó desde la Library of Congress con los fondos donados en 1948 por el filántropo Paul Mellon. Sin embargo, la controversia que despertó en la opinión pública el primer galardonado, Ezra Pound, quien obtuvo el premio en 1949 por sus *Pisan Cantos*, hizo que la Library of Congress se desvinculara del galardón y que a partir de entonces lo asumiera la Yale University, que todavía lo otorga.

Antes de comentar en detalle ese polémico despegue, enumeraremos a los poetas que, de entre los que cubre nuestro estudio, obtuvieron el Bollingen Prize después de Pound: Wallace Stevens (1950), Marianne Moore (1952), Archibald MacLeish y William Carlos Williams (*ex aequo* en 1953), W. H. Auden (1954), Louise Bogan (1955),<sup>104</sup> Allen Tate (1957), E. E. Cummings (1958), Theodore Roethke (1959), Yvor Winters (1961), Robert Frost (1963), Robert Penn Warren (1967) y Laura Riding (1991).<sup>105</sup> En total, contando a Pound, 14 de los 28 poetas estudiados han recibido este premio entre 1949 y 1991. Resulta interesante que T. S. Eliot no se encuentre entre ellos (¿tal vez porque cuando nació el premio ya se había nacionalizado como ciudadano británico y, en rigor, no era un «American poet»? ) y que en 1953 el premio se repartiese entre Archibald MacLeish y William Carlos Williams, dos poetas con posiciones muy distintas dentro del movimiento. Asimismo, destaca que Laura Riding

---

<sup>104</sup> *Ex aequo* con Léonie Adams.

<sup>105</sup> *Ex aequo* con Donald Justice.

fuese galardonada en 1991, el año de su muerte, en una especie de homenaje final a su trayectoria, en una década que quedaba muy lejos ya del modernismo.

De todas formas, como ya anunciábamos, si hay algún hecho que se asocie con este premio es que Ezra Pound fuera premiado en la primera edición por sus *Pisan Cantos* mientras estaba internado en un centro psiquiátrico, después de haber sido acusado de «traición a Estados Unidos». Componían el jurado Conrad Aiken, W. H. Auden, Louise Bogan, Katherine Garrison Chapin, T. S. Eliot, Paul Green, Robert Lowell, Katherine Anne Porter, Karl Shapiro, Allen Tate, Willard Thorp, Robert Penn Warren y Leoni Adams. Salvo Karl Shapiro, todos los demás miembros del comité votaron a favor de premiar a Pound. Para justificar su decisión, el jurado dijo: «To permit other considerations than that of poetic achievement to sway the decision would destroy the significance of the award and would in principle deny the validity of that objective perception of value on which civilized society must rest» (citado en: Whittemore, 1963: 20). El problema, como apuntó el único disidente, era que ciertas razones de lealtad personal también influyeron en la decisión. Algo indudable cuando, como recuerda Whittemore (1963: 22):

The poet whom Pound had intended to save civilization with or through, T. S. Eliot, was one of the judges. And the other judges [...] were deeply aware of Pound's contributions to the little magazine world and the general literary culture, whatever the merits of *The Pisan Cantos*.

Es decir, justo el tipo de críticos que alegaban que solo la calidad literaria y la objetividad de criterio debían tenerse en cuenta a la hora de juzgar a un poeta quedaban retratados al dejar que la subjetividad y los vínculos personales (presentes siempre que alguien ejerce una crítica de cualquier tipo) influyesen en su decisión.

El siguiente premio que nos gustaría comentar comenzó su andadura mucho antes que el Bollingen: se trata del Pulitzer Prize for Poetry, uno de los seis premios Pulitzer que la Columbia University otorga a las letras, el teatro y la música. El premio de poesía nació como tal en 1922, pero antes de esa fecha existía una mención especial para libros de poesía dentro de la categoría de las letras («Special Citations»), mención que recibió uno de los poetas de nuestro estudio: Carl Sandburg (1919).

Los poetas modernistas que han recibido el Pulitzer Prize for Poetry a partir de 1922 son: Edwin Arlington Robinson (1922, 1925 y 1928), Edna St Vincent Millay (1923), Robert Frost (1924, 1931, 1937 y 1943), Archibald MacLeish (1933 y 1953), Carl Sandburg (1940), Marianne Moore (1952), Theodore Roethke (1954), Wallace Stevens (1955), Elizabeth Bishop (1956), Robert Penn Warren (1958 y 1979), William Carlos Williams (1963). Como vemos, 11 de los 28 poetas estudiados obtuvieron este galardón, alguno de ellos en tres ocasiones, como Robinson, e incluso cuatro, como Frost.

Louise Bogan (1955 [1951]: 70) justifica así la presencia reiterada de estos dos poetas: «la antigua convención poética [...] es ilustrada por la obra tardía de Robinson y Frost. Los premios Pulitzer de Poesía sirvieron desde 1922 de guía adecuada en lo que respecta a esta línea conservadora». Puede que esa filosofía «conservadora» llevase también a que fuese Millay, y no otros poetas de la época más marcadamente modernos, la segunda persona que obtuviese el Pulitzer, aunque como veremos enseguida, la opinión sobre la autora por parte de quienes otorgaban el premio pudo cambiar unos años después. Antes nos gustaría comentar que muchos estudios de la autora insisten en que fue «the first woman in history to win the Pulitzer Prize for Poetry», cuando «in fact, Millay was only the second poet to receive the award» (Peppe, 1998: xli).

Las editoriales suelen sacar partido promocional de los premios que obtienen los poetas que publican, y el caso de Millay no es una excepción. En cualquier biografía y reseña de la autora, por breve que sea, se menciona que fue la primera mujer galardonada con el Premio Pulitzer, lo cual incidía en su concepción de «woman poet». No obstante, ella hubiera preferido que no la miraran con condescendencia como a alguien que escribe bien «para ser mujer» sino que reconocieran su valor como poeta, sin aludir al género. Años después de obtener el Pulitzer, en una entrevista le preguntaron qué se sentía al ser la primera mujer «awarded the laurels» (Breuer, 1931: 50). Su respuesta fue:

A woman poet is not at all different from a man poet. She should write from the same kind of life, from the same kind of experience, and should be judged by the same standards. If she is unable to do this, then she should stop writing. A poet is a poet. The critics should estimate her work as such. Instead they compare her poetry with that of men poets, then say condescendingly, «This is pretty good for a woman poet». [...]

If just because you are a woman you see certain things differently from a man, nevertheless what you produce, what you create must stand on its own feet, regardless of your sex. We are supposed to have won all the battles for our rights to be individuals, but in the arts women are still put in class by themselves, and I resent it, as I have always rebelled against discriminations or limitations of a woman's experience on account of her sex. (Breuer, 1931: 50)

Probablemente, Millay se habría indignado al ver que, más de noventa años después de que recibiera el Premio Pulitzer, en muchos casos las mujeres artistas siguen midiéndose con otro rasero. De hecho, ya en vida se indignó por el criterio encubierto que podía explicar por qué poetas como Louise Bogan o Robinson Jeffers nunca obtuvieran el Pulitzer, mientras otros, como Robert Frost o Edwin Robinson, lo recibían repetidas veces. En una carta dirigida a Arthur Davison Ficke (25 de mayo de 1938), reflexiona acerca de una pregunta que este poeta le había hecho a propósito del Pulitzer: «was it possible that this prize is being given or with-held more for moral than for aesthetic reasons?» (reproducida en:

Millay, 1952: 294) y, tras analizar varios ejemplos de poetas de su generación, llega a la conclusión de que es posible que sea así:

I thought first of Elinor Wylie. It seemed to me extraordinary that she had never received this prize; that even her posthumously published «Collected Poems» containing every line of poetry she had ever published, should be passed over by them, was puzzling. [...] The subject matter of her poetry was the furthest thing from erotic. [...] They knew, as everybody knew, that she had left her husband and her child to run off to Europe with a married man. That was why *she* never got a Pulitzer Prize. [...]

Then I thought of Robinson Jeffers. Why had he never received it? This was easy. In his case, it is the subject matter of his poetry. Rape, incest, homosexuality and other forms of plain and fancy fornication are the subject matter of all his books. No chance for him.

I wondered why I, having been once awarded this prize in 1923, never received it afterwards, although Robert Frost and E. A. Robinson seemed to be taking turns at receiving it year after year. (Millay, 25 de mayo de 1938; reproducida en: Millay, 1952: 294-295)

Y la explicación que encuentra es que su implicación en las protestas públicas contra la condena a muerte de Sacco y Vanzetti, que conllevó el arresto de Millay, influyó en la opinión del jurado en años posteriores: «With how much affection following this action of mine would an aged professor of Harvard look upon my subsequently published volumes?» (reproducida en: Millay, 1952: 295). En contraposición, Frost y Robinson, apunta Millay, debieron ser «a relief» para el jurado del Pulitzer. «If their private lives, both sexual and political, were not thoroughly blameless, I have never heard about this. The judges must have felt entirely happy and at ease in their minds the moment either Robinson or Frost published a new collection of poems» (reproducida en: Millay, 1952: 295-296). Esta idea encajaría con la imagen que Giugliano (2012: 96-97) denomina «the myth», una simplificación: «According to such representations, the poet [Frost] would prefer to turn his back to the political, social, and economic conflicts of the time, concentrating on the confined world of rural New England. This idea of the poet and his work was a durable one, and would last well after Frost's death among the general readership».

Por supuesto, con esto no queremos quitar mérito a Frost o Robinson por los galardones (al fin y al cabo, Millay también hablaba como parte implicada), sino exponer diferentes puntos de vista y plantear la controversia inherente a todo criterio de selección. Es probable que la reacción de Millay ante la pregunta de Davison Ficke, quien tampoco obtuvo nunca el Premio Pulitzer, fuera una simplificación. Pero también es probable que encerrase parte de verdad.

A continuación, nos gustaría hablar del National Book Award, un premio que, a diferencia de los dos anteriores, no otorga una universidad sino el propio sector editorial estadounidense y, en concreto, el American Book Publishers' Council, el Book Manufacturers' Institute y la American Booksellers' Association, desde 1950. Según los organizadores del certamen: «The National Book Awards (NBA) quickly established a reputation for recognizing literary excellence, awarding William Carlos Williams the first poetry prize for *Paterson: Book III*».<sup>106</sup> También se distingue de los dos anteriores en que, además de las canónicas «fiction, nonfiction and poetry» enseguida incorporó otras muchas categorías, entre otras, «translation», «autobiography» y «children's books», un reflejo de la amplitud del mercado editorial y de sus muchos subsectores.

De entre los poetas de nuestro corpus, 9 han obtenido el National Book Award en un lapso de veinte años: William Carlos Williams (1950), Wallace Stevens (1951), Marianne Moore (1952), Archibald MacLeish (1953), Wallace Stevens (1955), W. H. Auden (1956), Robert Penn Warren (1958), Theodore Roethke (1959 y 1965) y Elizabeth Bishop (1970). Casi todos ellos obtuvieron este premio en la década de 1950, lo cual indica que bastantes años después del arranque del movimiento modernista, la obra de dichos poetas todavía era apreciada y valorada por

---

<sup>106</sup> Véase la página oficial de la National Book Foundation. Disponible en: [http://www.nationalbook.org/aboutus\\_history.html#.VUjky\\_ntlBc](http://www.nationalbook.org/aboutus_history.html#.VUjky_ntlBc)

otros escritores, los jueces del certamen. Theodore Roethke fue el único de ellos premiado dos veces con el National Book Award, por *Words for the Wind* en 1959, y por *The Far Field* en 1965.

Hemos dejado para el final el premio literario más importante: el Premio Nobel de Literatura. Si al principio de este apartado decíamos que los premios aumentan el capital simbólico de un poeta, sin duda el Premio Nobel es el que los catapulta al centro del sistema, como ocurrió con T. S. Eliot, el único poeta anglosajón de su tiempo que obtuvo dicho reconocimiento. El mérito en este caso es mucho mayor que en los anteriores premios comentados. Por una parte, porque el poeta no «compite» únicamente con otros poetas, sino con todo tipo de escritores. Y, por otra parte, porque el alcance del premio es mundial, así que autores de todo tipo de procedencias, lenguas y culturas pueden ser elegidos.

Como ya hemos comentado la influencia del Nobel en la recepción de la obra de Eliot (véase capítulo 5), nos parece adecuado plasmar aquí como complemento un fragmento del discurso de presentación ofrecido por Anders Österling, presidente de la Academia Sueca, en la entrega del premio. Österling comenzó el discurso diciendo que, a diferencia de los anteriores galardonados, que buscaban llegar a un gran público,

This year's Prize winner has chosen to take another path. His career is remarkable in that, from an extremely exclusive and consciously isolated position, he has gradually come to exercise a very far-reaching influence. At the outset he appeared to address himself to but a small circle of initiates, but this circle slowly widened, without his appearing to will it himself. Thus in Eliot's verse and prose there was quite a special accent, which compelled attention just in our own time, a capacity to cut into the consciousness of our generation with the sharpness of a diamond.<sup>107</sup>

---

<sup>107</sup> Esta y la siguiente cita del discurso extraídas de la entrada «Award Ceremony Speech. T. S. Eliot», página oficial de la Nobel Prize Organization. Disponible en: [http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/1948/press.html](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1948/press.html)



Resulta clave que insinúe que las ideas de Eliot se han ido extendiendo «casi a su pesar». Desde luego, pese a tratarse de un poeta que quería dirigirse a una élite ilustrada e intelectual y que no hacía concesiones con sus lectores, acabó siendo el más famoso y citado de todos los poetas del modernismo norteamericano (y nos atreveríamos a decir, de todo el siglo XX anglosajón). Para terminar este apartado, recogemos las palabras de la Academia Sueca a propósito de la temática de Eliot, porque resumen también el contraste que caracteriza el movimiento modernista en conjunto: «The *horror vacui* of modern man in a secularized world, without order, meaning, or beauty, here stands out with poignant sincerity. [...] At the same time a manifest striving after a positive, guiding message emerges in his dramatic art».

## 7. ANÁLISIS CUALITATIVO DE ANTOLOGÍAS DE POESÍA MODERNISTA EN CASTELLANO

El propósito de este capítulo, central para la tesis, es analizar las antologías de un solo poeta publicadas en castellano como medio de introducción de los autores del modernismo norteamericano en nuestra cultura. Además, dedicaremos el último apartado del capítulo a varios traductores-antólogos, figura clave en la creación de antologías de un solo autor. Como ya apuntábamos en la introducción, la doble manipulación y la reescritura que realiza el traductor-antólogo lo convierten en una figura especial dentro del sistema literario. En palabras de Fernández González (2015: 50), dicho traductor logra «la creación de un espacio a partir de la antología. El traductor de poesía antólogo consigue un protagonismo —y lo digo como algo positivo— extra con este tipo de propuesta que no tiene la traducción de un encargo de una novela o de un poemario individual». Fijémonos en que, según se desprende de la cita de Fernández González, esa categoría especial se la otorga, por tanto, el hecho de ser antólogo, seleccionador, y no el género traducido (sea o no poesía), como a veces se cree. Y eso es así porque el traductor-antólogo toma unas decisiones que no tienen cabida cuando traduce un poemario entero, ya que, con el propio acto de la selección, se posiciona y da una determinada visión del poeta a quien, como ilustraremos en las siguientes páginas, se propone presentar.

De todas formas, antes de analizar las distintas antologías de un solo autor dedicadas al modernismo norteamericano, nos gustaría comentar varias antologías panorámicas de grupo o de época, para que quede constancia de qué autores fueron incluidos en ellas y desde qué punto de vista. Asimismo, nos servirá para contrastar cómo algunos poetas, a pesar de haber sido «presentados» ya de manera colectiva a mediados del siglo XX, siguen sin contar hoy en día con una antología propia.

## 7.1. Presencia de los poetas del modernismo norteamericano en antologías colectivas

En primer lugar, nos gustaría distinguir entre «antologías colectivas traducidas» y «antologías colectivas creadas en castellano». Ya en 1928, Robert Graves y Laura Riding constataban lo siguiente:

It is significant that when a representative anthology of a foreign poetry is to be compiled, a current native anthology is almost never taken over and translated, but an entirely new selection made of poems that do not so much represent the poetry of the language from which they are taken as the taste of the public for whose benefit they are translated. (Riding y Graves, 1928: 21)

Como veremos, su observación se cumple para las antologías colectivas que incluyen a poetas del modernismo norteamericano en castellano. En el primer grupo estarían las antologías que se concibieron como tales en inglés y que se han traducido posteriormente al castellano, como la de Louise Bogan (publicada en 1951 y traducida en 1955), o la de Allen Tate y John Peale Bishop, *Antología de escritores contemporáneos de los Estados Unidos* (1944), publicada en castellano en Chile, que queda fuera del alcance de esta investigación debido al lugar de publicación. En el segundo grupo estarían las antologías, mucho más numerosas, que se crearon ya para un público hispanohablante y que, por lo tanto, pueden contener explicaciones y referencias a la literatura de Estados Unidos desde fuera, en relación con la cultura hispana y española.

Al no tratarse del tema central de esta investigación, hemos limitado nuestro estudio de antologías colectivas a las primeras que se publicaron y, dentro de este grupo, a las que incluyen algún poema de Edna St. Vincent Millay, pues nos interesa sobre todo la recepción de dicha escritora en ambos sistemas literarios. Eso nos ha impedido detenernos en otras antologías posteriores que también pueden servir de referencia para el conocimiento del movimiento modernista y la literatura anglosajona en

general; entre ellas, por ejemplo, la *Antología bilingüe de la poesía angloamericana* editada por José Siles Artés (2006). Esta antología, que incluye nada menos que 118 poetas ingleses y anglosajones de entre los siglos XIV y XX, ofrece una selección de poemas en edición bilingüe de 12 poetas de nuestro corpus, muchos representados con solo un poema: Edwin Arlington Robinson, Robert Frost, Carl Sandburg, Wallace Stevens, William Carlos Williams, Ezra Pound, Robinson Jeffers, T. S. Eliot, Archibald MacLeish, E. E. Cummings, Hart Crane y W. H. Auden.<sup>108</sup>

Volviendo a las antologías seleccionadas, en concreto estudiaremos la antología colectiva traducida de Louise Bogan (1955 [1951]) y las antologías colectivas sobre el modernismo creadas directamente en castellano por Alfredo Casey (1969 [1947]), Marià Manent (1948, reeditada en otro formato en 1958), José Coronel Urtecho (1949) y Agustí Bartra (1952, reeditada en 1957, 1959<sup>109</sup> y 1974). Vale la pena mencionar que, como apunta Ruiz Casanova (2011: 231), «en contra de lo que pudiera imaginarse, las antologías de la poesía norteamericana traducidas al español y editadas en España no han sido frecuentes». Tanto es así que,

---

<sup>108</sup> Como reflexión acerca del proceso de traducción de estos poemas, Siles Artés (2006: 9) señala: «Ahora bien, también creo haber aprendido una lección: toda traducción de poesía hecha con pasión es necesariamente subjetiva. Como también lo es su lectura. Como por esencia lo es el propio poema». A lo que nos atreveríamos a añadir: como lo es la propia selección que realiza el antólogo.

Además, en el repaso histórico que precede a los poemas, Siles Artés (2006: 15) destaca, igual que otras fuentes consultadas, el año que hemos tomado como referencia para comenzar nuestro estudio, así como la variedad de la poesía creada en esa época:

1912 es un año importante en la historia de la poesía norteamericana. Es entonces cuando la poetisa Harriet Monroe funda en Chicago la revista *Poetry: A Magazine of Verse*, que durante muchos años va a ser plataforma y trampolín para muchos jóvenes poetas. Chicago se convierte en el centro de gravedad de la poesía norteamericana, hasta entonces localizado en Nueva Inglaterra y Nueva York. [...] Es la llamada *New Poetry*, en la que sobresalen Carl Sandburg y Wallace Stevens. Pero el panorama cultural americano es demasiado amplio y rico para ser dominado por una sola tendencia. Ahora más que nunca se diversifica el aliento de la poesía.

<sup>109</sup> La edición publicada por la UNAM era una versión reducida.

desde la década de 1970 hasta nuestros días, solo se han localizado otra media docena de antologías de este tipo, que pueden consultarse en esa misma fuente (Ruiz Casanova, 2011: 231, nota 597).

Ya hemos hablado extensamente en páginas anteriores (sobre todo en el subapartado 6.1.a, dedicado a la labor de los poetas-críticos) de la antología panorámica *Poesía norteamericana, 1900-1950*, editada y recopilada por Louise Bogan, que Joan Ferraté tradujo para la editorial Juventud (1955).<sup>110</sup> Así pues, nos limitaremos a apuntar aquí un par de reflexiones más. Las razones de los editores de Juventud para traducir dicha antología (en lugar de elaborar una nueva) quedan expresadas en la solapa del libro: «Un claro sentido de la perspectiva, una fina sensibilidad y una extraordinaria intuición de los valores poéticos hacen que su ensayo [de Bogan] sea mucho más que una simple crónica de nombres y fechas. Este libro es una clave para comprender y apreciar la labor de los líricos de los Estados Unidos de América».

El estudio de Bogan contiene una exposición larga (de casi dos tercios del libro) y una selección muy somera de poemas representativos; entre ellos, hay composiciones de 13 de los 28 poetas objeto de nuestra tesis (Ezra Pound, Robert Frost, Edwin Arlington Robinson, T. S. Eliot, Edna St. Vincent Millay, Elinor Wylie, William Carlos Williams, Hilda Doolittle, Allen Tate, Hart Crane, Marianne Moore, Elizabeth Bishop y W. H. Auden). Salta a la vista que para la poeta-antóloga y para la editorial que publicó la traducción, el peso del libro está en el estudio literario y no en los poemas incluidos. Prueba de ello es que se diga que la antología

---

<sup>110</sup> Reeditada en la misma editorial cuarenta años después, en 1995. Merece la pena destacar el papel de esta editorial como difusora de la poesía de otras culturas en el entorno literario español de posguerra. En ella se publicó también una antología de Dickinson (*Poemas de Emily Dickinson*, 1957) y otra de Boris Pasternak (*Poemas*, 1959), ambas traducidas al castellano por Marià Manent, en aquella época director literario de Juventud.

poética, con texto original y traducción, «enriquece el presente volumen», es decir, no es su elemento principal.

Según el *Chicago Tribune*, el libro es una joya. «Like all Miss Bogan's criticism, this book is full of acute, spirited, and authoritative judgments of writers and works expressed with grace and wit».<sup>111</sup> Las críticas de *The New York Times* y del *United States Quarterly Book Review* fueron igual de elogiosas. Resulta interesante que, como hemos apuntado, sea la única obra de Bogan traducida al castellano en España, México o Argentina.<sup>112</sup>

Abordemos a continuación el análisis de las cuatro antologías que hemos incluido en el segundo grupo. La primera antología que nos gustaría comentar es el fruto del trabajo de selección y traducción del escritor y estudioso argentino Alfredo Casey. Como su título indica, no cubre solo la poesía de la primera mitad del siglo xx sino *Dos siglos de poesía norteamericana* (1969 [1947]), a semejanza de la posterior propuesta de Coronel Urtecho (1949). También como en la de Urtecho, observamos la voluntad de aunar las dos partes de América. Así, el autor afirma que su antología «Lleva un claro fin indiscutible; procurar una visión de la poesía y el quehacer de los poetas en un país amigo» (Casey, 1969 [1947]: 11). No obstante, además de ofrecer su selección «a mi querido y bien amado país, la Argentina, y a los demás países iberoamericanos», Casey pretende sentar precedente e instar a los agentes de la cultura estadounidense a hacer lo mismo con los poetas latinoamericanos:

Solicito reciprocidad a los estudiosos norteamericanos. Este libro es un documento vivo de buena voluntad y expresión de deseos para que, alguna

---

<sup>111</sup> Cita extraída de *The Poetry Foundation*. «Louise Bogan». Disponible en: <http://www.poetryfoundation.org/bio/louise-bogan>

<sup>112</sup> Nos referimos, igual que en otros momentos de la tesis, a que no contaba con ningún libro dedicado únicamente a ella (al estilo de una antología panorámica de un solo autor), aunque, por supuesto, sí había sido incluida en algunas de las antologías colectivas de época consultadas, entre ellas, las de Agustí Bartra.

vez, las universidades de Estados Unidos, con sus escritores y traductores, se aboquen a trabajos semejantes con autores argentinos y de los otros países sudamericanos, se publiquen las obras y se difundan por todos los medios. (Casey, 1969 [1947]: 11)

Y para que no quede duda de a quién interpela, incluye otra nota al lector en inglés (que titula «Preface»), en la que expresa su deseo: «I hope that it will help to stimulate, in return, increasingly competent study of Latin-American literature in all American scholars and writers» (Casey, 1969 [1947]: 9).

A continuación, Casey hace un resumen de la poesía norteamericana desde el siglo XVIII hasta el XX. A esta sigue la antología poética propiamente dicha, en la que Casey ofrece una biografía de cada autor justo delante de los poemas elegidos, que aquí aparecen solo en su versión castellana. El antólogo presenta a 20 de los 28 poetas de nuestro corpus: Edwin Arlington Robinson, Robert Frost, Carl Sandburg, Wallace Stevens, Ezra Pound, Elinor Wylie, William Carlos Williams, Marianne Moore, Robinson Jeffers, T. S. Eliot, Archibald MacLeish, Edna St. Vincent Millay, E. E. Cummings, Allen Tate, Hart Crane, Langston Hughes, Robert Penn Warren, W. H. Auden, Elizabeth Bishop y Muriel Rukeyser.

En su estudio introductorio, Casey destaca la labor realizada durante la primera etapa de renovación por Carl Sandburg, Robert Frost y Allen Tate, de quien dice: «considerado uno de los grandes críticos literarios, ha publicado medulosos estudios sobre literatura moderna y ha obtenido distinciones académicas» (Casey, 1969 [1947]: 23). A la hora de presentar lo que denomina «Nueva Poesía», sitúa su inicio en el año 1912, «cuando aparece una gran cantidad de poetas de distintos ritmos y con temas renovados» y se funda *Poetry: A Magazine of Verse*. Además de los poemarios publicados en ese año y los siguientes por Ezra Pound, Robert Frost, Edgar Lee Masters o Carl Sandburg, Casey menciona *The Lyric Year*

(1912), la antología en la que se publicó el primer poema de Millay, «Renascence», pues permitió dar a conocer a algunas voces emergentes.

Al final, Alfredo Casey dedica un apartado a «La poesía y los poetas de color» (Casey, 1969 [1947]: 40-44) dado que, acorde con su época, considera necesario presentarlos por separado, e incide, con tono paternalista, en que «Su emotividad y ternura son conmovedoras. Hay en ellos una amargura que podría denominarse sanguínea» (Casey, 1969 [1947]: 40). De todas formas, aclara, dentro de la antología se presentarán junto con el resto de poetas: «Figuran aquí las traducciones y biografías de los poetas de color, dentro del orden general, sin hacer distinciones entre blancos y negros». Una salvedad que ahora puede resultar chocante, pero que da cuenta de la mentalidad imperante en Argentina a finales de la década de 1960. Casey expresa su voluntad de introducir a los poetas en otra cultura mediante la traducción: «mi promesa de traducirlos al castellano y publicar la Antología que los haga conocer ampliamente en Argentina, mi patria, y en todos los otros países de habla española» (Casey, 1969 [1947]: 43). Si relacionamos esta afirmación con nuestra hipótesis de la antología de un solo autor como medio de entrada de un poeta en el nuevo sistema literario, podríamos decir que a través de antologías colectivas como la de Casey, Manent o Bartra, se da a conocer una época, un movimiento, un grupo de poetas, mientras que con la antología individual se presenta al poeta con mayor amplitud y en su complejidad, a través de una selección mayor de sus poemas.

La segunda antología colectiva creada en castellano, *Los contemporáneos*, con selección, traducción y prólogo de Marià Manent,<sup>113</sup> se publicó primero como tercer volumen de la trilogía *La poesía inglesa* (1948) en

---

<sup>113</sup> Para otras menciones de Marià Manent como traductor de poetas modernistas, véanse los apartados 5.2 y 5.5. Manent tradujo parte de la obra de Archibald MacLeish al catalán y algunos poemas de Eliot al castellano.



Barcelona. Diez años después, los tres volúmenes se unieron en uno solo y se reeditaron sin apenas actualización del contenido. A diferencia de la antología de Coronel Urtecho, que comentaremos a continuación, el grueso de la propuesta de Manent lo componen las poesías seleccionadas, que aquí aparecen en formato bilingüe en páginas enfrentadas, mientras que en la antología de Coronel Urtecho están solo en castellano. Recordemos que la tendencia a los poemarios bilingües se extendió a partir de la década de 1970, así que, en este sentido, Manent se adelantó a su tiempo.

El prólogo de Marià Manent comienza con la advertencia de que «No toda la poesía inglesa y norteamericana del siglo actual es propiamente “moderna”», cosa que lleva a que en su obra convivan «tradicionalistas e innovadores; los que cultivan temas apacibles y rústicos, y los que intentan expresar las angustias, contradicciones y el “esplendor mecánico” de nuestro tiempo» (Manent, 1948: 5). A continuación, se detiene en el análisis de los poetas que considera más importantes para la primera mitad del siglo: Yeats y Eliot. No olvidemos que se trata de una antología de poesía inglesa (entendida como lengua), de modo que en sus páginas cohabitan autores británicos, irlandeses y estadounidenses.

Acerca de Eliot afirma que es «el poeta que, por su actitud espiritual y por sus innovaciones técnicas, ha ejercido mayor influjo en la juventud de este periodo» (Manent, 1948: 7). Resulta significativo que dedique dos páginas a comentar *The Waste Land*, el mismo espacio que dedica a todo el grupo de Oxford. El recorrido que realiza por la poesía en Norteamérica también es breve, a pesar de que, en su opinión, en este periodo hubo «mayor número de movimientos poéticos que en Inglaterra». Apenas menciona de pasada algunas «nobles figuras: Robert Frost, Carl Sandburg, Elinor Wylie, Archibald MacLeish, Robinson Jeffers...» (Manent, 1948: 12). Y termina el prólogo hablando de dos temas recurrentes: la obsesión por la Muerte

(en la que coexisten «un pujante orgullo vital y un trágico sentimiento de la vana empresa del hombre», que veremos también en Millay) y la ciudad que se opone al «plácido sentimiento del campo» (Manent, 1948: 12-13).

De entre los poetas que hemos incluido en nuestro corpus, Manent presenta poemas de W. H. Auden, Hart Crane, E. E. Cummings, T. S. Eliot, Robert Frost, Hilda Doolittle, Robinson Jeffers, Archibald MacLeish, Robert Penn Warren, Carl Sandburg, Ezra Pound, Edna St. Vincent Millay, Wallace Stevens, Allen Tate y William Carlos Williams, es decir, 15 de los 28 poetas modernistas, un elenco bastante amplio.<sup>114</sup> Después de los poemas originales y traducidos, que denomina «Poemas y versiones», Manent ofrece una breve biografía de los autores, en la que a veces incluye las obras poéticas publicadas. Y decimos a veces porque, por ejemplo, en el caso de Millay, además de los datos biográficos, se apunta solamente: «En Nueva York escribió novelas cortas bajo diversos seudónimos; tradujo canciones; colaboró, como autora y actriz, en la compañía de los Provincetown Players» (Manent, 1948: 475), sin mención alguna a la docena de poemarios que había publicado antes de la edición de la antología, algo que, en nuestra opinión, ningunea la labor poética de Millay. Y lo que es casi igual de significativo, termina el apunte biográfico con la frase «Casada con Eugen Boissevain, reside en una granja de los Bershires», reflejo de la mentalidad de una época. Al comparar estas semblanzas con las que se publicaron diez años después en el volumen

---

<sup>114</sup> Según apunta Ruiz Casanova (2011: 229-230) este «modelo clásico lingüístico» que incluye «en el segundo y tercer volumen una buena muestra de la poesía norteamericana» —entre otros, como hemos visto, más de la mitad de los poetas estudiados en nuestra tesis— contrasta con el modelo seguido para la antología que elaboró más adelante en catalán: «en cambio, para su posterior antología de versiones en catalán, Manent se ciñó al *canon clásico* de la poesía norteamericana y sólo incluyó a Longfellow, Poe, Whitman y Dickinson». Por eso, y a diferencia de lo que ocurre con la antología colectiva elaborada por Bartra en catalán, no hemos contemplado en el análisis la antología de Manent en dicha lengua publicada en Alpha en 1955, ya que no aparecen los poetas de nuestro corpus.

conjunto *La poesía inglesa* (1958), comprobamos que la biografía no se ha modificado (véase Manent, 1958: 1.323), con lo cual resulta anacrónica, ya que Millay murió en 1950. Lo que sí se actualizó para la segunda edición fue el prólogo, práctica habitual al reeditar.<sup>115</sup>

La tercera antología colectiva nueva por orden cronológico es *Panorama y antología de la poesía norteamericana* (1949), con introducción y traducciones de José Coronel Urtecho.<sup>116</sup> Esta antología constituyó «la primera selección de la lírica norteamericana traducida al español y editada en la península que utiliza la denominación *nacional*» (Ruiz Casanova, 2011: 230),<sup>117</sup> si bien no fue el primer intento de Coronel Urtecho de acercar a los poetas del modernismo norteamericano al sistema literario hispano. Ya había traducido varios poemas de Carl Sandburg en 1927 y había escrito una panorámica más breve titulada sencillamente «Poesía norteamericana» en 1943.<sup>118</sup>

Lo primero que llama la atención es que, habiéndose publicado en 1949<sup>119</sup> y recogiendo autores coetáneos del antólogo, lleve en el título la palabra «panorama», cuando para Ruiz Casanova (2007: 133-134), las antologías de época sincrónicas suelen ser «programáticas», «dada la proximidad temporal de los autores recogidos en ella y los lectores actuales o el antólogo». Aunque las características de uno y otro tipo de antología están claras, existen zonas de intersección y, probablemente, en este caso el antólogo no pretendía presentar a un grupo o generación concretos, con

---

<sup>115</sup> Véase, por ejemplo, el cambio en la mención a Dylan Thomas en Manent (1948: 12) y Manent (1958: 31).

<sup>116</sup> Años después publicó otra *Antología de la poesía norteamericana* (1963) más extensa junto con Ernesto Cardenal.

<sup>117</sup> Recordemos que la de Casey (1969 [1947]) se había publicado en Argentina.

<sup>118</sup> Para más información, véase el capítulo «Estampas de la Traducción en el último exilio español», de Ruiz Casanova (2011), y en especial las pp. 230-231.

<sup>119</sup> Nótese que Cardenal Urtecho fecha su estudio en 1947, si bien no se publicó hasta 1949.

rasgos diferenciados, sino ofrecer una panorámica de la poesía de América del Norte desde la época colonial hasta sus días.

La segunda cosa que merece comentarse es que está escrita, de forma explícita, para un público latinoamericano, y pretende agrupar la cultura norteamericana y sudamericana para separarse de las imposiciones y los modelos europeos: «La poesía en los Estados Unidos tiene para nosotros hispanoamericanos, además de su valor poético, un valor de ejemplaridad, porque su desenvolvimiento, como el de nuestra poesía a su manera, sigue un proceso de gradual independización de lo europeo y de progresiva adaptación al medio americano» (Coronel Urtecho, 1949: 9). El antólogo dedica la mitad del libro a recorrer la historia de la poesía en Estados Unidos, desde la época colonial a lo que él denomina «La Nueva Poesía», que, en su opinión, fue en la que primero se manifestó «esa inquietud germinal en el preciso momento en que iba a iniciarse el papel realmente mundial del nuevo continente» (Coronel Urtecho, 1949: 65).

En su antología panorámica, que va desde William Cullen Bryant hasta Muriel Rukeyser, Coronel Urtecho recoge a más de la mitad de los poetas incluidos en nuestro corpus. Edwin Arlington Robinson, Robert Frost y Carl Sandburg aparecen como precursores de la poesía moderna. Ezra Pound y H. D. se incluyen dentro del Imaginismo, Pound como «iniciador» de esta corriente, además de ser «curiosa combinación de revolucionario y reaccionario», y H. D. como la «expresión más perfecta del Imaginismo» (Coronel Urtecho, 1949: 81 y 85). Wallace Stevens y William Carlos Williams, por su parte, aparecen bajo el expresivo epígrafe «Otros poetas independientes», pues, en opinión del antólogo, «La independencia y la originalidad han sido características de la poesía americana en esta época» (Coronel Urtecho, 1949: 88).

A continuación, presenta a «Las poetisas modernas», entre las que incluye a Edna St. Vincent Millay y Elinor Wylie. Una vez más, en un intento de aproximar ambos hemisferios del continente, apunta: «En ningún otro arte del mundo tantas y tan extraordinarias mujeres han revelado poéticamente su alma con más libertad, sinceridad e intensidad que en la América de habla inglesa y española». A propósito de Edna St. Vincent Millay dice que es «la primera entre todas, por la intensidad de su lirismo y la alta tensión poética y humana de su estilo», que «ha renovado la insaciable sed de belleza y la espontánea sinceridad pasional del alma femenina» (Coronel Urtecho, 1949: 92-93). Para los oídos actuales, sus palabras suenan algo paternalistas e inciden en la «sinceridad» (algo que contradice el juego de máscaras que tantas veces se ha asociado con Millay). No obstante, no cabe duda de que aprecia la valía de la poeta: «Cuando muchas poesías que hoy amamos hayan perdido su verdor y pasen por meras tentativas ya superadas, gran número de poemas de esta inmortal poetisa quedarán como expresiones eternas del alma de la mujer» (Coronel Urtecho, 1949: 93). No olvidemos que escribió esto a finales de la década de 1940, todavía en vida de Millay, y cuando su prestigio se había visto socavado.

En la última categoría, que dedica a los «Nuevos pioneros de la poesía», Coronel Urtecho (1949: 97) presenta a varios poetas: «como los más influyentes renovadores: Robinson Jeffers, solitario y altivo faro en California; T. S. Eliot, la influencia más honda en la poesía moderna de lengua inglesa, y Archibald MacLeish, líder poético de la juventud». Sus afirmaciones son un buen ejemplo de cómo la opinión crítica cambia con el tiempo y lo que en un momento parece incuestionable, más adelante puede rebatirse.

Casi setenta años después, T. S. Eliot resuena mucho más que los otros dos «pioneros». Además de estos tres exponentes, Coronel Urtecho incluye,

como «Otros poetas de la nueva tendencia» a Marianne Moore, E. E. Cummings, Allen Tate y Hart Crane. Por último, establece un vínculo con movimientos posteriores en el breve apartado «Mirando al futuro», donde incluye a Muriel Rukeyser, «la voz más inconfundible de la juventud de izquierda» (Coronel Urtecho, 1949: 104). A este extenso estudio sigue la antología propiamente dicha, con una selección de 45 poetas de los siglos XIX y XX, representados por un número variable de poemas. De las creaciones de Edna St. Vincent Millay ofrece traducidas tres: «He olvidado qué labios me han besado», «Elegía antes de morir» y «Lamento».

Por último, pasemos a comentar la *Antología de la poesía norteamericana* de Agustí Bartra,<sup>120</sup> publicada primero en México en 1952 (y reeditada allí en la misma década)<sup>121</sup> y veinte años más tarde, en 1974, en Barcelona, en una edición ampliada y actualizada. Las tres citas que abren la antología, de los poetas Hart Crane, Antonio Machado y Joan Maragall, dan cuenta de la voluntad de Bartra de acercar las tres culturas, anglosajona, hispana y catalana. No debemos olvidar que un año antes, en 1951, ya había publicado su primera antología de la época en catalán: *Antologia de la lírica nord-americana* (1951, reeditada en 1983), que destaca «por ser la única antología de poesía estadounidense traducida al catalán en el s. XX, así como una de las traducciones más significativas del exilio republicano

---

<sup>120</sup> Para un comentario exhaustivo de las ediciones de esta antología, así como de las antologías de poesía norteamericana elaboradas por Bartra en catalán, véase el minucioso apartado «Agustí Bartra: Un (el) canon de la poesía norteamericana traducida al castellano y al catalán», de Ruiz Casanova (2011: 219-249). También resulta interesante el estudio de Azpeitia (2015), sobre todo para las condiciones de creación de la antología de poesía norteamericana de Bartra en catalán.

<sup>121</sup> La primera edición apareció en la colección Letras (1952). A esa siguieron, también en México, las ediciones de Libro-Mex Editores (1957) y UNAM (1959, en versión reducida y con una introducción distinta). Dos décadas más tarde apareció la edición de Plaza & Janés (1974), ampliada y con un prólogo nuevo, que sigue a la introducción compartida con la primera edición de 1952. Esta edición de 1974 incluye más poetas y poemas que las anteriores.

catalán» (Azpeitia, 2015: 1).<sup>122</sup> Dicha antología nos servirá de contraste con la que publicó en castellano.

En la antología de 1952 se recogen 19 de los 28 poetas que componen nuestro corpus: Hart Crane, E. E. Cummings, T. S. Eliot, Robert Frost, Hilda Doolittle, Langston Hughes, Robinson Jeffers, Archibald MacLeish, Edna St. Vincent Millay, Marianne Moore, Ezra Pound, Edwin Arlington Robinson, Theodore Roethke, Muriel Rukeyser, Carl Sandburg, Wallace Stevens, Allen Tate, William Carlos Williams y Elinor Wylie. Como muchos otros antólogos de época, Bartra presenta a los poetas por orden cronológico de nacimiento, un criterio aparentemente historiográfico pero que, como apunta Ruiz Casanova (2007: 171) puede dar lugar a error, pues «es más que evidente que la fecha de nacimiento de un poeta no determina el hecho de haber publicado antes que el resto de poetas seleccionados».

Si comparamos los índices de la antología en catalán y en castellano veremos que al final de la antología en catalán se presentaba una «Addenda» con poemas en lenguas indígenas, que Bartra denominó «La veu aborigen». Por el contrario, en la antología en castellano se recoge esa selección, ampliada, dentro del índice general. Es de suponer que fue una idea surgida cuando la antología en catalán ya estaba perfilada y que, a la hora de elaborar la siguiente, Bartra la consideró desde el principio parte integrante del libro.

La antología en castellano de Bartra comienza con una introducción extensa, en la que, igual que otros antólogos, hace un breve repaso por la poesía norteamericana. Debemos advertir que tanto la edición de 1952 (pp. 7-27) como la de 1959 (pp. 9-23) y 1974 (pp. 9-27) presentan la misma introducción, que no se actualizó para la edición en Plaza & Janés de 1974,

---

<sup>122</sup> Pese a que, como aclara Azpeitia (2015: 2), la antología tuvo poca repercusión entre el público catalán.

sino que se complementó con un breve «Prólogo a la tercera edición», que comentaremos más adelante.<sup>123</sup>

Bartra empieza el recorrido literario en el siglo XVII en Nueva Inglaterra, y de ahí salta a Edgar Allan Poe, «una de las figuras más tristes y enigmáticas de la literatura norteamericana» (Bartra, 1974 [1952]: 12), que, no olvidemos, fue la inspiración de los simbolistas franceses que luego inspirarían a muchos de los modernistas norteamericanos. Bartra habla, por supuesto, de Emily Dickinson y Walt Whitman, a quien considera «el primer gran poeta norteamericano que incorpora a su poesía naturaleza y sociedad» y a quien compara con Baudelaire, en tanto que «los poetas más representativos de las dos grandes corrientes de la poesía occidental que se inician a mediados del siglo pasado, la sístole y la diástole de la poesía del mundo moderno» (Bartra, 1974 [1952]: 16-17).

Después comenta la poesía de finales del siglo XIX, bajo la influencia de los poetas victorianos, que constituye un periodo de transición, si bien «debajo de la lisa superficie germinaba un poético renacimiento» (Bartra, 1974 [1952]: 19). El primer poeta que menciona de esa nueva tendencia es Carl Sandburg, «el más apasionadamente humano de los poetas norteamericanos contemporáneos». De todas formas, considera que, si bien es pronto para afirmarlo (escribe a principios de la década de 1950), las figuras centrales de la época serán Frost y Eliot, «no solamente por lo que en ambos hay de excelencia y poder intrínseco literario, sino por lo que tienen de representativo y opuesto» (Bartra, 1974 [1952]: 21). A juzgar por el número de ediciones en inglés y por los premios y valoraciones que recibieron ambos (en momentos distintos), no andaba descaminado.

---

<sup>123</sup> Nótese que el prólogo nuevo de 1974, que sucede a la introducción común, se titula «Prólogo a la tercera edición». Es decir, tal como queda reflejado en la página de créditos de Plaza & Janés (1974), solo se tienen en cuenta dos ediciones anteriores: la de 1952 (1.<sup>a</sup> ed.) y la de 1957 (2.<sup>a</sup> ed.). No se hace mención de la publicada en UNAM en 1959, quizá porque se trataba de una edición abreviada.



Bartra menciona a otros poetas del modernismo norteamericano, como Ezra Pound, Amy Lowell, Hart Crane o Robinson Jeffers, pero no se extiende más en su introducción, ampliada por las notas biobibliográficas de cada autor que aparecen al final del libro. Curiosamente, en la *Antología de la lírica nord-americana*, publicada un año antes, Bartra no incluyó ese estudio panorámico, sino un breve prefacio que contiene a grandes rasgos la información recogida en las últimas páginas de la introducción de 1952. Y decimos «a grandes rasgos» porque existen algunas diferencias.

Al final de la introducción, Bartra (1974 [1952]: 25) hace una salvedad que hasta el momento no habíamos encontrado explícita en otras antologías:

Toda antología, se ha dicho, es provisional. Ésta sólo es *una* antología, es decir, es tanto la consecuencia de unas normas prefijadas y de unas preferencias y tendencias previas que, sin advertirlo yo en el momento de la selección, han de haber vencido mi designio de objetividad, como de azares, lecturas o inesperados hallazgos. Con todo, creo haber sido fiel a constantes de valor literario. Por encima de todo, he querido que esta antología fuese una panorámica del alma norteamericana a través de sus poetas. Esto, inevitablemente, me ha llevado a hacer una antología de la poesía *moderna*...

Es decir, ya en la década de 1950 aludía a la dificultad de ser objetivo a la hora de realizar una selección, y al mismo tiempo, mencionaba el *desiderátum* de los antólogos, reflejar las «constantes de valor literario». El «Prefaci» de la antología en catalán comienza con un párrafo muy similar, aunque en él se incluye un fragmento que Bartra decidió eliminar en la siguiente antología. Las últimas frases de la cita anterior decían en catalán (Bartra, 1983 [1951]: 9):

Amb tot, crec haver estat fidel a constants de valor literari i, també, històric. En aquest darrer sentit, he inclòs poemes que són —o foren— importants més per llur vasta influència doctrinària d'escola, o pel seu impacte emocional, que no pas per la seva intrínseca excel·lència. Per damunt de tot, he volgut que aquesta antologia fos una panoràmica de l'ànima nord-americana a través dels seus poetes.

Como puede apreciarse, en la antología de 1952 ha desaparecido la frase intermedia, donde Bartra mencionaba la variable histórica y esos poemas que había incluido porque crearon «tendencia» (en cierto modo, ligados a la moda del momento). Eso podría explicar por qué, a pesar de haber sido realizadas con un año de diferencia, los poemas incluidos en la *Antología lírica...* (1951) y en la *Antología de la poesía norteamericana* (1952), no siempre coinciden. Incluso hay poetas (James Oppenheim, Sara Teasdale, Louis Untermeyer o William Rose Benet) que aparecían en la antología en catalán, pero no aparecen en la realizada en castellano. Y otros (como John Peale Bishop y Muna Lee), en los que ocurre lo contrario. Es como si hubiera realizado una selección diferente al acometer el segundo encargo antológico.

En general, podríamos decir que la antología en castellano presenta proporcionalmente menos número de poetas, pero con más poemas cada uno. Por ejemplo, en la antología en catalán encontramos 12 poemas de Whitman, mientras que en la antología en castellano se recogen 25. Por su parte, Emily Dickinson queda representada con 14 poemas en la antología en catalán, y con 29 en la antología de 1952. Y Wallace Stevens, que en la antología de 1951 tenía 7 poemas, cuenta con 14 en la castellana.

La antología en catalán también se diferencia de la posterior en la ubicación de esas notas biobibliográficas, de corte literario, que, en lugar de aparecer seguidas al final del libro, se ubican delante de los poemas de cada autor recogido, a modo de presentación. No obstante, la información contenida en unas y otras es muy similar. En dicha sección, Bartra califica a Millay de «apasionada y vibrante» y dice que «tiene aquella emoción comunicativa que arranca de la sinceridad y el sufrimiento» (Bartra, 1974 [1952]: 423). Y dedica casi la mitad de la semblanza a recoger las palabras de otros sobre la poeta, como si quisiera distanciarse, o apoyarse en otras

opiniones: «Sus admiradores e imitadores la ensalzaron como un Lord Byron femenino; sus críticos acerbos la definieron “como un temperamento romántico del siglo XX que se expresa con medios del siglo XIX”». Por último, Bartra destaca el carácter insatisfecho y filosófico de la poesía lírica de Millay: «La angustia se vacía en gritos, en las eternas e incontestables preguntas sobre el misterio de la vida. Pero, ante el silencio, no acepta. La muerte tiene que ser trascendida por la belleza» (Bartra, 1974 [1952]: 423).

Terminamos el comentario de este antólogo con un breve apunte sobre el «Prólogo a la tercera edición», añadido veinte años después de la primera. Su propósito es, en esencia, justificar los cambios producidos en la edición, tanto de corrección de «deslices tipográficos, insuficiencias y errores míos» (Bartra, 1974: 28) como de ampliación y reorganización de los poemas. Resulta interesante que justifique dichos cambios aludiendo a la «provisionalidad» de las antologías, que ya mencionaba en el primero de sus prólogos:

Aunque en esta tercera edición se ha respetado fundamentalmente la estructura anterior de la obra, los cambios que he efectuado en ella dan validez, a mis ojos, a la afirmación de que toda antología es provisional, como digo en la introducción. ¿Y cómo no habría de serlo si, por su naturaleza, las antologías militan en una huidiza temporalidad que las expone, más desnudamente que cualquier otra obra, a la mordedura de los años? (Bartra, 1974: 28)

A modo de cierre, concluimos el análisis de las antologías colectivas con una reflexión provocada por la lectura de *A Pamphlet Against Anthologies* (1928). Graves y Riding, a menudo severos en sus apreciaciones, rechazan la validez de las antologías traducidas: «as a general rule an anthology of translations, whatever the merits of the translation, is unlikely to be justifiable as an anthology» (Riding y Graves, 1928: 19). En especial, critican que, cuando un solo traductor se encarga de traducir una antología

panorámica de época, se produce un choque entre el estilo tan variado del original y el traducido (por fuerza más uniforme, al ser obra de un solo traductor) que provoca «a confusion of comunal and individualistic poetry». Al principio, sus afirmaciones nos parecieron provocadoras e injustas hacia los traductores-antólogos, pero al pensarlo mejor, y con afán conciliador, se nos ocurre que esa univocidad podría paliarse de dos formas. Por un lado, mediante el esfuerzo del traductor-antólogo, aún más consciente que de costumbre de su carácter camaleónico, de reproducir los distintos estilos de los poetas representados a partir de rasgos que los diferencien. Y, por otro lado, mediante la incorporación de distintos traductores en la antología en otra lengua. De ese modo, además de las aportaciones del traductor-antólogo, el lector contaría con las voces de otros traductores (tal vez traductores previos de alguno de los poetas antologados) y la polifonía se parecería más a la de una antología colectiva en lengua original.

## 7.2. Estudio de las antologías de un solo poeta en castellano

A continuación presentamos los hallazgos de nuestra investigación en cuanto a las antologías de un solo poeta publicadas en castellano en España, México o Argentina.<sup>124</sup> A diferencia del estudio cuantitativo de ediciones del capítulo 5, basado sobre todo en la interpretación de datos y tablas, en este caso ahondaremos en el análisis cualitativo de las antologías

---

<sup>124</sup> Parte de la información de este apartado apareció en el artículo: «Abrir la puerta a un poeta: La antología poética traducida como carta de presentación» (Mata Buil, 2013). No obstante, además de completar y actualizar los datos presentados, en la tesis hemos añadido aspectos que no se trataban en ese artículo. Asimismo, hemos modificado la denominación «antología poética traducida» por «antología poética en otro idioma» porque, como se observa, en muchos casos no se trata de una «traducción», sino de una creación nueva en otro idioma, en este caso, el castellano.

y comentaremos tanto su estructura como los elementos paratextuales que acompañan a los poemas seleccionados y que, a menudo, reflejan la voluntad de «presentación» de los poetas en el nuevo sistema literario. Por último, nos detendremos en algunos traductores-antólogos, figura clave en la creación de antologías de un solo autor.

En las Tabla 4 y 5 de la tesis y en el comentario que las acompaña (apartado 5.1) ya se vislumbra la demostración de nuestra hipótesis, recogida en el título de la tesis. Esto es, que la antología de un solo poeta en otro idioma sirve de presentación de un autor en el nuevo sistema literario. No obstante, en el presente apartado intentaremos dar peso a dicha demostración basándonos también en las palabras de los propios antólogos y en las características recurrentes de las antologías.

Recordemos que, de los 17 poetas modernistas con al menos una obra poética en castellano, 15 cuentan con una antología, y en 13 de los casos, dicha antología ha sido la única o la primera en publicarse. En total, las antologías de estos autores suponen el 55,17 % de libros traducidos, aunque, como veremos en las próximas páginas, en este caso quizá deberíamos decir «escritos en castellano» y no «traducidos», pues en su mayoría no son traducciones de antologías existentes sino antologías creadas por los antólogos para el público hispano. En comparación, solo un 33,2 % de las ediciones en inglés de las obras de estos poetas (440 de 1.322) son antologías. En otras palabras, se advierte que la tendencia a realizar antologías en lengua traducida, al menos para el corpus de poetas que nos ocupa, ha pasado de un tercio a más de la mitad de las obras, un aumento considerable.

Otro dato destacable es que, si extraemos de la lista a T. S. Eliot (el poeta que cuenta con más poemarios traducidos en castellano) observaremos que la proporción de trabajos antológicos asciende al 66,1 % (84 antologías de

127 ediciones), es decir, el doble que la proporción en lengua inglesa. De este dato podríamos deducir que cuanto más central es el poeta dentro del sistema literario de llegada, más fácil es que cuente también con poemarios traducidos, mientras que, cuanto más periférico es, más fácil es que su introducción en la nueva cultura esté vinculada a una antología. En algunos casos, como el de Robinson Jeffers, solo existe una antología traducida (y ningún poemario); en otros casos, como el de Elizabeth Bishop, contamos con cuatro ediciones de antologías y solo un poemario completo. En el extremo opuesto estarían poetas como H. D. o Hart Crane, que poseen varias ediciones de poemarios traducidos y solo una antología cada uno.

Nos gustaría insistir en la importancia de la antología de un solo autor, porque requiere una relectura especial de su obra poética. Si todas las traducciones pueden considerarse una lectura personal del texto de origen, filtrado y reescrito con otra forma, cuando el traductor también selecciona los poemas y los presenta ante los nuevos lectores, la manipulación del material original es doble. Los propios libros enfatizan esa doble función con expresiones como: «Selección, traducción y notas» o potencian la calidad poética de los traductores con la expresión «versión poética». Así ocurre, por ejemplo, con «Versión de Agustí Bartra», recogido tanto en la cubierta como en la portadilla de la selección de poemas de Carl Sandburg *Antología* (1973). No cabe duda de que la presencia de Agustí Bartra como introductor de los poetas modernistas en nuestra cultura es clave.

### a) El prólogo como carta de presentación

Nos parece importante dedicar un apartado al estudio de los prólogos e introducciones de las antologías porque, como apunta Ruiz Casanova (2007: 214-215), junto con las notas del antólogo, pueden considerarse «bases teóricas de la reescritura (y de la relectura) que se presenta en forma

de libro, de antología [...], son una declaración (verdadera o falsa, errada o acertada) de la que se pueden extraer juicios acerca de la composición del libro».

Hemos constatado que, de las 92 (del total de 96) antologías que hemos consultado en papel o en formato digital,<sup>125</sup> 70 cuentan con un prólogo o nota introductoria (76 %). Algunos de estos prólogos incluso explicitan el propósito de introducir al autor extranjero en la nueva cultura, como el de la antología de Elizabeth Bishop preparada por el traductor y profesor Sam Abrams (*Obra poética*, 2008), cotraducida con el poeta catalán Joan Margarit. En palabras de Abrams (2008: 14):

Desde hace años, en mi voluntad de servir de puente entre culturas, intento introducir a esos autores en el sistema literario español y catalán a partir de colaboraciones con otros traductores y poetas. La presente traducción de Elizabeth Bishop, una fructífera colaboración con Joan Margarit, es un paso más en ese esfuerzo sostenido.

Sin duda, la voluntad de esta antología es, no ya introducir a Bishop en nuestra cultura (en el momento de su publicación ya había tres antologías de la poeta), sino introducirla en el canon literario, como se infiere del principio de ese prólogo, titulado: «Precisión, espontaneidad, misterio». «La *Library of America* se propone la tarea de construir el canon oficial de la literatura norteamericana, y los autores que entran a formar parte de él son los grandes e irrefutables referentes de la tradición literaria de aquel país». Con la inclusión de Bishop en el corpus de la *Library of America*, «Elizabeth Bishop pasa a formar parte del canon de autores indiscutibles

---

<sup>125</sup> De las 96 antologías referenciadas, hemos tenido acceso directo a 92. De las cuatro restantes solo hemos encontrado referencias bibliográficas, pero nos ha sido imposible conseguir los libros, y por lo tanto, comprobar ciertos datos que a veces no aparecen en las referencias de los catálogos de biblioteca. Eso explica que, en alguno de los elementos de estudio, trabajemos sobre 92 en lugar de sobre 96 antologías, una proporción suficientemente alta para resultar representativa de la tendencia, que es lo que nos interesa comprobar, más allá de los datos concretos.

[...] ya es una clásica moderna» (Abrams, 2008: 9). A continuación, el traductor-antólogo enumera varios críticos de renombre que han defendido a Bishop (Louise Bogan, Randall Jarrell, Harold Bloom, Helen Vendler...). De forma indirecta, todos estos argumentos de autoridad con los que arranca el prólogo le sirven para justificar la antología propuesta y la necesidad de que Bishop entre también en el canon poético internacional.

A veces, esa voluntad no se explicita en el propio prólogo, sino en la contracubierta del libro, como si la voluntad introductoria naciese no del traductor-antólogo, sino de la editorial. Así, en la contracubierta de *Retrato de una dama y otros poemas* (2009), publicado en Corregidor, leemos que los poemas traducidos y anotados por el poeta Alberto Girri y el crítico Enrique Pezzoni «hacen de este volumen imprescindible introducción al conocimiento del insigne creador anglo-norteamericano».

En el extensísimo «Estudio preliminar» sobre la vida de Bishop que sigue al prólogo de Abrams, el poeta-traductor Joan Margarit enumera también las distintas traducciones disponibles de su obra, algo que refuerza la idea de que esta poeta estadounidense afincada en Brasil ha entrado en el patrimonio universal gracias a la traducción. La presencia de datos biográficos en los prólogos es habitual, quizá porque en poesía, un género lírico y expresivo, tendemos a pensar que los avatares de la vida del poeta influyen más en su creación que en otros géneros literarios. Margarit justifica su extenso estudio biográfico de Elizabeth Bishop de esta forma:

Ante los buenos poemas, en general, no son necesarias más explicaciones, y la biografía de quien los escribió no suele mejorarlos. Sin embargo, cuando el lector o la lectora se identifica con los poemas y llega a apasionarse con alguno de ellos, se despierta enseguida la curiosidad por las circunstancias en que fueron escritos y la vida de quien los escribió. (Margarit, 2008: 17)

Muchos prólogos incluyen datos biográficos del autor, como *Antología* (1999) de Robinson Jeffers, *Antología poética* (2009) de Elizabeth Bishop,



o *Pangolines, unicornios y otros poemas* (2005) de Marianne Moore. Algunas veces, la información parece una crónica casi enciclopédica: «Wallace Stevens nació el 2 de octubre de 1879 en Reading, Pennsylvania. Segundo de cinco hermanos...» (Chirom, 1988: 2). Otras veces, se realizan comentarios bastante personales: «Tuvo la suerte de casarse con una mujer que encarnaba mucho de lo que Jeffers buscaba. Una Jeffers fue una mujer extraordinaria [...]. Tor fue el nombre que Jeffers dio a su casa, construida con sus propias manos» (Soler Frost, 1999: 15). Y en otras ocasiones, los traductores-antólogos optan por tomar el dato más impactante de la vida del poeta para empezar el prólogo, como en el ejemplo siguiente: «Aunque Hart Crane se suicidió arrojándose a las aguas del golfo de México el día 26 de abril de 1932...» (Bartra, 1973: 9).

Llama la atención que en las antologías dedicadas a Theodore Roethke apenas se ofrezcan datos biográficos, a pesar de que, como apunta Alberto Girri (1992: 9) en su prólogo a *Poemas*, «su tono es predominantemente autobiográfico». Una opinión corroborada veinte años después por Moreno (2012: 16): «Autobiografía y naturaleza trazan el eje de coordenadas sobre las que Roethke sitúa los elementos configuradores de su poesía». Sin embargo, puede que el simbolismo de las experiencias vividas en sus poemas sea precisamente lo que hace innecesaria la información biográfica complementaria que dé cuenta de las motivaciones del poeta y del contexto de escritura. El propio Roethke (citado en: Moreno, 2012: 13) dijo: «En mi caso —dice el poeta— los detalles biográficos son triviales y fútiles, porque he tratado de incorporarlos a mis poemas tan neta y honradamente como me ha sido posible, es decir, de manera simbólica».

Otro de los elementos recurrentes en los prólogos de antologías de un solo poeta en otro idioma es, como cabría esperar, la mención a la actividad traductora. A veces leemos reflexiones generales sobre la (im)posibilidad

de traducir poesía, como en el siguiente ejemplo extraído del prólogo de la antología de Auden *España y otros poemas* (2005): «La traducción poética es considerada como la fórmula traductológica más compleja, exigente y gratificante de todas las modalidades. Existe polémica sobre la posibilidad de su traducción, aunque su práctica ha sido generalmente aceptada durante al menos dos mil años» (Vázquez Marruecos, 2005: 9). En otras ocasiones, el traductor justifica el enfoque global de su traducción, sus prioridades: «Por lo que respecta a mi traducción, poco tengo que decir: he procurado armonizar como mejor he sabido la métrica del autor con la castellana, sin olvidar nunca que es poesía lo que traduzco», dice Moreno (2012: 23) en la antología de Theodore Roethke.

En algunos casos, esas prioridades y decisiones conscientes del traductor pueden resultar chocantes para el lector (y para otros traductores). Véase, si no, este extracto de la antología *En época de lilas*, de Cummings: «En esta “mi versión” de Cummings rehusé someterme (y someter la lectura) a los rigores de una traducción literal y exacta. Respeté la idea y el estilo del poeta, pero no los malabarismos tipográficos que tanto abundan en su obra» (Cueto-Roig, 2004: 13). Y por si quedaba alguna duda de su postura, añade: «no creo que una estricta obediencia a sus caprichos sintácticos ayude en nada al disfrute de su poesía, y [...] soy un fanático de los signos ortográficos y de su tradicional uso». Es un posicionamiento curioso tratándose de E. E. Cummings, ejemplo de que cada traductor realiza una lectura muy personal del poeta al que traduce. En este caso, sorprende mucho porque en la antología se presentan los originales y las traducciones encaradas y el lector puede apreciar a simple vista (como en el poema 2, pp. 17-18) que se pierden no solo las particularidades de puntuación, sino también los encabalgamientos (se han unido versos) y el componente visual del poema. Y todavía resulta más curioso si tenemos en cuenta que el propio traductor-antólogo advierte en la contracubierta del libro:

«Cummings solía alterar el tradicional orden de la oración y la morfología y el significado de las palabras, desvirtuaba la función de los signos ortográficos y, además, era inconsistente en sus propias mañas y grafías».

Recordemos, además, que el componente visual y gráfico es característico de su época y no privativo de E. E. Cummings. Como afirma Fernández González (2001: 214), en la poesía moderna, la «conciencia lingüística»

convive con una importante conciencia *gráfica*, entendiendo el adjetivo en toda la extensión significativa de su raíz griega; *gráfica*, por escrita; *gráfica*, por legible. [...] *The Waste Land* —toda la obra de Eliot, en realidad—, los *Cantos* —y muchos otros poemas de Pound— son muestras concluyentes de la importancia que la disposición tipográfica adquiere en la propuesta textual de la que el lector es destinatario.

Volviendo a los elementos comunes en los prólogos, que apuntan a esa voluntad de introducir al poeta en el nuevo sistema literario, está la contextualización de su poesía dentro de un entorno literario, un intento de comprender al poeta antologado a partir del contexto en el que escribió. A modo de ejemplo citamos dos fragmentos acerca del panorama literario anglosajón de las primeras décadas del siglo XX. El primero está extraído de la antología de Hart Crane:

A la sazón dos grandes tendencias se acusaban en el escenario de la literatura norteamericana: la centrada en las figuras de Ezra Pound, Alfred Kreyborg, imaginistas, y Harriet Monroe, directora de *Poetry*, de Chicago, y la *Little Review*, y la agrupada en torno a *Seven Arts*. Crane mantuvo relaciones con ambos grupos. (Bartra, 1973: 11)

El segundo extracto procede de la antología *Pangolines, unicornios y otros poemas*, de Marianne Moore:

La idea de que la cultura norteamericana era un cenagal de mediocridad, a la que sólo un renacimiento del arte podía salvar, y la necesidad de una revolución literaria formal [...] eran el aglutinante de escritores tan dispares como Wallace Stevens, T. S. Eliot, Marianne Moore, Ezra Pound, William Carlos Williams, Alfred Kreyborg, E. E. Cummings o Mina Loy, entre otros. (De Miguel Crespo, 2005: 11)

A pesar de que, como dice Olivia de Miguel, estos poetas «no formaban un grupo homogéneo al estilo de Bloomsbury», mencionar a Marianne Moore junto con otros autores de su generación la ubica en un momento histórico y sirve de referencia.

Otra forma de vincular al poeta antologado con su época es enumerar qué poetas le han influido. En este sentido, las menciones a Auden, Pound y Eliot como impulsores de otros salpican muchas de las introducciones a las antologías, ya sea por afinidad o por oposición. Igualmente, también se nos ofrecen los nombres de los poetas que a su vez influyeron en estas grandes figuras: «El escritor que más influye inicialmente en Auden es Thomas Hardy» (Doce, 2007: 17), si bien Auden también presenta «giros y expresiones verbales del mejor Eliot», «el sello de Gertrude Stein y Laura Riding»... (Doce, 2007: 18).

En la otra cara de la moneda, se puede relacionar al poeta en cuestión con generaciones posteriores, convirtiéndolo en «inspiración» de otros. Con ello se consigue trazar una especie de linaje literario. Así, por ejemplo, Moreno (2012: 15) nos dice, a propósito de Sylvia Plath, que «la obra de la poetisa norteamericana no sería explicable sin tener en cuenta el influjo directo de la obra de Theodore Roethke».

Asimismo, es habitual que los prologuistas (sean los propios antólogos o no) recurran a la opinión favorable que otros coetáneos tenían sobre el poeta antologado como argumento de autoridad. Por ejemplo, en el prólogo de *Pangolines, unicornios y otros poemas* (2005) se recoge la valoración de Wallace Stevens, William Carlos Williams, Ezra Pound y W. H. Auden.<sup>126</sup> Ese efecto se potencia por el hecho de que la antología contiene un epílogo de W. H. Auden dedicado a la poesía de Marianne Moore.

---

<sup>126</sup> Véase De Miguel Crespo (2005: 19-20).

También en la antología *Personae* (1981)<sup>127</sup> encontramos alusiones a muchos otros poetas y críticos de distintas culturas. Así, para definir el «verso libre» —iniciado, según Rousset Banda (1981: ix), por el propio Pound— se recurre a las palabras de Eliot, Amado Alonso, Herbert Read y Louise Bogan; mientras que el concepto de «personae» se apoya, además de en la opinión de Pound, en la de Klages y José Ortega y Gasset. En ocasiones, esas alusiones aportan opiniones inusuales, como la de Charles Norma, para quien, según recoge Rousset Banda (1981: xiv): «La mente de Pound es en esencia femenina. En extremo sensible a las presiones emocionales o intelectuales de otros».

No entraremos ahora a discutir si la sensibilidad y la dependencia de las opiniones ajenas son rasgos femeninos o no. Lo interesante es que esta cita le sirve al prologuista para contraponer la sensibilidad poética de Pound a su «falta de tacto» en otros ámbitos. «Pound estaba dotado de sensibilidad inmediata notoria para la poesía, que no funcionaba en otros dominios» (Rousset Banda, 1981: xv), dice el antólogo, refiriéndose sobre todo a sus ensayos sobre economía. Y abunda en la idea unas páginas después:

La forma en general es vigorosa, pero el contenido de la argumentación fofo. Pound se aplicó a los temas económicos con formación y criterio de literato: por eso, sus exaltadas digresiones, aparte de los caracteres paranoicos que revelan, tienen los del aficionado, además casi siempre ingenuo y provinciano. (Rousset Banda, 1981: xvii)

En algunos prólogos, se recurre a comparaciones con poetas de nuestra cultura, en un intento de acercar al nuevo poeta a otros referentes que le resulten más próximos. «Siempre me ha interesado el paralelismo de

---

<sup>127</sup> No debe confundirse esta antología creada en castellano con el poemario de Ezra Pound publicado en 1910, ni con la antología que lleva el mismo título *Personae* (1990), elaborada por Lea Baechler y A. Walton Litz, que se tradujo al castellano con *Personae. Los poemas breves* y se publicó en Hiperión (2000), de la que hablaremos en las próximas páginas. La antología de 1981, traducida por Rousset Banda y con epílogo de Juan José Arreola, publicada en México, es en realidad una selección más somera de poemas de varios libros de Pound.

destino entre García Lorca y Hart Crane», nos dice Bartra (1973: 19), y explica la relación entre ambos y la poesía de Walt Whitman. En nuestra opinión, esa práctica ayuda a conformar el sistema literario mundial. Otro ejemplo sería el siguiente: «Junto a Pound y a Eliot, Cummings significa para la poesía anglosajona algo parecido a lo que para nosotros comportan los más conspicuos representantes de la generación del veinticinco» (Canales, 1964: 54), una categoría poco empleada en la actualidad.

En otros casos, los traductores-antólogos demuestran haber consultado otras antologías anteriores, ya sean de un solo autor, o de todo el movimiento. En *Antología* (1999) de Robinson Jeffers, por ejemplo, se cita a Bartra: «“Se podría decir que la poesía de Robinson Jeffers combina la energía y frondosidad de los Estados Unidos con un inmóvil estoicismo”, escribía el poeta catalán Agustí Bartra, el primer traductor de Jeffers al castellano» (Soler Frost, 1999: 13). De nuevo, esas referencias ayudan a legitimar al poeta que se quiere introducir en el nuevo sistema literario y dan más peso a los argumentos del traductor-antólogo que acomete la tarea.

Veamos ahora otro elemento presente en varios prólogos: la concepción de la poesía que tenía el poeta antologado y la función que ejercía para él. Algunas veces, esto se hace de manera explícita: «[Crane] concebía la poesía —su poesía, especialmente— como una función religiosa apta para la transformación paulatina del hombre hacia un futuro áureo» (Bartra, 1973: 13-14). Otras veces, se hace de manera indirecta, como ocurre en la antología *Los señores del límite*, de Auden: «podemos ver ahí una simple coincidencia o la semilla de ese propósito moral (la escritura como medio para “conocerse a uno mismo”) que recorre esta obra» (Doce, 2007: 17). Y aun hay otras en las que la concepción poética se deduce del uso de determinados recursos: «Otro de los aspectos más destacados de su escritura [de Moore] [...] es la cualidad emblemática de su imaginación en

relación con una de las características más subversivas de su poesía: la cita. [...] en Moore lo citado se integra en el nuevo texto y modifica sus viejos valores ofreciendo otros nuevos» (De Miguel Crespo, 2005: 17).

Quienes antologan la obra de poetas-críticos como Eliot, Pound o Auden tienden a incluir citas metaliterarias de ensayos de los propios autores para justificar sus afirmaciones y para dejar que «hablen los poetas». Por el contrario, los antólogos de poetas que no desempeñaron tanta labor de críticos y ensayistas, dejan que sean los propios poemas los que hablen. Véase, a modo de ejemplo, la siguiente cita: «Respecto a su poética, Theodore Roethke, pese a escribir ampliamente en su obra en prosa sobre éste y otros temas, en su discurso se inclina hacia el lado de la simplicidad. Su teoría de la composición se deduce más clara y eficazmente de la práctica que de sus elucubraciones» (Moreno, 2012: 24).

Por último, comentaremos un elemento recurrente en las introducciones, que potencia la idea de que el antólogo en lengua traducida es algo más que un traductor, es un autor «visible» en la antología mediante la selección y ordenación del material, pero en especial gracias a elementos paratextuales como el prólogo o el epílogo. Los antólogos dejan claro que se trata de una visión personal, sobre todo en los comentarios valorativos en primera persona: «Admiro mucho el sentido histórico de la poesía de Jeffers» (Soler Frost, 1999: 23), o «Los poemas de Moore [...] me interesaron por su cualidad argumentativa y por lo fronterizo del género literario en el que se mueven» (De Miguel Crespo, 2005: 26). También en *De la simple existencia*, de Wallace Stevens, notamos en varios momentos la voz del traductor-antólogo («A mi modo de ver, estos tres planos han de ser tenidos siempre en cuenta», Sánchez Robayna, 2003: 11),<sup>128</sup> que en

---

<sup>128</sup> Recordemos que las traducciones de Sánchez Robayna ya aparecían en el volumen *Poemas* (1980) de Wallace Stevens, pero el libro se reeditó con otro título. Citamos la edición y título cuyo prólogo hemos consultado.

ocasiones remite a otros estudios suyos sobre Stevens: «En otro lugar he comentado por extenso el poderoso escoramiento de esta obra hacia las formas de absoluto contenidas en la poesía misma» (Sánchez Robayna, 2003: 10).

En ciertos casos, esas opiniones responden al pensamiento de una época o un lugar concreto, y en la actualidad pueden resultar chocantes. Así, por ejemplo, leemos en la antología de Hart Crane elaborada por Bartra (1973: 22): «Otros se han inclinado a creer que su anormalidad sexual y el alcoholismo, junto con su sentimiento de inseguridad social y psíquica»... (Bartra, 1973: 22). Referirse a la homosexualidad de Crane como «anormalidad sexual» ubica de inmediato a Bartra en un pasado cargado de prejuicios que hoy en día serían de difícil admisión en un prólogo.

Un ejemplo de la procedencia del traductor-antólogo (y el posicionamiento que conlleva) sería el siguiente, extraído de la antología de Robinson Jeffers, publicada en México:

California, el lugar en donde transcurre la vida de Robinson, uno de los lugares de mayor diversidad y belleza naturales del mundo, es una utopía retorcida, malograda. [...] A partir del infame Tratado de Guadalupe Hidalgo, tras su violenta incorporación a los Estados Unidos, California se embriaga de oro. (Soler Frost, 1999: 18)

Para concluir el análisis de este fenómeno, ofrecemos un ejemplo de cómo algunas aseveraciones rotundas en boca de los críticos también se quedan obsoletas: «La crítica responsable coincide con el público cultivado desde hace mucho en considerar a Ezra Pound como el poeta más importante de lengua inglesa del siglo actual [el siglo xx]» (Rousset Banda, 1981: iii), en la antología *Personae* (1981). Cabría preguntarse si treinta y cinco años después la «crítica responsable» sigue considerando que Pound fue el poeta más importante en lengua inglesa. A juzgar por las fuentes consultadas, diríamos que su discípulo, T. S. Eliot, ha desbancado al maestro.



\* \* \*

A continuación, incluimos dos reflexiones sobre el prólogo como carta de presentación y sobre la naturaleza de las antologías como obras «nuevas». En ocasiones, el prólogo (y otros elementos paratextuales) son los que diferencian lo que podrían parecer distintas ediciones del mismo libro. Como muestra, comentaremos la antología *30 poemas de e. e. cummings y uno más* (1964), que luego pasó a ser simplemente *Poemas* (1969 y 2000). En el primero, publicado por Ángel Caffarena en Málaga, aparecía la traducción de Alfonso Canales de treinta poemas de Cummings «y uno más», de temática navideña, traducido por Rafael León. Este juego vino propiciado por el hecho de que el libro (una edición limitada) se imprimiera a finales de 1964: «El poema de Navidad, traducido por Rafael León, procede igualmente de *Collected Poems*: la oportunidad de incorporarlo a este libro viene reforzada por las fechas en que su impresión se inició y se termina» (Canales, 1964: 56).

Los poemas abrían la antología (sin preámbulos) y aparecían solo en castellano, algo habitual en la época. Iban seguidos de una escueta «Nota del traductor», en la que se repasaba su vida, su particular estilo («La descoyuntada forma externa se confabula a veces en Cummings con ese humor» [Canales, 1964: 54]) y su influencia para la época. Asimismo, y dado que la antología era monolingüe, se añadía al final de la nota uno de los poemas originales («brIght»), «para que el lector pueda hacerse una idea de cómo son ciertos textos de Cummings en su original, y para que sea posible calibrar hasta qué punto no son caprichosas en la traducción las distorsiones tipográficas» (Canales, 1964: 55). Este comentario protege ante las posibles críticas a la disposición formal de los poemas traducidos y, en cierto modo, es un indicio de que en esa época el público hispano todavía no estaba familiarizado con la manera de escribir de Cummings.

Cinco años después, cuando Alberto Corazón (en la entonces «Colección Visor») relanza la traducción de Alfonso Canales, retitula el libro *Poemas* (1969) y elimina el poema traducido por León del cuerpo principal de la antología. También desaparecen las páginas de la «Nota del traductor», sustituidas por un prólogo mucho más extenso (unas veinte páginas), que ahonda en la trayectoria poética de Cummings y en su repercusión. El párrafo que abre el prólogo es revelador (Canales, 1969: 9):

Resulta interesante comprobar que no ha decrecido el interés por la obra de E. E. Cummings, pese a las dificultades formales que encierra o, quizás, precisamente en virtud de tales dificultades.<sup>129</sup> La poesía de Cummings ha sido y sigue constituyendo una tentación para los traductores, que ven en ella una suma de apasionantes experiencias, susceptibles de ser compartidas mediante su trasvase a otras lenguas.

Otro de los elementos de ese prólogo que nos gustaría destacar es la siguiente afirmación: «Paradójicamente, la popularidad de este poeta tiene su raíz en tu sotal antipopularismo» (Canales, 1969: 9), en el sentido de que no hacía concesiones al lector, «envuelto en el misterio de sus oscuras fórmulas». En apariencia, podría considerarse la antítesis de Millay en este sentido.<sup>130</sup>

Al final del prólogo, para paliar la exclusión del poema navideño del cuerpo de la antología, se incluye el poema dentro del propio prólogo, dado que, dice el traductor-antólogo «considero del mayor interés reproducirlo, [...] [pues] se manifiesta una faceta de la poesía de Cummings que quizá está preterida en los *30 poemas* cuya versión doy» (Canales, 1969: 30).

---

<sup>129</sup> Muchos de los traductores de Cummings remiten al cripticismo de su poesía.

<sup>130</sup> El mismo antólogo, en la edición de la antología de 2000, refuerza la idea de que popularidad y crítica suelen oponerse de la siguiente manera: «no es el gran público el que suele dar el definitivo refrendo a la calidad de un poeta» (Canales, 2000: 22). Una opinión que contrasta con la implícita en la antología *6 poemas* (2005) dedicada a Carl Sandburg, cuya traductora-antóloga dice: «Carl Sandburg fue uno de los poetas más conocidos y reconocidos de su época. Lo leía todo el mundo, desde el tendero hasta el presidente del país» (Barbero, 2005: 2).

Más allá del retoricismo de la época, observamos que el antólogo llega a una solución de compromiso (que veremos también en ciertos traductores-antólogos de Auden) cuando se ve obligado a eliminar de la selección un poema por motivos externos (en este caso, la fecha de publicación), pero considera imprescindible incluirlo de algún modo. Por último, destaca en el párrafo de agradecimientos la mención a «la traductora italiana Mary de Rachewitz, hija de Pound» (Canales, 1969: 32).

Treinta años después, se vuelve a publicar en Visor (entonces constituida como editorial) la antología *Poemas* (2000). Curiosamente, aunque hayan pasado tres décadas, los cambios entre esta edición y la de 1969 son mínimos. Apenas alguna actualización en el prólogo y algún cambio de palabras en la traducción de los poemas, modificaciones lógicas después de tanto tiempo. Muestra de que la obra se considera una reedición de la publicada en 1969 es que no remita a esta en el prólogo, sino que aluda a la publicada en 1964 y a su falta de difusión (algo que ya aparecía mencionado en la edición de 1969): «La difícil traducción aquí intentada apareció por vez primera en las ediciones de Ángel Caffarena (Málaga, 1964). Fue una edición limitada y, por ello, prácticamente desconocida» (Canales, 2000: 29). Con eso se nos dice, implícitamente, que las ediciones de Visor de 1969 y 2000 tienen por objeto llegar a un público más amplio y, de ese modo, introducir *de facto* al poeta en nuestro sistema literario.

Para terminar, nos gustaría decir que valoramos que Canales se refiera a traducciones anteriores de los poemas como apoyo para la interpretación de la poesía de Cummings: «El traductor de estos 30 poemas debe confesar que, si no hubiera podido confrontar anteriores interpretaciones, jamás hubiese podido llegar a abrirse camino en los poemas más crípticos de Cummings» (Canales, 2000: 26). Un ejercicio de sinceridad que no todos los traductores realizan.

Como ya apuntábamos, debido a la subjetividad inherente a una selección, casi todas las antologías en castellano estudiadas son en realidad selecciones «nuevas». A menudo las elabora el propio traductor-antólogo, aunque en algunos casos, la figura del antólogo se escinde de la del traductor. Tal es el caso de la *Antología poética* (1991) de Ezra Pound, en cuya cubierta y portadilla leemos: «Edición, introducción y notas: Manuel Almagro Jiménez», profesor de Literatura Inglesa en la Universidad de Sevilla, seguido de «Traducción: Antonio Rivero Taravillo», traductor literario especialista en poesía. El editor da visibilidad a ambos gracias a la breve biografía acompañada de una foto que aparece en la contracubierta.

En contadas ocasiones, igual que sucedía con las antologías colectivas, la antología de un poeta publicada en castellano es en realidad la traducción de una antología existente en inglés. Una de ellas es *Personae. Los poemas breves* (2000), traducción de los poetas españoles Jesús Munárriz y Jenaro Talens,<sup>131</sup> a partir de la «edición revisada al cuidado de Lea Baechler y A. Walton» de *The Shorter Poems of Ezra Pound* (1990). El deseo de hacer de esta edición una traducción «canónica» se expresa en la contracubierta: «Esta edición, ya definitiva, es la que, en versión de Jesús Munárriz y Jenaro Talens, y texto bilingüe, pone hoy en manos de los lectores de habla española uno de los libros clave de la poesía de la modernidad».

A pesar de todo, el impacto que tiene en los nuevos lectores la misma selección traducida no puede equipararse con el efecto de la antología

---

<sup>131</sup> Jenaro Talens también editó y tradujo la antología de Wallace Stevens *Las auroras de otoño y otros poemas* (1993 y 2012). Y curiosamente, fue el encargado de traducir la elegía *Pan y vino* en 1979, uno de los primeros volúmenes de la colección Hiperión de poesía. En el prólogo de dicha edición, titulado «La escritura llamada traducción», Talens ya introducía a finales de la década de 1970 una noción que luego se ha extendido en traductología: «Él, ahí, entre Octavio Paz y Walter Benjamin, ha una reflexión que va más allá de todos los prólogos [anteriores] sobre las cuestiones de forma y fondo, esta dualidad. Él va hacia una concepción de la traducción de la poesía como reescritura, que también está presente en otros traductores» (Fernández González, otoño de 2015: 51).

original, porque una antología publicada en la lengua del autor es por fuerza posterior a la publicación de varios poemarios, mientras que la antología traducida suele preceder a cualquier otra traducción del mismo autor. En este sentido, como ya hemos apuntado, se convierte en el primer encuentro entre el poeta y el nuevo público.

## b) Estructura y características de las antologías

En el apartado 5.3, «¿Quién publica a quién?», así como en el subapartado 5.3.a, dedicado a las características especiales de algunos poemarios, antologías y obras completas de los escritores del corpus, ya hemos mencionado la importancia que tiene para la recepción el hecho de que un libro de poesía se publique en una editorial u otra (generalista o especializada) o en un formato u otro (en ediciones anotadas, filológicas o de divulgación). Recordemos, por ejemplo, que tres poetas (E. E. Cummings, Marianne Moore y Ezra Pound) cuentan con libros traducidos en Hiperión, editorial dedicada en exclusiva a la publicación de poesía, que además otorga el Premio de Poesía Hiperión, ya por su XXXI edición. Junto a esta, otra editorial dedicada a la poesía desde hace más de cuarenta años, pero de carácter divulgativo y ediciones más sencillas, Visor, ha contribuido a dar a conocer a varios de los poetas de nuestro corpus: W. H. Auden, Elizabeth Bishop, E. E. Cummings, T. S. Eliot, Ezra Pound, Wallace Stevens y William Carlos Williams. Además, la editorial Cátedra, en sus ediciones comentadas y con gran aparato crítico, ha publicado 3 ediciones de poemarios de Eliot, 5 de Ezra Pound y uno de William Carlos Williams, claros exponentes del *High Modernism*. En cuanto a las editoriales «generalistas», destacamos las ediciones de la colección de poesía de Lumen, ahora dentro del grupo Penguin Random House, donde podemos encontrar poemarios, antologías o ediciones de obras completas dedicados a W. H. Auden, Hilda Doolittle, Marianne Moore, Wallace

Stevens y William Carlos Williams. Estas ediciones, dirigidas a los amantes de la poesía en general, también han sido importantes a la hora de dar a conocer el movimiento modernista norteamericano (al menos, el «canónico») a un público más amplio que las ediciones especializadas o las que pueden haberse publicado en editoriales adscritas a una universidad, de carácter más académico, también presentes entre las referencias.

Esto, unido a las reflexiones del apartado 7.2.a, donde hemos comentado la importancia del paratexto en general y del prólogo en particular, nos ha permitido ver que hay muchos otros elementos, además de los propios poemas, que contribuyen a que un poeta entre (y en qué medida) en el nuevo sistema literario. Teniéndolo en cuenta, en el presente apartado procuraremos describir el resto de características de algunas antologías, para completar la estampa.

Intentar sistematizar las partes que componen una antología es tan difícil como intentar sistematizar las partes de una novela o un ensayo. El único elemento común e indispensable para que una obra se considere una «antología poética» es que contenga una selección de poemas y, en el caso de tratarse de una antología en otro idioma, que esos poemas aparezcan traducidos (pudiendo estar, además, como veremos en este apartado, también en la lengua de origen). El resto de elementos que encontramos en algunas antologías, desde prólogos e introducciones (como los estudiados en el subapartado anterior), hasta epílogos, bibliografías y semblanzas biográficas, pasando por textos ensayísticos y espistolares del propio poeta, cronologías, imágenes y cualquier otro paratexto y material adicional, son los que conforman la variedad de antologías disponibles y los que, junto con el tipo de traducción ofrecida, distinguen unas antologías de otras.

Igual que en otros apartados de esta tesis —que debido a su amplitud temática no puede ser más que una «muestra» de lo que constituiría un

estudio pormenorizado de cualquiera de sus capítulos—, optamos aquí por ilustrar las distintas estructuras de las antologías de un solo poeta a partir de las antologías publicadas en México, Argentina y España para dos de los poetas de nuestro corpus. En este caso nos fijaremos en W. H. Auden y Elizabeth Bishop, integrantes del movimiento con un capital simbólico muy distinto y un peso en el sistema literario hispano también desigual.

Empecemos por las antologías en castellano dedicadas a W. H. Auden. La primera de ellas, *Poemas escogidos* (1981) se publicó hace ya treinta y cinco años. Es una antología extensa, de casi doscientas páginas, seleccionada y traducida por Antonio Resines. Los poemas, recogidos únicamente en castellano, van precedidos de una breve introducción en la que el antólogo destaca que Auden, «poeta de gran importancia dentro de las letras anglosajonas contemporáneas, es, quizá, un personaje en cierto modo enigmático» (Resines, 1981: 7). Llama la atención que en las tres páginas de dicha introducción, Resines repase no solo lo más característico de la poesía de Auden sino también sus vaivenes ideológicos, y comente lo ligada que está la recepción de un poeta con la época desde la que se le juzga: «Hoy en día resulta difícil comprender qué fue lo que el público de Auden veía en sus obras. Claro está que, dado que lo percibido cambia según el perceptor, los poemas de Auden en los tiempos de su publicación debían contener algo que jamás fue percibido de nuevo» (Resines, 1981: 8). No menos llamativo es que, tras el resumen de la trayectoria literaria de Auden, termine la introducción dando las fechas de nacimiento y muerte del poeta. Salta a la vista que este antólogo, a diferencia de otros muchos, no quiso detenerse en los aspectos biográficos.

Tres años más tarde se publicó la segunda antología del poeta: *W. H. Auden: Diez poemas* (1984), traducidos por Juan V. Martínez Luciano. Era una selección mucho más breve, pero con mayor voluntad de «presentar»

al poeta ante un nuevo público. Decimos esto basándonos en la cantidad de paratexto que acompaña a los poemas traducidos. La antología empieza con una introducción titulada «W. H. Auden», en la que se mencionan las etapas creativas del poeta y las características principales de su poesía (en parte apoyadas en palabras del propio Auden) y se dan unas pinceladas sobre la recepción de su obra, no siempre positiva (a modo de ejemplo, se cita a Randall Jarrell). Otro de los elementos interesantes de este prólogo es que, aunque en un inciso, alude a la práctica traductora desde la humildad habitual que se aprecia en los prólogos de las antologías traducidas: «La obra de Auden presenta —y esto es algo prácticamente imposible de captar en una traducción— innumerables recursos, manejados con gran maestría por parte del poeta» (Martínez Luciano, 1984: 11).

A esta introducción sigue una cronología que cubre desde 1928 hasta 1974 (Auden, 1984: 15-17) y una «Bibliografía crítica» (Auden, 1984: 19-20), donde se recoge la bibliografía secundaria indispensable a ojos del antólogo, toda ella en inglés salvo la antología *La poesía inglesa del siglo XX* (1980) de Esteban Pujals. Lo último que aparece delante de los poemas es una «Nota previa» sobre los poemas escogidos y el modo de traducirlos:

Hemos intentado, en nuestra traducción, mantener el significado literal de los poemas de Auden, sin entrar demasiado en problemas prosódicos o métricos, si bien nos proponemos, en un futuro próximo, trabajar más a fondo este tema para poder ofrecer resultados más acordes con esta situación. (Martínez Luciano, 1984: 21)

No sabemos si tomarlo como falsa modestia o como un intento de eximirse de responsabilidad por si algún lector consideraba las traducciones «poco poéticas». En cualquier caso, el comentario da a entender que se trata de versiones provisionales, cuya forma está poco cuidada. Pese a que si, efectivamente, más adelante retomó la labor para pulir la forma y la prosodia, no sabemos si llegó a publicarla, ya que no hemos encontrado



ninguna otra versión de este traductor en el mercado editorial. En nuestra opinión, este gesto (unido a la disposición bilingüe de los poemas) parece potenciar la idea de que el antólogo tenía más interés en presentar a Auden como figura literaria que en ofrecer una traducción que funcionase como poema autónomo.

Las dos primeras antologías de Auden se publicaron en España, pero la siguiente, *Breve antología* (1988), apareció en México. Era un librito corto, en el que se recogían «algunos momentos de la copiosa producción poética de Auden» (Sheridan, 1988: 3). Igual que otros traductores-antólogos posteriores, advertía de que los poemas de Auden suponían un reto porque rayaban en la «intraducibilidad». Tras la breve introducción aparecían —sin más preámbulo ni indicación de procedencia o fecha de publicación— los poemas traducidos, todos en versión de Sheridan salvo el último, que era de Carlos Monsiváis.

Podemos decir que, tras estas tres primeras antologías reducidas, la cuarta, elaborada y traducida por el ensayista y traductor Rolando Costa Picazo en Buenos Aires, fue la que definitivamente ancló al poeta W. H. Auden en nuestro sistema literario. Se trataba de un estudio de mayor envergadura, que cubría la primera etapa poética de Auden (sus años en Inglaterra): *W. H. Auden: Los primeros años* (1994). En la propia contracubierta del libro se nos informa de las partes: «Comprende un estudio preliminar, una cronología, la versión al castellano de los poemas más representativos del primer período [...], y se completa con una cuidadosa anotación crítica que demuestra una profunda familiaridad con la amplia bibliografía audeniana». El final de la frase denota su carácter académico, y es que Costa Picazo era profesor de Literatura Norteamericana en la Universidad de Buenos Aires, un perfil que se refleja en su enfoque.

Costa Picazo (1994: 11) también menciona la dificultad de los poemas de Auden: «Traducirlo no resulta tarea sencilla debido a una serie de factores: en su poesía tiene especial importancia el sonido de las palabras, la musicalidad, el ritmo, el metro y la rima, el placer del juego ambiguo de significados...» No obstante, reivindica no solo la posibilidad de traducir poesía (un tema tan controvertido), sino también la necesidad de hacerlo: «Partimos desde dos convicciones: una, la importancia vital de la traducción; dos, la creencia de que traducir poesía es perfectamente posible» (Costa Picazo, 1994: 11). Tras relacionar la traducción con la lectura, «obsesiva, pero lectura al fin», Costa Picazo (1994: 12) introduce argumentos propios de un estudioso: «Me inclino más bien por lo que André Lefevère (en *Translating Poetry*, Amsterdam, 1977), llama versión: la traducción que retiene la sustancia del texto, lo que Popovic llama *invariant core*...».

Otros dos aspectos a los que el antólogo dedica espacio en la introducción son el estilo y las voces de Auden: «La voz lírica va adoptando máscaras cambiantes, nos habla desde perspectivas y situaciones siempre distintas. [...] Además, Auden va cambiando la postura poética en el transcurso de su evolución» (Costa Picazo, 1994: 17). A continuación, repasa los «hitos» o «mojones» biográficos que influyeron en su creación poética y termina con unas palabras de admiración a la «generosidad» del poeta.

A este estudio introductorio sigue una cronología que, a diferencia de la que aparecía en la antología de Martínez Luciano (1984), no es literaria sino biográfica y bibliográfica (tal vez por eso hay pocas referencias a la vida de Auden en la introducción) y, como se indica en el título, se detiene en 1939. Hubo que esperar quince años para que Costa Picazo publicase la segunda parte de su investigación sobre Auden.

Terminamos de comentar esta antología diciendo que los poemas aparecen enfrentados en inglés y en castellano, con los versos numerados (otro rasgo que lo relaciona con el estudio filológico) y van seguidos de unas notas minuciosas que, en más de sesenta páginas, aportan información sobre la publicación original de los poemas, aclaran la temática y el significado de algunos versos y recogen opiniones críticas de otros estudiosos. A estas notas sigue una bibliografía y un índice general, en el que Costa Picazo indica de qué libro están extraídos los poemas y los cita en inglés y en castellano, con lo cual resulta bastante informativo.

Si la cuarta antología tenía carácter académico, la siguiente, *Parad los relojes y otros poemas* (1999) es todo lo contrario. Se trata de una edición sencilla, con traducción de Javier Calvo, en la que no se ofrece ningún tipo de paratexto. Tanto es así que ni siquiera en la contrabubierta encontramos información sobre el autor. En su lugar aparecen cuatro versos de Auden traducidos. Únicamente en la página anterior a la portadilla hay una breve biografía del poeta, en la que se enumeran sus principales obras y logros literarios. Es un libro escueto, de apenas setenta páginas, que presenta solo los poemas traducidos, otro rasgo de su carácter divulgativo. Podríamos relacionar la falta de prólogo con la colección en la que se publicó (Poesía Mondadori), pero también con la posible sensación por parte de la editorial de que Auden ya no necesitaba presentación ni justificación, pues casi a punto de concluir el siglo XX, ya había entrado en nuestro sistema literario.

La primera antología de Auden publicada en nuestro siglo, *España y otros poemas* (2005), arranca precisamente con uno de los poemas que el autor descartó para sus *Complete Poems*: «Spain». El libro, publicado en Clásicos Contemporáneos, de Murcia, cuenta con un prólogo corto del profesor de la Universidad de Granada José Luis Vázquez Marruecos. En él, una vez más, se menciona la dificultad de los poemas de Auden: «Si el

proceso de la traducción poética es difícil, lo es aún más llevar a cabo esta tarea con W. H. Auden, a quien algunos califican como el Picasso de la poesía» (Vázquez Marruecos, 2005: 9). Lo que distingue este prólogo de otros es que, al tratarse de una tercera persona, acompaña estas palabras con una alabanza al traductor de la antología: «Pedro Monreal Mármol, quien dedica con enorme ilusión y esmero su tiempo a esta ardua tarea». Gracias a él, el lector «podrá deleitarse tanto por el dominio de la técnica en sus aspectos semánticos, estilísticos y emotivos, como por el arte del traductor» (Vázquez Marruecos, 2005: 11). Seguidamente, aparecen los poemas, en inglés y en castellano, sin preámbulo del traductor, de modo que las únicas palabras que tenemos de él son sus traducciones, en las que se indica la fecha de creación del original (pero no el libro al que pertenecen). Por último, el libro cuenta con unas ilustraciones en tinta negra que completan los poemas y les dan un aire de «homenaje». Es la única antología de Auden ilustrada que hemos encontrado en castellano.

Las siguientes dos antologías son en realidad ediciones distintas de la misma selección, *Canción de cuna y otros poemas*, una publicada en Lumen en 2006 y la otra en DeBolsillo en 2007. El antólogo y traductor fue Eduardo Iriarte. En la contracubierta de ambas aparece, detrás del párrafo dedicado a Auden, una escueta mención al criterio de selección y a la valía del traductor: «Eduardo Iriarte ha llevado a cabo en esta edición, con excelente criterio e impecable oído, una selección cronológica de los mejores poemas de Auden cuya lectura, hoy como ayer, supone una de las experiencias más iluminadoras y enriquecedoras que nos puede brindar la poesía universal». En la de Lumen aparece una fotografía de Auden en la página par de la portadilla, que no está incluida en la edición de DeBolsillo. Por lo demás, son casi idénticas. Las ediciones de bolsillo, a menudo publicadas de forma económica después de que el libro haya aparecido en otro formato mayor y en una edición más cuidada, responden

a un deseo editorial de ampliar el espectro de lectores y se realizan cuando se considera que las ventas potenciales serán relativamente altas. Teniendo esto en cuenta, es significativo que un libro de poesía tan completo se haya ofrecido en ambos formatos con solo un año de diferencia.

En ambas ediciones vemos la mención al traductor-antólogo en cubierta («Selección, traducción y prólogo de Eduardo Iriarte») y ambas comienzan con un prólogo del propio Iriarte, titulado «La plegaria perfecta».<sup>132</sup> El prólogo arranca con una anécdota recogida por Joseph Brodsky en *Marca de agua*, seguida de algunos datos biográficos, que mezcla con aspectos de su poesía. De vez en cuando, Iriarte introduce su opinión y evalúa las actitudes del poeta.<sup>133</sup> También hace observaciones que contrastan con la concepción más habitual del modernismo: «Cada vez en mayor medida, se observa la necesidad del autor de conjugar la satisfacción íntima con la responsabilidad social, el placer estético con la revelación de la realidad» (Iriarte, 2006, 10). No obstante, en muchas ocasiones, Iriarte deja que hable el propio Auden e intercala fragmentos de sus poemas y de los prefacios a estos y a otras obras (por ejemplo, la *Bibliografía* de Bloomsbury). Por último, de este prólogo destaca la declaración de intenciones del traductor-antólogo en cuanto a las prioridades de traducción:

A pesar de su devoción por el formalismo, lo que debe primar en su poesía es el discurso, y para no inducir a equívocos, en esta antología hemos optado por una traducción en verso libre con el fin de no encorsetar los poemas en metros que no serían los suyos propiamente dichos, acompañar al autor con la mayor escrupulosidad posible por sus complejos meandros sintácticos y preservar su tono inconfundible, además de eso que, según el propio Auden, sobrevive a la traducción: la perspectiva particular del mundo de un autor. (Iriarte, 2006: 16)

---

<sup>132</sup> Extraemos las citas del prólogo de la edición de 2006.

<sup>133</sup> Por ejemplo: «Llama la atención en los primeros poemas de Auden una actitud marcadamente autista, un mundo propio tan ferozmente defendido que su cerrazón raya a veces en la paranoia» (Iriarte, 2006: 9).

Asimismo, comenta que en ocasiones ha evitado «algunas peculiaridades en la escritura de Auden como ciertas omisiones de artículos, sujetos o conjunciones», así como la puntuación poco convencional. Un criterio que otros traductores pondrían en duda.

A este prólogo siguen los poemas, en edición bilingüe enfrentada. Curiosamente, el poema que da nombre al volumen, «Canción de cuna», no es el primero de los poemas presentados, ni ocupa un lugar destacado dentro del libro.<sup>134</sup> Tampoco se lo menciona en el prólogo. Por lo tanto, suponemos que el título del libro fue un intento de «desmarcarse» de otras antologías que se llaman simplemente así, con el descriptor, e incluir uno de los poemas de Auden en el propio título. Detrás de los poemas se presentan dos índices: un índice de primeros versos y otro general. De nuevo, algo llama la atención en ese índice de primeros versos: no está ordenado alfabéticamente (por el verso en inglés o por el verso traducido) sino que sigue el mismo orden que el índice general, es decir, correlativo. Habría sido más útil para el lector si uno de los índices hubiese reflejado el orden de aparición en el libro y el otro, el orden alfabético de versos.

La siguiente antología, *Los señores del límite* (2007), con selección y traducción de Jordi Doce, es, en nuestra opinión, la más completa de todas las que se han editado en España. Publicada en Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, recoge tanto poemas como ensayos de toda su trayectoria (1927-1973). Es una edición en tapa dura con sobrecubierta, y las solapas de la camisa sirven para ubicar una sintética biografía de W. H. Auden, de modo que el prólogo puede «ahorrarse» muchos datos biográficos y listas de obras publicadas y centrarse en el estilo y el pensamiento del poeta. El prólogo, también de Doce (2007), ocupa más de treinta páginas y recoge las opiniones de críticos y estudiosos anteriores, como Edward Mendelson,

---

<sup>134</sup> Se incluye en las pp. 320-323, hacia el final de la antología.

pero hace una salvedad: advierte que Auden «ha generado un volumen de literatura secundaria que le hubiera escandalizado profundamente y que, como en el caso de T. S. Eliot, amenaza con oscurecer lo más genuino y valioso de su obra» (Doce, 2007: 7). Para paliarlo, el traductor-antólogo introduce de vez en cuando algunos versos de Auden en el prólogo, para dejar que el propio poeta se exprese.

La comparación con Eliot aparece repetidas veces en el prólogo de Doce, suponemos que por el combate de fuerzas que libraron estas dos figuras tan centrales para la poesía anglosajona. En opinión de Doce (2007: 9), el poeta antologado presenta «la renuncia expresa a una mirada distanciada y superior como la de Hardy o Eliot en *La tierra baldía*» y realiza una «lectura crítica del *modernism*» (Doce, 2007: 22). Uno de los logros que Doce (2007: 12) aprecia en la poesía de Auden es el carácter dialogante de sus poemas: «el valor de su obra no depende tanto de un corpus invariable de textos como de las relaciones dialécticas —dialogantes, conflictivas o compensatorias— que establecen entre sí». Eso hace que se preste a las selecciones antológicas y que cada selección ofrezca un diálogo distinto.

Asimismo, repasa las posibles influencias del poeta, que escribió algo más tarde que otros poetas modernistas. Según Doce, el poeta que más influye en la primera etapa de Auden es Thomas Hardy, si bien también toma cosas de Eliot, de Gertrude Stein y Laura Riding, e incluso de William Blake (Doce, 2007: 18). Por su parte, Auden influye en otros poetas coetáneos, como Cecil Day-Lewis.

A la hora de elaborar su prólogo, Doce contó con la primera edición de la antología presentada por Iriarte (2006). Prueba de ello es que lo citase en varias ocasiones («como señala Eduardo Iriarte», «Iriarte comenta en su informado prólogo» [Doce, 2007: 23 y 27]). E, igual que él, reflexionó sobre la costumbre de revisar, pulir y corregir sus textos hasta el infinito de

Auden. Ambos comentan el poema «Spain» y «September 1, 1939» a propósito del rechazo que despertaron en el Auden maduro. Sin embargo, Doce va más allá en su interpretación de lo que implica no tener una única versión de un poema: «es una impugnación de la autonomía del texto y del carácter recreador del acto de la lectura, convertido ahora en un tira y afloja con el poeta» (Doce, 2007: 14). Se refiere sobre todo al hecho de que algunos lectores puedan apreciar los poemas que el propio Auden repudió: «apreciar un texto que su autor ha repudiado significa, en gran medida, entrar en conflicto con los vectores de juicio y gusto que rigen el conjunto de su escritura». Un comentario que nos parece pertinente, y que podría extrapolarse a otros poetas modernistas, tales como Marianne Moore, que también corregían minuciosamente sus poemas y daban diversas versiones de ellos. Doce adopta una postura intermedia al respecto: «En esta edición se ha preferido respetar el criterio del poeta y de su albacea Edward Mendelson y no incluir el poema [“España”] en el cuerpo principal del volumen; conscientes, sin embargo, de su gran importancia, lo hemos consignado en el primer apéndice» (Doce, 2007: 37).<sup>135</sup>

Entre el prólogo y la selección poética aparece una dedicatoria del propio Auden, en edición bilingüe, igual que los poemas. Es una representación amplísima de su obra, que ocupa casi trescientas páginas. A continuación, se recogen unos cuantos ensayos, muchos de ellos extraídos de *La mano del teñidor*, en este caso, solo en castellano. En el primero de ellos, «Leer», se presenta una pertinente comparación del lector con el traductor: «Leer es traducir, pues las experiencias de dos personas nunca son idénticas» (Auden, 2007: 361). A los ensayos siguen dos apéndices; el primero de ellos con el original y la traducción del poema «Spain», y el segundo con la traducción de los prefacios del autor a algunas de sus obras poéticas. Por

---

<sup>135</sup> El prólogo termina con un apartado titulado «Esta edición», donde se recogen los criterios de selección, que comentaremos en el subapartado siguiente.



último, encontramos una bibliografía (de obras primarias y secundarias) y un índice general con los títulos de los poemas en inglés y en castellano, cosa que los coloca en pie de igualdad.

Pasemos ahora a la penúltima antología del poeta, *W. H. Auden: Los Estados Unidos, y después. Poesía selecta, 1939-1973* (2009), a cargo de Rolando Costa Picazo. Como ya apuntábamos hace unas páginas, es la continuación de la obra publicada en 1994, y es todavía más exhaustiva. Es evidente la importancia que se le otorga a este traductor-antólogo, quien aparece en la cubierta como autor (el nombre del poeta se recoge en el título). Tanto es así que las solapas de esta antología ofrecen la carrera profesional de Costa Picazo como académico, crítico, traductor y miembro de la Academia Argentina de Letras.

Al principio de la antología encontramos un breve apartado, «Auden y la traducción», en el que Costa Picazo recoge algunas de las opiniones del propio Auden acerca de la actividad traductora: «Todos los elementos de un poema que no están basados en la experiencia verbal son, hasta cierto punto, traducibles a otra lengua; por ejemplo, imágenes, símiles y metáforas provenientes de la experiencia sensorial» (Auden, 1962, citado en: Costa Picazo, 2009: 13). A esto se suma la «unicidad» de todo ser humano, que permite que «la perspectiva única del mundo que tiene todo poeta genuino sobreviv[a] en la traducción» (Auden, 1962, citado en: Costa Picazo, 2009: 13). Tales palabras le sirven para introducir su objetivo al elaborar la antología: «Las traducciones de sus poemas incluidas en el presente volumen aspiran a respetar esta opinión y hacer justicia a la unicidad de Auden» (Costa Picazo, 2009: 14).

En esta ocasión, el prólogo se divide en cuatro etapas: Primera parte, 1939-1947; Segunda parte, 1948-1957; Tercera parte, 1958-1971; Cuarta parte, 1972-1973. De ellas, la primera —dividida a su vez en tres subapartados:

«Emigración», «Conversión religiosa» y «Crisis sexual»— es la más extensa, aunque todas resultan interesantes por los datos y opiniones que aportan. Además, la primera y la tercera están salpicadas de fragmentos de los ensayos de Auden, así como de algunas de sus cartas.<sup>136</sup>

A estos cuatro apartados siguen los poemas, también distribuidos en los mismos cuatro bloques. No siguen un orden puramente cronológico, sino una especie de orden «conceptual» por etapas. Destaca que, pese a tratarse también de una edición bilingüe, en esta segunda antología de Costa Picazo (publicada en otra editorial) los poemas originales se presentan al pie, en cursiva y en cuerpo menor, mientras que las traducciones ocupan el grueso de la página, con la fecha de creación debajo. De este modo queda claro a qué da más importancia el traductor-antólogo. Y dentro de cada sección no encontramos los poemas ordenados cronológicamente, pues, por ejemplo, en la «Segunda parte», aparecen poemas de 1952 y 1953, seguidos de otros de 1948 y de 1957, a su vez seguidos de otros de 1952. Cabe pensar que, dentro de cada etapa, los poemas siguen un orden temático o estilístico, pero no se explicita en la propia antología.

Tras los poemas traducidos encontramos las «Notas» que, como en el otro libro del mismo traductor-antólogo, son más que notas aclaratorias y algunas veces se convierten en verdaderos análisis literarios y culturales. Después hay una cronología, que, de nuevo como en el primer volumen, no es solo de títulos publicados sino también de datos biográficos. Así, por ejemplo, en 1939 leemos, además de su traslado a Estados Unidos y la publicación de *Journey to a War*: «Abril 6: Conoce a Chester Kallman» (Costa Picazo, 2009: 399). En la entrada de 1946 se indica: «Mayo 20: Jura como ciudadano de los Estados Unidos». Por último, encontramos una

---

<sup>136</sup> Véanse, por ejemplo, los extractos de cartas en las pp. 24-25 y 43, así como los fragmentos de *La mano del teñidor* en las pp. 39-40.

bibliografía y un índice general que, como era de esperar, solo refleja los títulos de los poemas en castellano.

La última de las antologías de Auden también es bastante extensa y, como la primera que se publicó en castellano en 1981, es de la editorial Visor. No obstante, esta última lleva por título un parco *Poemas* (2011) y presenta la traducción de Margarita Ardanaz Morán. A juzgar por el lapso de tiempo transcurrido entre una y otra antología de la misma editorial, es de suponer que habían prescrito los derechos de explotación de la traducción anterior (de Antonio Resines) y, ante el deseo de reeditar la poesía de Auden con una selección más extensa, se optó por encargar una nueva traducción.

*Poemas* (2011) contiene una «Introducción» de la propia traductora-antóloga en la que da unas pinceladas sobre la vida y temas principales de la poesía de Auden: «la historia como recuerdo colectivo del pasado», «el amor en todas sus facetas», «su visión del Cristianismo» (Ardanaz Morán, 2011: 9-10). Asimismo, menciona la dificultad de la poética audeniana: «un discurso frecuentemente difícil, fraguado en la discontinuidad y la opacidad, con una estructura de fragmentación continua [...] que complica continuamente la comprensión del poema y dificulta extraordinariamente la tarea del traductor». Concluye diciendo que, a pesar de no ser «un hombre perfecto» ni «un poeta ejemplar», «la historia ha demostrado que era y es un poeta necesario» (Ardanaz Morán, 2011: 11).

Los poemas que siguen, en edición bilingüe, también están ordenados en cuatro bloques cronológicos, aunque, a diferencia de la antología de Costa Picazo, solo cubren de 1927 a 1957 y no se justifican en la introducción. Otra de las diferencias con algunas antologías de Auden es que no hay notas ni bibliografía, y el libro acaba con el último de los poemas.

A continuación, comentaremos las antologías de Elizabeth Bishop en castellano publicadas en España, Argentina y México. La primera de ellas, titulada *Antología poética* (1988a) se publicó relativamente pronto, apenas siete años después de la primera antología de Auden en nuestro idioma, y corrió a cargo de Orlando José Hernández. Los editores hacían constar su deseo de que la antología sirviera de carta de presentación de Bishop en nuestra cultura: «estamos seguros de que será, por la asombrosa actualidad de sus poemas, toda una fuente de descubrimientos para el lector español» (Bishop, 1988a: [2]).

Después de una escueta «Nota del traductor» que es más bien una nota de agradecimiento, aparece el prólogo, con título en inglés, «A Lifelong Dream of Time and Silence: Elizabeth Bishop», tomado de uno de los poemas de Bishop y firmado por el traductor-antólogo. Es un prólogo relativamente largo (unas veinte páginas) que repasa sobre todo la carrera poética y las influencias de la escritora: «Wallace Stevens y Marianne Moore se sugieren como puntos de referencia en la trayectoria poética de Bishop» (Hernández, 1988: 10), aunque Bishop también bebe de Hopkins y Herbert, nos dice el antólogo. Asimismo, menciona la escasa y minuciosa creación poética de la autora, «un ejercicio de modestia y rigor, de ironía y lucidez, de fidelidad e inventiva» (Hernández, 1988: 9) y, como otros traductores-antólogos, se apoya en citas de poemas traducidos.

Entre las notas al pie, se observan varias que aluden a la procedencia de los poemas citados en versión traducida, una práctica recomendable que, por desgracia, los autores en lengua propia no suelen utilizar cuando citan fragmentos ajenos traducidos, y que denota la sensibilidad que un traductor tiene hacia otro. Así, por ejemplo, al pie del poema «El monumento» (Hernández, 1988: 13) se nos informa:

Empleo aquí [en la introducción] las traducciones de Paz de «El monumento», «Visitas a St. Elizabeth» y «El final de marzo»; las de Girri de «El descreído», «Un milagro para el desayuno» y (en colaboración con Shand) «El hombre polilla»; y la de Florita de «Pequeño ejercicio». Todas las demás son mías.

Y unas páginas después apunta: «Empleo la versión de Enrique Parellada que aparece en *Baudelaire...*» (Hernández, 1988: 25). Esto se debe a que son poemas que cita en la introducción a título ilustrativo, pero que no quedan recogidos en su selección poética. En total, Hernández incluye unos 25 poemas, en versión bilingüe encarada, sin indicar fecha de creación ni criterio de ordenación. A los poemas sigue una extensa cronología con datos biográficos y profesionales, y una «Bibliografía mínima» con textos de la autora y sobre ella, entre los que se destaca al apartado «Sobre Elizabeth Bishop en español: traducciones y crítica» (Hernández, 1988: 169-172). El índice general que cierra la antología solo recoge los títulos en castellano, a pesar de que en la tripa aparecían también los originales.

Si toda antología es fruto de su época, no lo es solo en cuanto a los poemas que se seleccionan y la información que se aporta, sino también en cómo se presenta esa información. Así, por ejemplo, leemos, dentro de la entrada 1968-1969: «Muere su amiga Lota de Macedo Soares, con quien vivía en Brasil. Su muerte es determinante en la decisión de Bishop de regresar a los Estados Unidos» (Hernández, 1988: 166). Cuando, quince años más tarde, Visor recuperó la *Antología poética* (2003), esa entrada fue una de las cosas que se modificaron: «Se suicida su compañera sentimental Lota de Macedo Soares, con quien vivía en Brasil. Su muerte es determinante en la decisión de Bishop de regresar a los Estados Unidos» (Hernández, 2003: 170). En una sola frase aparecen dos temas que eran controvertidos en España en los años ochenta (el suicidio y la homosexualidad). Como veremos en las próximas páginas, la última antología de Bishop (2008) será todavía más explícita al respecto.

Aunque saltemos por un momento el orden cronológico de ediciones, nos permitimos continuar aquí el comentario de esa nueva antología elaborada por Hernández (2003), porque al compararla con la anterior se verá con mayor claridad que no se trata de una reedición, sino de una edición ampliada con el mismo título. Es algo más frecuente de lo que parece en poesía y que puede llevar a equívoco cuando los editores no especifican, como en este caso, que se trata de una selección «nueva». Una de las cosas que llama la atención es que la traducción de «El monumento» recogida en el prólogo (Hernández, 2003: 11) no coincide con la de Octavio Paz que empleó en 1988, y también ha desaparecido la nota al pie en la que indicaba la procedencia de algunos poemas empleados en el análisis.

De entrada, podríamos preguntarnos a qué se debe esta modificación: ¿a un problema de derechos de reproducción?, ¿a un cambio de filosofía editorial en la mención de traducciones anteriores? Sin embargo, si observamos con atención la antología, veremos que lo que ha ocurrido es que el poema «El monumento», igual que «Visitas a St. Elizabeth's», se han incluido en la antología traducida, así que la nueva versión es del propio Hernández y no necesita nota al pie. A cambio, sí hay una nota varias páginas más adelante, detrás de la cita de «El fin de marzo», que sigue citándose en la versión de Paz (Hernández, 2003: 17). El resto del prólogo tiene cambios mínimos.

En cuanto a la estructura del libro, lo que sí ha cambiado es la mención del criterio de ordenación. Mientras que en la edición de 1988 los poemas aparecían seguidos, sin fechas ni portadillas que los organizaran, en la de 2003 observamos cinco portadillas que los dividen por poemarios: «De Norte & Sur (1946), De *Una primavera fría* (1955), De *Preguntas para viajeros* (1965), De *Obra no reunida* (1969), De *Geografía III* (1976)».

Esta división se refleja también en el índice final.<sup>137</sup> Nótese que el traductor-antólogo da los títulos de los poemarios de Bishop en castellano, aunque no han sido publicados en nuestro idioma. Aunque habrían podido mantenerse los títulos originales, porque son los que puede localizar el lector en el mercado, la traducción del título de cada poemario también es válida, ya que sirve para dar coherencia al conjunto y agrupar las traducciones de los poemas extraídos de cada libro en una entidad nueva.

Analicemos ahora otra antología de Bishop, *Poemas*, publicada en origen en 1988, igual que *Antología poética*, pero en la UNAM, de México. Ante la imposibilidad de acceder a ella físicamente, la hemos consultado en la digitalización que la propia UNAM hizo en 2009. Se trata de una antología muy breve, con una docena de poemas, traducida por Ulalume González de León, quien además escribió el prólogo. Lo más interesante de ese prólogo es que comienza relatando un encuentro entre la traductora y la poeta: «el encuentro breve, no reanudable ya, que con ella tuve durante su último viaje a México en 1975» (González de León, 2009 [1988]: 3). Según cuenta la traductora-antóloga, le mostró a Bishop las traducciones que había realizado hasta entonces, y la poeta le corrigió algunos versos y descartó uno de los borradores. Por un lado, compartir la anécdota con el lector humaniza a la poeta, le otorga corporeidad. Por otro lado, vincula la elaboración de la antología con el pasado, como justificación de por qué no se han incluido poemas más actuales (en 1988) de Bishop: «esas viejas versiones, algo corregidas, son las que ahora presento—todavía estaba inédito entonces *Geography III*, del que alguna vez haré mi antología» (González de León, 2009 [1988]: 3). No podemos asegurar si llegó a

---

<sup>137</sup> Otro de los cambios es una actualización de la bibliografía, en la que se recogen ahora los dos libros de poemas de Bishop publicados en España hasta la fecha de esa antología: *Antología poética* (1998), del mismo traductor-antólogo, y el poemario *Norte & Sur* (2002), en traducción de Eli Tolaretxi.

hacerla o no, pero el hecho es que no hemos localizado ninguna otra antología firmada por González de León.

El prólogo de esta antología tiene un tono poético, personal, y en ocasiones, también familiar («Fumábamos, sonreíamos, yo imaginaba frases en inglés [...]. El silencio, sin embargo, no era tenso sino tranquilo», González de León, 2009 [1988]: 4). En nuestra opinión, ese prólogo no está destinado a introducir a Elizabeth Bishop en el sistema literario hispano, sino a rendirle un homenaje personal. Es una de esas antologías en las que el traductor-antólogo aparece sin cesar, incluso en la primera persona del texto.

De la última antología dedicada a Bishop por el momento (*Obra poética*, 2008) ya hemos hablado a lo largo de esta tesis, y volveremos a hablar en el apartado 7.3, a propósito de los traductores-antólogos. No obstante, nos permitimos dedicarle unos párrafos también aquí, pues es un buen ejemplo de obra que pretende introducir a una poeta en el canon literario internacional. La antología, publicada en Igitur, cuenta, como ya hemos mencionado, con un prólogo de D. Sam Abrams y un estudio preliminar de Joan Margarit, que aparecen destacados en la cubierta, además de en la portadilla. La traducción y las notas van firmadas por ambos. Digno de mención es que en portadilla se indiquen también los nombres de los revisores, algo poco habitual en nuestro entorno editorial.

Además de apelar a argumentos de autoridad (como la *Library of America* y los críticos que han defendido a Bishop), Abrams reflexiona en el prólogo sobre los cambios de paradigma en la crítica («se han tenido que dar transformaciones profundas en la tradición literaria anglosajona para que Elizabeth Bishop llegara a la cima», «resulta importante el reajuste crítico total que ha tenido lugar en los últimos años», Abrams, 2008: 10), en términos que a veces recuerdan más a la economía que a la sociología



de la traducción: «La cotización de Lowell en la bolsa poética ha bajado peligrosamente» (Abrams, 2008: 11), escribe jugando con el concepto de capital simbólico de los poetas. El grueso del prólogo se dedica a comparar a Bishop con otros poetas de su generación, desde Eliot y Stevens hasta Lowell, y a comentar los tres elementos clave que Abrams ve en su poesía (recogidos en el título del prólogo): «Precisión, espontaneidad, misterio».

Ya hemos comentado en el apartado anterior la voluntad del «Estudio preliminar» de Margarit, que también queda implícita en el título del mismo: «Una vida para una obra». Para no extendernos mucho, solo diremos que está organizado por bloques cronológicos alrededor de etapas vitales, con títulos muy descriptivos (por ejemplo: «Los primeros años (1911-1929): de casa en casa, duelos, enfermedades», «De los 18 a los 27 años (1929-1938): el Vassar College y los viajes a Europa»), en los que se alterna la información con extractos de cartas de la poeta. Una de las cosas que destacan de este repaso biográfico es la crudeza con la que se expresa Margarit, muy distinta del tono que suelen emplear los antólogos. Citamos, a modo de ejemplo, estos dos fragmentos: «En 1939 el alcoholismo comenzó a dominar la vida de Elizabeth: bebía de forma destructiva y le resultaba imposible vivir siquiera con una mínima tranquilidad» (Margarit, 2008: 25) y «Según Millier, en esas vacaciones de Año Nuevo se hace amiga de S. B., una muchacha de veintiséis años, la esposa embarazada de un pintor local, que se convertirá en su amante» (Margarit, 2008: 38). Como puede observarse, en este caso, el traductor-antólogo no solo no teme ilustrar la transgresión de costumbres por parte de la poeta (como ocurría en la antología de 1988) sino que casi parece querer ahondar en ella, aportando los detalles más escandalosos de la vida de Bishop.

También cuando habla de su relación con Lota (su pareja más duradera) lo hace en términos mucho más descarnados que las antologías anteriores:

«Lota es el centro del triángulo formado por ella misma, Cookie (Elizabeth) y Morse. [...] A su regreso a Brasil Lota está exhausta, pero no puede dormir y se comporta de una manera más acelerada que nunca, bordeando lo irracional» (Margarit, 2008: 30 y 38). El nuevo tono adoptado por el prologuista, así como lo observado en la evolución de cierto sector de la crítica relativa a Millay (véase el capítulo 8) nos lleva a pensar que con los años se ha pasado de querer mantener la buena reputación de un poeta a toda costa obviando datos de su vida personal, a exponerlos ante la luz pública (¿quizá en un intento de humanizarlo?), a veces dándoles demasiada importancia.<sup>138</sup> Como en tantas otras ocasiones, creemos que la mejor opción está en el punto medio: ni ocultar aspectos importantes de la vida del poeta para cambiar la imagen que el lector pueda formarse de él, ni incidir en detalles escabrosos que no aportan demasiado a la lectura de su creación poética.

Tras los estudios de Abrams y Margarit, se presentan los poemas, con una portadilla en la que se indica a qué libro pertenecen. Como en la penúltima antología de Auden, aparece la traducción centrada y en cuerpo mayor, y el poema original al pie de página y en cuerpo menor, en versos seguidos. La sensación de que el lector en castellano lee, comprimidos, los distintos poemarios de Bishop se potencia por el hecho de que, en las portadillas con los títulos, aparecen también las dedicatorias y citas que abrían las ediciones originales. Inmediatamente después de los poemas es ofrece el índice general (sin cronología ni bibliografía), en el que se incluyen los títulos únicamente en castellano.

\* \* \*

---

<sup>138</sup> Por supuesto, siempre existe la excepción que confirma la regla, y ya en 1973 encontrábamos estas palabras referidas a Crane: «Se sentía perseguido y culpable en todas partes. [...] Se convirtió en un borracho crónico» (Bartra, 1973: 10-11).

La especial colocación de los poemas originales y traducidos de la última antología comentada nos da pie a detenernos en una característica propia de la traducción de poesía, que la distingue de otro tipo de traducciones literarias: la disposición bilingüe del material. Algo que es inviable en otros géneros literarios como el ensayo o la novela,<sup>139</sup> resulta muy frecuente en la traducción de poesía. Eso puede deberse a que tanto los editores como los lectores de poesía tienen la impresión de que necesitan el original para comprender mejor el estilo y el ritmo del autor. Esta práctica a menudo supone un reto doble para el traductor, pues muchas veces ambas versiones aparecen encaradas página a página, de modo que es casi imposible evitar la comparación. Al mismo tiempo, esta disposición también da al traductor la oportunidad de aparecer al mismo nivel que el poeta, y la presencia del original puede ayudar a justificar ciertas opciones de traducción.

Si nos centramos en las 92 antologías de poetas modernistas en las que hemos podido contrastar el dato, veremos que 51 contienen tanto la versión inglesa como la castellana (55,43 %), lo cual ayuda al lector a entrar en el mundo del poeta original. Además, la proporción de ediciones bilingües ha aumentado en los últimos cuarenta años, tal vez debido a que, antes de esa fecha, el conocimiento que los hispanohablantes tenían del inglés como lengua extranjera era tan escaso que no sacaban mucho provecho del texto original. Una de las primeras antologías bilingües documentadas es *El puente y otros poemas*, una selección de la poesía de Hart Crane traducida en 1973 por el crítico, poeta y traductor Agustí Bartra, de quien ya hemos hablado, que incluye su famosa creación «The Bridge» («El puente»).

Desde entonces, las ediciones bilingües no han dejado de aumentar. Si nos fijamos en las antologías publicadas a partir de 1990, por ejemplo, que

---

<sup>139</sup> Salvo en ediciones de novelas adaptadas para el aprendizaje de idiomas, en las que la traducción sirve de método para aprender vocabulario y estructuras del original que se estudia.

suman un total de 49 antologías en castellano localizadas, veremos que hay 35 antologías bilingües, lo cual supone un 71,4 %. El cambio de tendencia editorial se refleja, por ejemplo, en la *Antología* de E. E. Cummings traducida por el poeta y crítico literario Alfonso Canales. Tanto la primera edición (Ángel Caffarena, 1964) como la segunda (Visor, 1969) eran monolingües en castellano. Treinta años más tarde (2000), Visor relanzó la traducción de Alfonso Canales, pero en formato bilingüe. Consideramos que el uso tan particular que hace Cummings de la tipografía y su innovación visual justificaban con creces la presentación encarada.

Otra muestra de la importancia que le dan los editores al hecho de que la antología aparezca en ambos idiomas es que, en ocasiones, se mencione este fenómeno en cubierta y en portada. Así, por ejemplo, en *Los señores del límite. Selección de poesía y ensayos* (2007), de W. H. Auden, leemos «Edición bilingüe de Jordi Doce» en la portada, lo cual destaca también el nombre del traductor. También en *Buffalo Bill ha muerto. Antología poética 1910-1962* (publicada en 1996 y 2010), de E. E. Cummings, aparece la información «Edición bilingüe».

Las ediciones bilingües tienden a aparecer en páginas enfrentadas, con el inglés a la izquierda, en página par, y el castellano a la derecha, en página impar. De todas formas, esta disposición de la traducción no debe confundirse con una glosa del original, ni mucho menos. Como indican Malpartida y Doce (2001: 39) en su antología bilingüe de Eliot: «no hemos tenido la intención de hacer un texto para ayudar al lector a hacerse una idea del original». Al contrario, «hemos tratado de traducir poéticamente a Eliot, es decir, insertarlo en la lengua poética española».

En dos de los casos estudiados, el inglés se presenta como nota al pie y en cuerpo menor. Se trata, precisamente, de dos de las antologías comentadas en la primera parte de este subpartado: *W. H. Auden: Los Estados Unidos* y

*después* (Activo Puente, 2009) y *Obra poética* (Barcelona, 2008), de Elizabeth Bishop. Con esta presentación, la traducción destaca más, pero el original pierde parte de su fuerza poética.

Incluso existe una antología en la que la traducción ocupa la primera mitad del libro, mientras que los poemas originales, en cuerpo menor, aparecen en la segunda mitad. Nos referimos a *Viaje hacia el amor y otros poemas (1954-1962)*, antología poética de William Carlos Williams traducida en 1981 por la escritora Carmen Martín Gaité, autora ganadora del Premio Nacional de Literatura en 1978 y 1994, el Premio Anagrama de Ensayo (1987) y la Medalla del Círculo de Bellas Artes. En los agradecimientos del libro, los editores agradecen a Martín Gaité «por haber convertido estos poemas de Williams en otros tantos poemas (de Williams) en castellano» (Williams, 1981: 15).<sup>140</sup> Estas palabras potencian el capital simbólico de Carmen Martín Gaité como creadora y siguen la última corriente en los estudios de traducción poética: la buena traducción de poesía debe ser una nueva creación poética y no una mera translación del significado semántico de los poemas.

### c) Justificación y orden de los poemas seleccionados

Contrariamente a lo que esperábamos, al repasar las 92 antologías a las que hemos tenido acceso, hemos observado que muchas de ellas no indican los criterios de selección ni de ordenación del material. En general, podríamos decir que existen dos tendencias principales: presentar los poemas seguidos en orden cronológico, aunque con cierta flexibilidad, o presentarlos agrupados por poemarios, ordenados por fecha de publicación, pero con posibles variaciones de orden dentro de la selección de cada poemario. De todas formas, hay antologías en las que no se aprecia un orden claro.

---

<sup>140</sup> Paréntesis presente en el original.

En algunos casos, como *Poemas de Wallace Stevens* (1967), se deduce ese orden cronológico de publicación al comparar los poemas con otras antologías, porque el libro no explicita los criterios ni aporta fechas ni títulos de los libros a los que pertenecen. Esa práctica es la más habitual en antologías breves o de carácter divulgativo, en las que los poemas se presentan sin una justificación explícita de su selección. En otros casos, como *De la simple existencia* (2003), de Wallace Stevens, no se expone en el prólogo cuáles serán los criterios de selección y orden, pero los poemas van precedidos de portadillas con los títulos de los poemarios originales. Una vez dentro de cada poemario, los poemas seleccionados siguen el orden que llevaban en el original, de modo que el antólogo ha elegido los poemas, pero no su ordenación.

Existe un híbrido entre el orden cronológico y el conceptual: el observado en *W. H. Auden. Los Estados Unidos y después*. Como apuntábamos en el subapartado anterior, el prólogo de este libro está dividido en cuatro etapas cronológicas, que sirven también de portadillas de los bloques de poemas. Sin embargo, dentro de cada bloque, el orden de los poemas no es siempre estrictamente cronológico, sino que salta de unos años a otros (siempre dentro del periodo). Por suerte, el hecho de que este traductor-antólogo sí incluya el año de creación de cada poema ayuda a quienes quieran conocer en qué momento fueron escritos.

Como excepción a la regla, existen algunas antologías que no siguen un orden cronológico de creación ni de publicación de poemarios. Por ejemplo, dos de las antologías dedicadas a Stevens: *Poesía esencial* (1974) y a *Domingo a la mañana y otros poemas* (1988). En ambos libros los poemas aparecen salteados, pero por desgracia, a pesar de que los dos cuentan con prólogos, en ningún caso se explicita qué lógica sigue el orden elegido. Otro ejemplo de orden no cronológico (y no marcado) es la *Breve*

*antología* (1988) de Auden, en la que el traductor-antólogo Sheridan (1988: 4) alude a la «brevedad» de la selección y a la dificultad de la traducción de los poemas, pero no a los criterios seguidos:

He tratado de significar algunos momentos de la copiosa producción poética de Auden en este repaso que se confiesa nacido a pesar de —o gracias a— aquella declaración de Hannah Arendt sobre la poesía de Auden: «La total intraducibilidad de uno de los poemas de Auden es lo que me convenció, hace años, de su grandeza».

La antología que sí rompe el orden cronológico y lo deja patente es *Personae* (1981). Creada originalmente en castellano, precedió a *Personae* (1990), una antología más completa elaborada en inglés y posteriormente traducida a nuestro idioma.<sup>141</sup> En el libro de 1981 se ofrecen los poemas agrupados por poemarios, pero estos aparecen «desordenados», es decir, *Cathay* (1915) se presenta antes que *Poemas de Blast* (1914) y, *Poemas* (1918-1921) antes de *Homenaje a Sexto Propercio* (1917). Asimismo, nótese que se incluye entre los libros antologados *Cathay*, comentado a propósito de los poetas-traductores, uno de los libros en los que Pound constaba como traductor-autor.

Como es natural, las antologías en las que nos detendremos más son aquellas en las que los traductores-antólogos sí dejan patentes sus criterios de selección y ordenación. Son especialmente valiosas porque nos evitan tener que elucubrar o inferir: las palabras de los autores de la antología hablan por sí mismas y pueden servir de modelo para futuras antologías.

Hay obras antológicas que se centran en un periodo de la carrera literaria de un poeta y otras, en toda la trayectoria. Cuando cubren solo una fase, suele indicarse en el prólogo (sin perjuicio de que a veces aparezca también en el subtítulo de la obra). Para hacerlo, algunos optan por una mención rápida, como Moreno (2012: 23) a propósito de su antología de Theodore

---

<sup>141</sup> Véase subapartado 7.2.c.

Roethke: «En el panorama de los poemas que he traducido en esta muestra se encuentran algunos textos de ese otro registro en el que Roethke sigue siendo un maestro». Otros dejan claro que es una opción voluntaria e indican las obras concretas de las que han extraído los poemas en una nota previa, como Martínez Luciano (1984: 21). Así, queda clara la franja temporal elegida y el orden cronológico de la presentación:

Los poemas, que aquí presentamos, pertenecen a la primera época de Auden. Los ocho primeros —extraídos de *Twelve Songs*— compuestos entre 1935 y 1936; los otros dos, de *Sonnets from China*, son de 1938 [...]. Se trata, por tanto, de ofrecer simplemente una muestra de la poesía de la primera época de W. H. Auden, y ese ha sido nuestro objetivo.

Hay ocasiones en las que, dentro de ese periodo concreto, los traductores-antólogos seleccionan poemas que pueden resultar «conflictivos» porque contradicen la última opinión del autor al respecto. En esos casos, también suele explicitarse la decisión voluntaria de incluirlos. A modo de ejemplo, veamos esta cita de la contracubierta de *W. H. Auden: Los primeros años* (1994), donde se ofrece «la versión al castellano de los poemas más representativos del primer período, incluso algunos que el poeta no quiso luego reimprimir por motivos personales o políticos», algo que contrasta con la postura adoptada por Doce (2007: 37), quien dice que «se ha preferido respetar el criterio del poeta y de su albacea Edward Mendelson y no incluir el poema [“Spain”] en el cuerpo principal del volumen».

Además de dejar patente esa voluntad, el traductor-antólogo de *Los primeros años* expresa que ha sido un proyecto largo y laborioso: «Las versiones que aquí publicamos son el resultado de muchos años de trabajo y revisión, de una tarea que comencé en 1967»<sup>142</sup> (Costa Picazo, 1994: 11). Y añade su prioridad a la hora de traducir: «Mi versión es semánticamente

---

<sup>142</sup> Para que quede constancia del proceso dilatado de creación, firma el prólogo como «Buenos Aires-East Lansing-Buenos Aires, 1967-1990» (Costa Picazo, 1994: 24).



dependiente, pero rítmicamente independiente. Y en la escala de lealtades, ubico primero a Auden, segundo al idioma castellano, y tercero al lector» (Costa Picazo, 1994: 12), aunque añade algunas notas para facilitar la comprensión. En este caso, el orden de aparición también es cronológico y por libros.

Incluso hay antologías con poemas extraídos de un solo libro, como *16 poemas de Harmonium; 10 cartas*, en la que Tomás March (1979: [4]) presenta una especie de «aperitivo» del autor: «Los poemas seleccionados corresponden, exclusivamente, a su primer (y más extenso) libro [...]. Se intenta, así, ofrecer al lector una imagen más compacta (aunque, efectivamente, más reducida) si tal puede ser la caprichosa selección de 16 poemas en un total de 85 que componen el libro». Resulta interesante que March califique su propia selección de «caprichosa».

La otra clase de antologías, la que pretende dar una muestra de toda la trayectoria del poeta (más acertada a nuestro modo de ver, si lo que se busca es introducir al poeta en la nueva cultura), indica algunas veces qué fuente ha utilizado para los poemas originales y para la documentación. Por ejemplo, en *Canción de cuna y otros poemas*, Iriarte (2006: 16) apunta: «El orden con el que se presentan los poemas es el mismo en que los recoge en *Collected Poems* Edward Mendelson, autor con el que esta antología está en deuda por sus magníficos análisis de la obra de este poeta [...] igual que lo está con un estudio abrumadoramente minucioso como es *W. H. Auden: A Commentary*, de John Fuller». En ciertos casos, además de explicitar las fuentes manejadas con total rigor, se exponen con claridad los objetivos perseguidos, como en otra de las antologías de Auden, *Los señores del límite* (Doce, 2007: 37):

El propósito de esta edición es precisamente ofrecer una panorámica equilibrada de todas sus etapas y maneras, de todos sus vectores y líneas de fuga, conscientes de que ningún volumen, salvo una hipotética reunión de

toda su poesía en las distintas versiones en que vio la luz [...] haría justicia al empeño de su autor.

Para la confección de esta antología se ha seguido fielmente el texto reproducido en W. H. Auden, *Collected Poems*, ed. Edward Mendelson, Londres, Faber & Faber, 1991 (1976).

Existen algunas antologías en las que los criterios de la selección y la manera de abordar la selección merecen un apartado propio dentro del prólogo. Entre ellas destacan la ya comentada antología de Auden elaborada por Jordi Doce (2007), con su apartado «Esta edición» (pp. 37-41) y la de Marianne Moore elaborada por De Miguel Crespo (2005), con el apartado «Esta antología» (pp. 25-28). En la primera de ellas, leemos: «La selección se ha hecho siguiendo dos criterios fundamentales: por un lado, he escogido las piezas más representativas de su autor, con la salvedad forzosa de los poemas extensos» y por otro, «se ha querido dar una imagen de esta poesía que atienda a su gran variedad formal y temática y permita ver las líneas de su evolución» (Doce, 2007: 40). En la segunda, por el contrario, se menciona en primer lugar el gusto personal, reflejo de la subjetividad del antólogo, y después otros criterios de representatividad temática, temporal y estilística:

La antología pretende ser una lectura representativa de la poesía de Moore y, aunque el primer criterio que ha guiado su confección haya sido el gusto personal, el efecto y el afecto producidos por la seducción de los textos, no ha sido obviamente el único. Así pues, la selección ha tenido en cuenta la representatividad tanto respecto a la cantidad y la procedencia de los poemas como a la variedad temática y formal de los mismos. (De Miguel Crespo, 2005: 26)

Se trata de una antología extensa que «recoge casi la mitad de los *Complete Poems* e incluye textos de todos sus libros». Por último, resulta digno de mención que De Miguel Crespo (2005: 28) explique también el origen del título de la antología (*Pangolines, unicornios y otros poemas*): «la unión del animal real con el mitológico». Se agradece que la antología tenga un título propio y no meramente descriptivo, a diferencia de tantas de las

antologías estudiadas, pues con ello se evitan los equívocos de selecciones (como la de *Personae* o tantas *Antologías*) que pueden parecer la misma a simple vista. En nuestra opinión, dar un título concreto a una selección personal no solo sirve para identificar la obra sino para darle entidad, individualidad.

Terminamos este subapartado con un tipo distinto de «selección». Nos referimos a dos de las antologías de Eliot, elaboradas no desde la elección de unos poemas concretos, sino desde la elección de unos traductores concretos, que en conjunto, conformaron la antología traducida. Como ya hemos apuntado, Eliot cuenta con 13 antologías entre las 47 ediciones de obras traducidas. Entre las razones que pueden explicar la baja proporción de antologías en este caso —además de la centralidad dentro del sistema, que hace que su obra haya entrado en distintos formatos—, está también la naturaleza de sus creaciones poéticas. Dado que sus poemarios más aclamados, *The Waste Land* y *Four Quartets*, constituyen poemas largos, su obra no se presta a las «selecciones», pues inevitablemente deben incluir fragmentos de poemas extensos. De hecho, muchas de las antologías sobre Eliot son en realidad recopilaciones de varios de sus libros, como *Asesinato en la catedral. Cuatro cuartetos. La tierra baldía* (Orbis, 1984).

A pesar de todo, hay algunos ejemplos de antologías poéticas que combinan fragmentos de las obras más famosas de Eliot con otros poemas breves íntegros. Entre ellos destaca la traducción realizada en Buenos Aires por una amalgama de poetas españoles y latinoamericanos, como Rodolfo Usigli, León Felipe, Octavio G. Barredo, B. Ortiz de Montellano, Juan Ramón Jiménez, Marià Manent y Ángel Flores, quienes participaron en *Tierra baldía y otros poemas* (1954). La coyuntura política en España en esa época obligó a algunos poetas a emigrar a Latinoamérica, donde continuaron escribiendo y publicando.

Otra antología traducida en vida del poeta y publicada en Madrid, *Poemas* (Editorial Hispánica, 1946), con «Versiones de Dámaso Alonso, Leopoldo Panero, J. M. Muñoz Rojas, Charles D. Ley y L. Cano», hace hincapié en la página de créditos en que el propio autor ha cedido los poemas: «“Adonais” quiere agradecer públicamente a T. S. Eliot su generosidad al ceder los derechos de traducción de los poemas suyos recogidos en este volumen», con lo que convierte la selección en una especie de edición «autorizada». En casos así, el capital simbólico de Eliot influye en el de los poetas-traductores, que tienen el honor de traducirlo. Pero, al mismo tiempo, el capital simbólico del propio Eliot aumenta en la cultura hispana gracias a que poetas como Juan Ramón Jiménez o León Felipe, admirados y queridos por su pueblo, lo hayan traducido. En cierto modo, las traducciones realizadas por tales poetas servían de «garantía» del valor del poeta. En estos últimos ejemplos, los criterios de selección no responderían tanto a la voluntad de que aparecieran reflejados determinados poemas de Eliot, sino determinados traductores-poetas que los firmarían.

### 7.3. La figura del traductor-antólogo

En el apartado 6.2 hemos apuntado qué puede motivar a un autor a convertirse en poeta-traductor. De modo análogo, cabría preguntarse qué lleva a un traductor literario (especializado o no en poesía) a convertirse en traductor-antólogo y qué supone esa figura. La idea del traductor-antólogo como algo más que un traductor, como autor de pleno derecho, se apoya en la que el estudioso Ruiz Casanova (2007: 22) propone para los antólogos en lengua original. Ruiz Casanova ve «la lectura, la relectura y la reescritura del antólogo como *rasgos estilísticos* de su autoría». Este papel de coautor queda todavía más patente en los libros en los que el nombre del traductor-antólogo ocupa el lugar del autor, mientras que el nombre del poeta traducido se integra en el título.

Eso es precisamente lo que ocurre en *Poemas de Wallace Stevens* (1967), del poeta argentino Alberto Girri, quien aparece en lugar prominente en la cubierta y en la contracubierta, o en *W. H. Auden: los primeros años* y *W. H. Auden: los Estados Unidos y después*, ambos firmados por Rolando Costa Picazo, mencionado como autor en la cubierta y la portadilla. El prestigio de estos traductores-antólogos, así como la envergadura de sus ensayos introductorios, pueden justificar por qué se les da tanta visibilidad.

El perfil de los traductores-antólogos puede ser tan heterogéneo como el de los poetas a quienes traducen y presentan en la nueva cultura. Para ilustrarlo, comentaremos brevemente algunos casos concretos y veremos cómo el tipo de traductor puede influir en el capital simbólico internacional del autor a quien abre la puerta.

Empecemos por abordar la traducción de *Veinte poemas*, la primera antología en castellano de William Carlos Williams, seleccionada y traducida por el famoso poeta, crítico y diplomático mexicano Octavio Paz, que recibió el Premio Nobel de Literatura en 1990. Publicado en 1973, fue el primer libro en castellano dedicado por completo a la poesía de Williams. El capital simbólico del traductor y la importancia que le dan los editores de la antología se hace explícita en el texto de contracubierta, en el que se recoge una cita del propio Paz: «Gran poeta y gran traductor de poetas, Octavio Paz trae al castellano estos veinte poemas, creando otras tantas piezas equivalentes, y además, en un prólogo conciso y rico, nos ilumina tanto la obra como la persona de aquel a quien considera “el autor de los poemas más vivos de la poesía norteamericana moderna”».

La influencia de Octavio Paz en otros traductores es incuestionable, igual que su papel como introductor de poetas modernistas en nuestra cultura. Muchos otros antólogos lo citan en sus prólogos, pues se le considera una autoridad, de modo que una buena opinión por su parte incrementa el

capital simbólico de un autor o un traductor y puede ayudar a «consagrarlo». Es uno de los ejemplos más claros de aceptabilidad de un texto gracias a lo que Pascale Casanova (2002) denomina el capital simbólico del traductor en sí mismo. A eso se suman los «intercambios de traducciones» de Octavio Paz con algunos modernistas norteamericanos (véase apartado 6.2), que, además de denotar afinidad mutua y dejar un poso en las creaciones posteriores de todos ellos, favorecen su centralidad y los vinculan dentro del sistema.

El segundo ejemplo que vamos a analizar también denota afinidad e influencia entre el autor y el traductor-antólogo, aunque de otra índole. Nos referimos al poeta, crítico y profesor universitario Andrés Sánchez Robayna, quien ha traducido y editado varias antologías de Wallace Stevens. La última, *De la simple existencia. Antología poética* (2003), es una versión corregida y aumentada de su antología *Poemas* (1980). El interés de Sánchez Robayna por la poesía de Stevens nace de una afinidad estilística, y creemos que el tiempo que el poeta canario ha dedicado al estudio, la traducción y la revisión de sus versiones castellanas de los poemas de Stevens también se ha filtrado en su propia poesía. Ambos comparten la concepción intelectual de la poesía y se centran en el poema como tema del poema, así como en el valor referencial de las palabras.<sup>143</sup>

Igual que para muchos poetas del modernismo norteamericano, que también traducían de manera profesional (pensemos en Hilda Doolittle, Marianne Moore o Ezra Pound, por ejemplo), para Sánchez Robayna la práctica de la traducción no es una actividad subsidiaria, escindida de su creación poética. Prueba de ello es que la menciona en sus propios poemarios. Así, en la contracubierta de *En el cuerpo del mundo* (2006), recopilación de los poemarios de Sánchez Robayna publicados hasta el

---

<sup>143</sup> Para más información sobre las influencias poéticas de Sánchez Robayna y los rasgos de su estilo, véase Mata Buil (2014).

momento, leemos: «ha realizado una amplia tarea como traductor, en la que cabe destacar la poesía de Wallace Stevens (*Poemas*, 1980, reeditada en 2003 en esta misma colección bajo el título *De la simple existencia*), la obra lírica de Salvador Espriu [...], que obtuvo el Premio Nacional de Traducción». Esto demuestra que el prestigio de sus traducciones de poesía potencia su capital simbólico como creador.

A continuación, comentaremos la labor de dos traductores de Langston Hughes: Julio Galer y Maribel Cruzado. Galer fue el recopilador y traductor de la primera antología dedicada a Langston Hughes, *Poemas*, publicada en Argentina en 1952. Tradujo dichos poemas todavía en vida de Hughes, con quien mantuvo correspondencia entre 1948 y 1952 con el fin de comentar las dudas y opiniones sobre la interpretación de los poemas, un signo de «investment in (and attention to) the translation and dissemination of his verse in the Hispanic world—as well as to the Spanish American personae that these activities engendered» (Kernan, 2007: 383).<sup>144</sup> La perplejidad de los editores argentinos ante la falta de traducciones de Langston Hughes en castellano y su deseo de combatirla se expresan así en la contracubierta de la antología:

Ha sido inexplicable que con una producción tan vasta su obra quedara casi desconocida para los lectores de habla castellana. Nuestro público se ha encontrado con fragmentarias y discutibles traducciones de este legítimo heredero del gran Whitman [...]. Puede asegurarse que recién esta antología —la primera que se realiza— pone en presencia lo más representativo de su obra.

A propósito del traductor, afirman: «Julio Galer da una versión responsable y de calidad». Valoramos que utilicen el término «responsable», que remite a profesional, seria, y no a «fiel», un término del que tanto se ha abusado al calificar las traducciones.

---

<sup>144</sup> Véanse las cartas «To Julio Galer» (del 2 de mayo de 1948 al 19 de julio de 1952) analizadas en Kernan (2007).

Cincuenta años más tarde, se publicó en la editorial Pre-Textos la antología *Blues* (2004). Maribel Cruzado fue la responsable de la «selección, traducción, prólogo y notas», tal como se apunta en la portadilla del libro. Escribió un prólogo de cincuenta páginas sobre la vida y obra del poeta, en el que menciona la labor de Julio Galer.<sup>145</sup> A esto sigue una nota sobre la selección de poemas y el enfoque de la traducción: «Unas palabras de introducción a los poemas».

Su voluntad de justificar la inclusión de Hughes en el canon literario norteamericano la lleva a reproducir unas palabras del crítico Harold Bloom a modo de argumento de autoridad: «Langston Hughes, ‘la figura más representativa de la cultura de la América negra’, para un crítico tan exigente como Harold Bloom» (Cruzado, 2004: 67), así como a mencionar los conciertos, lecturas poéticas y conferencias que se celebraron para conmemorar su nacimiento en 2002, dos años antes de la publicación de la antología, momento en el que probablemente Cruzado ya estaba enfrascada en la traducción de los poemas de Hughes.

Después de apuntar que la University of Missouri acababa de publicar una edición revisada de las obras completas de Langston Hughes en 18 volúmenes, la traductora-antóloga explica así la escasa presencia de este poeta en la cultura hispana: «Ese mismo año el mundo hispánico también conmemoraba el centenario de tres grandes poetas como Rafael Alberti, Luis Cernuda y Nicolás Guillén, con lo que no es de extrañar que el de Hughes pasase desapercibido». Y como hemos visto en tantos otros antólogos, expresa su deseo de introducir al poeta en nuestra cultura:

---

<sup>145</sup> «El argentino Julio Galer, quien conoció personalmente a Langston, realizó la misma labor en los cincuenta con la autobiografía y ochenta y un poemas de Hughes. En España, sin embargo, salvo *Mulatto* (1929) —una pieza teatral [...]— y algunos estudios y poemas publicados en revistas literarias, su obra sigue ignorada» (Cruzado, 2004: 9).



«Sirva esta antología, por tanto, como un intento modesto de reparar ese olvido además de rendirle mi homenaje personal» (Cruzado, 2004: 67-68).

El siguiente ejemplo escogido es el de la recepción poética de Marianne Moore en castellano. Elizabeth Bishop, Hilda Doolittle y Gertrude Stein, junto con Moore, las cuatro poetas modernistas norteamericanas que han entrado en nuestro sistema literario gracias a la traducción de al menos una obra poética. La primera antología traducida de Moore, publicada en 1988, fue *El reparador de agujas de campanario y otros poemas*, seleccionada y traducida por Mirta Rosenberg y Hugo Padeletti, e ilustrada por Alberto Cedrón. Se trataba de una antología breve con formato de revista publicada por el Centro Editor de América (Argentina).<sup>146</sup> En ella encontramos un canon del modernismo en opinión de Rosenberg, quien además de haber contribuido a la selección y traducción del volumen, firma el prólogo:

Marianne Moore forma parte de la lista que consigna a la primera generación de poetas modernos norteamericanos y que incluye nombres tales como T. S. Eliot, Ezra Pound, William Carlos Williams, Wallace Stevens, Hilda Doolittle, Archibald MacLeish, Allen Tate y John Crowe Ransom. [...] hay entre esos nombres algunos que han entrado definitivamente en la tradición de la poesía universal: Eliot, Pound, Williams, se abastionan en el panorama literario del siglo XX protegidos por reputaciones poéticas que ya se han tornado incuestionables. Moore, sin acceder aún a ese grado de incuestionabilidad (creemos, a propósito del tema, que su obra ha tenido escasísima difusión, al menos en castellano), no puede, sin embargo, quedar fuera de la lista. (Rosenberg, 1988: 3)

Si el primer paso dado con el fin de incluir a Marianne Moore en la literatura internacional mediante la traducción fue la antología elaborada por Rosenberg y Padeletti en Buenos Aires, el segundo y definitivo, que afianzó su presencia en nuestro sistema literario, fue la ya mencionada antología *Pangolines, unicornios y otros poemas* (Acantilado, 2005),

---

<sup>146</sup> Esta misma editorial dedicó antologías breves ilustradas de características similares sobre Wallace Stevens y Robert Frost en la década de 1980.

editada y traducida por Olivia de Miguel Crespo. A esa antología bilingüe de Moore, que incluye la traducción de un epílogo de W. H. Auden, siguió cinco años después la traducción de la obra completa de Marianne Moore: *Poesía completa* (Lumen, 2010), con la que Olivia de Miguel obtuvo el Premio Nacional de Traducción en 2011.

El caso de la *Poesía completa* de Moore es curioso porque, a diferencia de otras ediciones de «obras completas», que sencillamente incluyen todos los poemas de un autor publicados en poemarios con anterioridad, a menudo por orden cronológico, la edición de las obras completas de Marianne Moore también supuso para Olivia de Miguel una elección y un posicionamiento. La traductora optó por basarse en la edición preparada por la autora y presentar ante el público nuevo los ciento veinte poemas revisados que Marianne Moore consideraba su «obra completa», a diferencia de lo que habían hecho otros editores de su obra, que incluían poemas descartados por Moore: «Es evidente mi absoluto desacuerdo con ese criterio exhumatorio, que contraviene el derecho elemental de la poeta a definir los límites y el contenido de su obra» (De Miguel Crespo, 2010: 8). En casos como este, queda patente que el traductor puede participar activamente en la formación de la imagen que la cultura de llegada adquiere del poeta.

Por su parte, el poeta, crítico y traductor Jordi Doce ha vertido en castellano una porción de la obra de W. H. Auden (*Los señores del límite: selección de poemas y ensayos (1927-1973)*, 2007) y, junto con Juan Malpartida, ha contribuido a difundir la obra de T. S. Eliot en nuestro sistema literario. La obra de la que ambos son traductores-antólogos, *La tierra baldía. Cuatro cuartetos y otros poemas. Poesía selecta (1909-1942)*, publicada en 2001, no abre la puerta a Eliot por primera vez para que lo reciba un público nuevo, ya que la primera traducción poética de

Eliot apareció en la década de 1940. No obstante, su labor es valiosa porque presenta una selección muy completa de las obras de Eliot (fragmentos de *The Hollow Men* y *Ash-Wednesday*, así como de los omnipresentes *The Waste Land* y *Four Quartets*) y además ofrece una extensa introducción al autor desde el punto de vista del poeta-traductor. Así, por ejemplo, critican «la mencionada ausencia poética de la que adolecen tantas traducciones» (Malpartida y Doce, 2001: 39), en parte debida a las limitaciones impuestas por el original, pero no achacable únicamente a eso. Estos traductores-antólogos insisten en que «traducir bien es crear nuevos poemas en la propia lengua sin dejar de ser fiel a los poemas de los que se parte».<sup>147</sup>

A modo de conclusión, podríamos decir que, como ocurría en el caso de los poetas-traductores, las características y las motivaciones de los traductores-antólogos son muchas y muy variadas. Entre ellos hay traductores literarios profesionales, estudiosos de un poeta concreto, poetas y críticos... E, igual que allí observábamos una figura triple, el poeta-traductor-traducido, también aquí encontramos un agente del sistema literario por partida triple: el poeta-traductor-antólogo. Pensemos, por ejemplo, en autores tan dispares como Octavio Paz, Jenaro Talens, Jordi Doce, Juan Ramón Jiménez y Andrés Sánchez Robayna.

Nos permitimos añadir otro nombre a esa lista, con el que cerramos el capítulo: el poeta argentino Alberto Girri, traductor-antólogo de *Poemas de Wallace Stevens* (1967). Su autoría queda aún más patente porque su nombre ocupa el lugar del autor en la cubierta, mientras que el creador de los poemas en la lengua original se integra dentro del título. Además, Girri comenta cada uno de los poemas, por lo que su voz está mucho más presente que en otras antologías traducidas. A propósito de «Domination of

---

<sup>147</sup> Para más información, véase el subapartado «Poetas-traductores», dentro del apartado 6.2.

Black» («Dominio del negro»), centrado en la experiencia sensorial y en el recuerdo que evoca en la voz poética, dice: «Cada uno de esos estados influye sobre nosotros y es, a su vez, influido por nosotros al registrarlo [...]. El que habla en el poema (nosotros), es inseparable de lo que describe o presencia» (Girri, 1967: 20). Del mismo modo, quien habla en el poema traducido (el traductor) es inseparable del poeta y sus sensaciones, y ambos se influyen mutuamente.



## 8. RECEPCIÓN Y ESTUDIOS DEDICADOS A EDNA ST. VINCENT MILLAY

La opinión de la crítica acerca de Millay ha oscilado mucho a lo largo del siglo que cubre esta tesis doctoral. La poeta tuvo una excelente recepción inicial, sobre todo entre 1917 y 1925 —como veremos, fue considerada la poeta más representativa de Estados Unidos en la década de 1920—, pero su predominante clasicismo formal y su poesía tan «lírica» y emotiva dividieron a los críticos en defensores y detractores. Asimismo, la alejaron (a ojos de muchos de sus coétaneos) de ciertos postulados modernistas, que abogaban por la poesía del pensamiento, elevada e impersonal.<sup>148</sup>

Además, el hecho de que el público al que embelesaba y los críticos que le eran favorables insistieran en el carácter amoroso de su poesía, unido a su papel activo en algunas reivindicaciones políticas, provocó todavía más el menosprecio de los *highbrow critics* desde finales de los años treinta hasta principios de los sesenta; entre ellos, sus compañeros de generación más influyentes, como T. S. Eliot, Wallace Stevens y Ezra Pound, que primaban el intelecto sobre la emoción o la visceralidad. No debemos olvidar que quienes fijaron las bases del movimiento, en su mayoría poetas varones, asociaban la poesía del pensamiento (opuesta a la sentimental) con la expresión «masculina», hasta el punto de que Pound llegó a decir: «Apollonian creativity is the prerogative of men» (citado en: Ruthven, 1990: 104). De todas formas, aunque algunos de sus contemporáneos la menospreciaran, siguió habiendo críticos que valoraban la poesía de Millay y reivindicaban su papel dentro de la poesía moderna y de las letras norteamericanas, como se reflejará en las próximas páginas.

---

<sup>148</sup> No obstante, como veremos a lo largo del capítulo, ni toda la poesía de Millay sigue patrones métricos clásicos, ni todos sus poemas contradicen la modernidad de su época.

Años más tarde, tras su muerte y gracias a la publicación póstuma del último volumen de poesía, *Mine the Harvest* (1954), así como de sus *Collected Poems* (1956), editados por su hermana Norma, Edna St. Vincent Millay reapareció en las reseñas literarias y despertó el tímido interés de algunos estudiosos. No obstante, hubo que esperar a mediados de la década de 1960 y a la aparición de sendos monográficos titulados *Edna St. Vincent Millay* (1967), escritos por Gray y Brittin, para que Millay volviera a recibir la atención merecida de la crítica y el público. Desde entonces y durante las décadas de 1970 y 1980, los estudios sobre Millay proliferaron.

Sin embargo, no cabe duda de que las décadas que con más ahínco han buscado redescubrir a Millay han sido las de 1990, 2000 y 2010. Esta voluntad ya quedaba patente en el subtítulo de una obra colectiva que sirvió para conmemorar el centenario del nacimiento de la poeta: *Millay at 100: A Critical Reappraisal* (1995) y ha estado presente en casi todos los estudios dedicados a la figura de Edna St. Vincent Millay durante los últimos veinticinco años. Algunos críticos (a los que nos sumamos) han defendido su inclusión dentro del movimiento modernista a pesar de su clasicismo formal (Gilbert y Gubar, 1994; Borroff, 2008; Wolfe, 2009), entendido, eso sí, en un sentido amplio, que dé cabida al «modernismo sentimental».

Otros críticos recientes han destacado la contribución de Millay al feminismo (Michailidou, 2006; Keyser, 2007), mientras que otros han insistido en su condición de «fenómeno de masas» en la década de 1920 y principios de 1930 (Cohen, Coyle y Lewty, 2009; Furr, 2010), gracias a los nuevos medios de difusión de la época (en especial, la radio y las revistas culturales), algo que hoy en día cuesta de creer para un poeta y que en parte desvincula este género del polo de literatura restringida con el cual acostumbra a asociarse.

Es imposible resumir en pocas páginas lo que han dicho los críticos sobre una poeta tan famosa y tan polémica como Millay. Así pues, hemos optado por ofrecer una representación amplia de las opiniones recabadas en orden cronológico, que sirva de muestra del vaivén de la crítica, que no puede entenderse en términos absolutos sino asociada a un lugar y una sociedad concretos en los que se asienta y desde los que interpreta las obras.

## 8.1. La voz de una época

La poesía de Edna St. Vincent Millay llamó la atención desde el principio. «Renascence», el primero de sus poemas que se publicó dentro de la recopilación *The Lyric Year* (1912), fue ensalzado por numerosos críticos. Harriet Monroe, por ejemplo, destacó que el poema de Millay era el mejor del libro y auguraba la llegada de una joven promesa (Borroff, 2008). Carl Van Doren dijo que uno de los hitos de 1912 fue precisamente la aparición de Millay en el panorama literario: «The real poetical event of 1912, however, was the appearance in *The Lyric Year*, tentative anthology, of the first outstanding poem by Edna St. Vincent Millay [...] a girl of twenty whose name none but her friends and a lucky critic or two had heard» (Van Doren, 1924: 105). Años después, los críticos seguían comparando el resto de composiciones de Millay con ese primer poema. En el artículo «An American Poetess» del *London Times Literary Supplement* del 30 de marzo de 1922, leemos: «After “Renascence”, it must have been difficult for Miss Millay to go on. By it we inevitably judge her, and by it, as inevitably, she must have judged herself». Y varias décadas más tarde, Grey (1967: 10) afirmó: «Edna Millay produced when she was only nineteen years old one of the most characteristic, most memorable, and most moving of her poems». Cuando «Renascence» apareció en el primer poemario de Millay, *Renascence and Other Poems* (1917), el editor Mitchell Kennerley escribió en la solapa (citado en: Milford, 2003 [2001]: 190):



Los poemas de la señorita Millay están dotados de una frescura, una sinceridad y una fuerza notables. No dependen de un ingenio extraño o complicado [...]. No esquivan el ritmo y la música como intrusiones peligrosas en la poesía moderna. No ofrecen tosquedad o trivialidad alguna, sino fortaleza. [...] Sus poemas tratan, como debe tratar toda poesía, en primer término de la emoción, del sentido de las lágrimas y de la risa, de las cosas mortales, de la belleza y la pasión.

Nótese la alusión peyorativa a la «poesía moderna», que en 1917 ya estaba en auge. El éxito de ese primer volumen fue notable, y apenas cuatro años después, en 1921, *Vanity Fair* ya denominaba a Millay «The Most Poignant Lyricist of the Modern Generation» (citado en: Keyser, 2007: 65). Por supuesto, no todos los críticos la recibieron con el mismo entusiasmo. Algunos incidieron en la falta de modernidad de sus primeros poemas, como este artículo de *The Bookman* (enero de 1922: 276), que los consideraba antiguos: «These showed no signs of influence by any of the jazzy contemporary movements in poetry; they were not cubistic nor post-impressionistic, they were not in free verse [...]; the lines were chiseled, the rhythms classical—she was so old fashioned, even, as to write sonnets». En la última parte de este capítulo veremos que algunos críticos contemporáneos han defendido justamente la modernidad de esos sonetos.

No obstante, si *Renascence...* puso a Millay en el punto de mira, fueron los libros publicados a continuación (*A Few Figs from Thistles*, 1920; *Second April*, 1921) los que la convirtieron en «the poet laureate of the twenties», «the voice of rebellious, flaming youth» (Pine, 2008: v), la portavoz de la nueva mujer estadounidense de los años veinte, que vendía decenas de miles de ejemplares de sus poemarios. En la reseña de *Second April* publicada en *The Measure*, por ejemplo, Maxwell Anderson (1921) decía que algunos de los poemas de *Second April*, como «Inland», «Wild Swans» y «Elegy», junto con varios de los sonetos recogidos en el libro, «are powerful. Humanly moving, perfectly touched, said as only a first-class artist could say them [...]. Miss Millay, also, is one of the most clear-

headed poets who ever put pen to paper» (Anderson, 1921: 17). Por su parte, Theodore Maynard (1922: 226) afirmó que Millay era tierna y cínica a la vez, capaz, como Teasdale, de escribir tanto verso libre como sonetos, y mejor que otros poetas líricos de su época: «Millay is, to my mind, easily the best of contemporary lyric poets». Aunque, para evitar que se le tildase de parcial y no caer en la incondicionalidad acrítica de la que se acusaba a sus más acérrimos defensores, Maynard comentó también los puntos flojos de la poeta (como algunos finales «descuidados»). En varios artículos dedicados a Millay encontramos alusiones a los altibajos de sus creaciones, con poemas excelentes, en los que hay madurez y emoción, y otros que ciertos críticos consideran, en palabras de Padraic Colum (noviembre de 1921: 2): «nothing more than a literary exercise [...]. But what an unequal writer Miss Millay is!».

En el momento de su publicación, algunos consideraron que *Second April* (que Millay escribió cuando tenía veintiocho años) marcaba ya un cambio hacia la madurez, mientras que otros pensaban que no acababa de cumplir la promesa de genialidad, como se refleja en el arranque del artículo del *The Independent and the Weekly Review* (1921: 194): «“Second April” is the right title for Miss Millay’s second book. It is April all over again, not May. In a word, the book decides nothing; it leaves Miss Millay where it found her—among the vivid possibilities». A pesar de ese principio tan tajante, el artículo reconoce que en sus versos se observa «the sway of art. That sway is vigilant, omnipresent, masterful [...]. Her art is both daring and solicitous; it is exigent without being dainty».

*The New York Times Book Review and Magazine* (16 de octubre de 1921: 10) también opinaba que algunos poemas de *Second April* eran «thoroughly typical of Youth standing in contemplation of Death». De todas formas, en este caso el periodista no asocia el hecho de que sea una

obra de juventud con que sea de menor categoría: «for all poets of quality achieve some perfection in early years». El periodista opina que Millay tiene la vista y el oído del buen poeta y estos «extra powers give to many of her verses a delicate charm». Resulta interesante la comparación que establece entre *Second April*, de tono más grave, y *A Few Figs from Thistles*, el volumen más pícaro y cínico (y el más citado) de todos los creados por la poeta: «Miss Millay would not be a child of the twentieth century if she did not occasionally attempt to write in the vein of light cynicism and disillusion [...]. The little volume published this year, *A Few Figs from Thistles* is exceedingly well named». Para el crítico, «these whimsies are graceful and amusing enough, but of no importance».

A pesar de que los de *A Few Figs from Thistles* son los poemas con los que tanto se la ha relacionado, muchos críticos (como Frohock, 1961, y Grey, 1967) han considerado que no son los más representativos, sino una de tantas «interpretaciones», un personaje, en la línea de lo que bastantes décadas después dirán Gilbert y Guber (1994). Citamos a modo de ejemplo la opinión del *The Bookman* (enero de 1922: 272): «And the real Edna St. Vincent Millay, beneath all these disguises? [...] Her speech is another series of disguises—of fictions, if you will. In the last few years there has grown up an Edna St. Vincent Millay legend, a sort of Byronic legend, which the younger generation is pleased to believe in. She accepts it».

Según algunos críticos, ese halo de leyenda, unido a su arrebatadora presencia física, favorecieron desde el principio «the unheard-of sales of tens of thousands of newly published volumes of poems; the readings performed on nationwide tours to overflow audiences» (Borroff, 2008: 145). Algo de lo que se burla Stevens en su comedia *Bowl, Cat, and Broomstick* (1917), cuando sus personajes leen en voz alta los poemas de Claire Dupray, personaje inspirado en Millay.

BROOMSTICK: Her portrait tells you that?  
 BOWL: Yes; and her age tells me. She cannot be more than twenty-two.  
 CAT: And at twenty-two one does not like red flowers?  
 BOWL: At twenty-two, with eyes as large as those of Claire Dupray, with hair combed as a girl combs her hair [...] They are incongruous at that age. It is an age when red becomes tawny, when blue becomes aerial—and when a girl, at least, when a girl like Claire Dupray, becomes a poetess.  
 CAT: Say poet—poet. I hate poetess.  
 BROOMSTICK: Oh, poetess is just the word at twenty-two!<sup>149</sup>

Varios críticos posteriores —entre ellos Gilbert y Gubar (1994), y Stephen Burt (2007)— han relacionado el nombre de Claire Dupray con el de Millay (ambos apellidos riman), opinión que se ve reforzada cuando Stevens se refiere a «lady writers with three names». Dice Burt (2007: 25): «Dupray seems to caricature Millay. Who would have been famous already in 1917; Millay had acted in the Provincetown Players, who performed Steven’s previous work for the stage». Y las similitudes no acaban ahí; la alusión al lenguaje arcaico y retorcido que utilizaría una «poetisa» joven («tawny» y «aerial» en lugar de «red» y «blue»), la descripción de su cara infantil, la mención de la foto de Dupray presente en su poemario (muchos de los poemarios de Millay incluían una foto romántica de la poeta) y, por supuesto, la referencia a la edad (la misma con la que Millay triunfó con su «Renascence») parecen remitir a Edna St. Vincent Millay.

De todas formas, a pesar de las burlas de Stevens y de otros poetas del *High Modernism*, lo que es innegable es que Millay tuvo un éxito sin precedentes en la primera parte de su carrera. Al respecto, nos dice Grey (1967: 5): «For the two decades of her ever-rising popularity—the twenties and thirties of the century—she seemed to personify the spirit of the time: its exuberance, its defiance of convention, its determination to discover and to declare a sharply defined identity».

---

<sup>149</sup> Recogida en Wallace Stevens (1989), *Opus Posthumous: Poems, Plays, Prose*.

Prueba de que su obra estaba en boca de todos es, por ejemplo, que entre 1920 y 1929 se publicasen 328 reseñas sobre sus libros y artículos de opinión; de los cuales, 40 aparecieron en 1921 y nada menos que 135 artículos en 1927,<sup>150</sup> el año que se estrenó su popular ópera *The King's Henchman*. Sirva este dato de recordatorio de que Millay, además de como poeta, destacó por su faceta de dramaturga. Para muestra, el titular de una noticia publicada en el *Baltimore Evening Sun* (18 de febrero de 1927): «American Written Opera Wins Thunderous Applause; Hands Made Raw With Clapping as Deems Taylor and Edna St. Vincent Millay Present *The King's Henchman*» (citado en: Nierman, 1977: 24). Y este fragmento del artículo de Joseph Moncure March (*New York Evening Post Literary Review*, 26 de febrero de 1927): «Her gift is personal and unique: She will live only once: She is a modern among moderns: Her reaction to contemporary life and her translation of it in terms of lyric and narrative are valuable and delightful» (citado en: Nierman, 1977: 36). Además, 1927 fue el año en el que Millay participó en las protestas en favor de los anarquistas Sacco y Vanzetti. Y no solo lo hizo desde la poesía, sino manifestándose en las calles para pedir un juicio justo. Estas y otras implicaciones en los problemas sociales y políticos de su época fueron muy criticadas en años posteriores y sesgaron la opinión acerca de buena parte de su poesía tardía.

Volviendo a la opinión sobre su poesía durante la década de 1920, nos gustaría recoger ahora las críticas a propósito de su cuarto poemario, *The Harp-Weaver and Other Poems* (1923), la obra (junto con *A Few Figs from Thistles* y varios sonetos) por la que obtuvo el Premio Pulitzer. Percy Hutchison, en un artículo publicado en *The New York Times* (23 de diciembre de 1923), aseguraba: «the composition for which she was

---

<sup>150</sup> Datos extraídos de Nierman (1977), que, según Thesing (1993: 19), es «the most helpful secondary reference tool» sobre Millay.

awarded the 1922<sup>151</sup> Pulitzer Prize for Poetry [...] is exquisitely beautiful in a very wistful and profound sort of way». Además, no dudaba de su merecimiento: «one can be certain none was more deserving of the honor of the award. Miss Millay is most felicitous at pouring new wine into old bottles», una comparación que retomarán críticos posteriores, cuando aludan a la modernidad de sus temas y recursos en poemas de corte clásico. El crítico apunta que Millay ha sabido simplificar todavía más la forma popular de la balada y a la vez le ha dado «the slightest touch of erudition». También el tema «has likewise undergone transmutation under the skillful treatment of this poet of precocious imagination and mature intellect». Críticos posteriores, como Grey (1967: 30), también destacaron la mezcla de formas antiguas y espontaneidad en este poema: «In no poem is there a better example of Edna Millay's gift for blending the archaic with the colloquial».

El artículo «Her Massive Sandal» de la revista literaria *The Measure* es todavía más efusivo en sus alabanzas: «Edna St. Vincent Millay was writing in the same world, in the same language, in such a way as to make all other utterance almost banal» (Taggard, abril de 1924: 12). No obstante, como ya hemos apuntado, en esa época los críticos «sesudos» ya habían empezado a menospreciar a Millay, tildándola de infantil o descarada, una actitud de la que se mofa Taggard en su artículo:

When Miss Millay is too sincere and simple for our age, she is called infantile; when she is brave and ironically wise, she is called flippant. The critics, usually dismayed gentlemen who are completely incapable of coping with both qualities, have said a good deal under each of these heads, while the world, meanwhile, rises with a roar to receive its poet.

---

<sup>151</sup> Algunas fuentes fechan el premio en 1922, pero la página oficial de los premios Pulitzer y la Edna St. Vincent Millay Foundation, junto con otras muchas fuentes, lo fechan en 1923, el año de la publicación del poemario. Esa es la fecha que utilizamos en esta investigación doctoral.

La mención a esos «gentlemen» no es fortuita, pues en las líneas siguientes Taggard insinúa la misoginia de muchos críticos varones que tienen «a horrified prejudice against any woman [...] ruthless and intense in her genius». Y su ataque a los «frightened lords» no acaba ahí: «Miss Millay with Emily Dickinson has sinned arrogantly and wilfully against much that is male and pontifical and she must be told that she is a clever child, merely—naughty, if not the less charming» (Taggard, abril de 1924: 13). ¿Y por qué? Porque se atreve a hablar desde la emoción. Nos permitimos reproducir una cita larga pero muy pertinente extraída de esta fuente:

Our literary Babbits cannot admit the existence of hungry hearts beneath their corpulent vests—in fact the heart itself has become a more or less shameful organ in a world preoccupied with enameling tiny miniatures of Restoration ladies, or voluminosly glorifying the Middle-Western smoke stack. So the first poet of the land is still patronized for bitter and unhappy intensities, where she was once taken to task for having no feeling whatsoever.

Those who think Miss Millay has too much feeling to be taken as anything except a minor poet are as yet—for a brief space—in the ascendancy. Masters, Sandburg, Frost, Robinson, and Miss Lowell are said to have done that mysterious thing *express America*, whereas Miss Millay, because she uses «I»—however universally—and writes of feelings primarily (not fences, junipers, Japanese prints, tenements, pig-pens, automobiles, and cow-lots) is dismissed by too many critics as a sort of Cavalier poet concerned with the graceful expression of youthful grief.

This is a new distinction between major and minor poetry, and to my mind, a very silly one. (Taggard, abril de 1924: 13)

Con estas palabras, la periodista pone en duda la objetividad de los críticos que desapruaban todo lo que hace Millay y la consideran una «poeta menor» (en alusión, entre otros, a Eliot y Tate). Asimismo, ridiculiza ciertos temas modernistas, más frívolos y personales que los de Millay, aunque se escriban desde un punto de vista aparentemente impersonal. Cincuenta años después, Thesing (1993: 6) dirá de Genevieve Taggard: «Taggard is one of the first of a line of feminist critics to complain about the chauvinistic abuse that is often heaped on Millay by “gentlemen critics”». Sirva como excepción que confirma la regla de que las primeras

feministas no defendían la postura de Millay. Ya en la década de 1920, Taggard se atrevió a hacerlo.

Dos años después, en 1926, Edmund Wilson volvió a hablar de Millay en términos muy apreciativos, aunque reconocía el riesgo de «morir de éxito» que sufría: «Miss Millay has now, in turn, grown so popular that she, too, is in danger of becoming unfashionable; but she remains the most important of the group [of women poets] and perhaps one of the most important of our poets» (reproducido en: Thesing, 1993: 141). En su opinión, comparte con los grandes poetas la capacidad de adelantarse un paso a sus coetáneos y trata temas sencillos con imágenes cotidianas, pero los convierte en elementos extraños y desconcertantes.

También John Hyde Preston, en un artículo escrito en julio de 1927, insistía en la originalidad de Millay, que, en su opinión, le había permitido desmarcarse de las modas y cultivar un estilo propio en una época de tremendos cambios: «It speaks simply for her genuineness and courage in keeping staunchly by her own individual plan of life; for in this she represents a mastery of self that is rare always and doubly rare in these roaring years» (Hyde Preston, 1993 [1927]: 143). Entre las cualidades que Hyde Preston apreciaba en la poesía de Millay estaban su ironía y compasión, su estudio de la belleza, la claridad y la sinceridad, un concepto sobre el que volveremos al comentar la crítica de 1990 en adelante.

Entonces, Millay publicó su siguiente libro, *The Buck in the Snow* (1928), que no fue tan reseñado como los anteriores, ni obtuvo tanto éxito entre el público, pero recibió la atención de ciertos críticos de posturas muy dispares, que ejemplifican las distintas corrientes de su época y las lecturas que se hicieron de su poesía. En «Miss Millay in a Riper Mood», un título bastante transparente, Margaret Wallace (diciembre de 1928: 484) ya anticipa que este poemario, el primero en cinco años, «is likely to be



received with mixed feeling by her large and somewhat various following». Y enumera los tres tipos de recepción que puede tener:

To the academic few whose interest in poetry is chiefly technical, *The Buck in the Snow* affords a mine of thrilling and fruitful speculation. For those who were captured by the beauty and the rich, natural color of *The Harp Weaver* there is here a sincere, reticent beauty of an uncommon order. But those who were satisfied with the simpler and more obvious music of her earlier lyrics are likely to be disappointed in this. *The Buck in the Snow* is a departure from Edna St. Vincent Millay tradition, both in manner and content. (Wallace, diciembre de 1928: 484)

Para Wallace (diciembre de 1928), ese cambio «represents growth, and growth, for a poet of Miss Millay's caliber, is advancement». No obstante, no todos los críticos lo vieron así. En el artículo «Turning Old Soil», Newton Arvin (7 de octubre de 1928: 5) dice que este poemario no avanza: «Edna Millay has been on the very verge of some sound and memorable utterance, of producing a poem in which something momentous will be said in words that have never, in such an order, been used before. But the poem has not yet been written». En opinión de este crítico, el poemario posee «serious interest» y «noticeable power» pero no ofrece nada nuevo, «turns up no new soil» (Arvin, 7 de octubre de 1928: 5), algo que contrasta con la opinión de Wallace (1928).

También Louis Untermeyer, que solía hacer críticas bastante favorables de Millay, fue duro en su reseña de *The Buck in the Snow*: «This is also the most uneven of the poet's volumes, I have said that Miss Millay could not write a bad poem, but here once in a while [...] she almost succeeds» (Untermeyer, 1993 [1928]: 57). De todas formas, valora «Miss Millay's experiments in a (for her) new technique», refiriéndose al verso más flexible y a los ritmos de la prosa, que Edna Millay combina aquí con la rima, cuyo resultado «is a delightful—and definite—accomplishment» (Untermeyer, 1993 [1928]: 58).

Por su parte, en «A Passing Fashion», Max Eastman afirma que esa tendencia a considerar *The Buck in the Snow* como una decepción es «una moda pasajera», acorde con los tiempos: «It seems to be fashionable to find Edna Millay's new volumen a trifle disappointing. Some divine note of gay perfection in the earlier poems is supposed to have disappeared or become intermitent» (Eastman, 5 de diciembre de 1928: 628), escribe con ironía. En su opinión, el problema es que los cinco años de silencio de la autora han hecho de ella «a myth in a pigeonhole» y la gente no sabe reconocer la voz propia que subyace en sus nuevos poemas. Eastman escribe: «Indeed, I think she speaks rather more with her own tongue now than before. It is warmer poetry. There is more passion and less wit in these larger and freer rhythms». Aventura que muchos se han sentido decepcionados porque se ha alejado de la «great lyrical cleverness—that delicate skill as a grammatical engineer». Y añade: «Disappointing to them also the traveling to Boston to join a disreputable mob and get arrested in the streets for protesting against the murder of Sacco and Vanzetti. To me it means that Edna Millay has grown, and grown in the direction of my admiration» (Eastman, 5 de diciembre de 1928: 628).

El título de otro de los artículos de ese año publicado en *The New York Times Book Review* (7 de octubre de 1928) resume la opinión del crítico Hutchison: «Miss Millay's New Lyrics Are More Deeply Serious», cuyo subtítulo abunda en la idea de la perdurabilidad de la poesía de Millay: «In *The Buck in the Snow* she has added to those poems which seem certain of survival». Lo mencionamos, además, porque compara a Edna St. Vincent Millay con distintos poetas anteriores. Muchos críticos recurren a la comparación con Shakespeare cuando hablan de los sonetos de Millay, y si se trata de destacar su vena lírica, con Safo. Sin embargo, Hutchison (7 de octubre de 1928: 2) amplía la comparación y asegura: «One marvels at the simplicity of Miss Millay's verse; with the economy of Hardy in words,

with almost the economy of Housman [...] achieves, nevertheless, a gentle warmth which is absent from the work of both these poets».

Para terminar el repaso por la crítica en la década de 1920, nos gustaría comentar un artículo muy interesante publicado en *London Times Literary Supplement* (10 de enero de 1929: 27), con un título que incomodaría a más de un representante del *High Modernism*: «Modernism and Romance». Desde el principio da por supuesto que Millay forma parte del movimiento modernista y reta a quienes consideran que es una poeta anacrónica:

It is often observed that the present age is an unromantic one; and we are tempted at first to describe the peculiar quality of her work by saying that she is a romantic poet writing in an age which is not romantic. But the truth is perhaps something different. For if the present age is not romantic neither is it classical.

Y no solo eso. Además, el artículo se «atreve» a comparar a Edna St. Vincent Millay y a T. S. Eliot, algo que hará también Allen Tate la década siguiente (aunque por otros motivos). Leemos:

It might be plausible to say that Mr. Eliot is as much a romantic poet as Miss Millay. Again, if Miss Millay's work is romantic it is still modern, belonging plainly to the present age. The old opposition between romantic and classical fails us here, and we may be nearer the truth if we say that the work of Mr. Eliot and Miss Millay, and the modern spirit itself, is characteristically neither romantic nor classical, but unbelieving. (*London Times Literary Supplement*, 10 de enero de 1929: 27)

Y ese «descreimiento», ese desencanto, está presente en la obra de Millay tanto o más que en muchos de sus contemporáneos. Teniendo en cuenta que uno de nuestros propósitos es defender la inclusión de Millay en el canon modernista, sin renunciar a su carácter sentimental y emotivo, nos alegra leer que ya en 1928 hubo voces que abogaron por su integración en el modernismo.

A principios de la década de 1930, cuando publicó *Fatal Interview* (1931), Millay volvió a despertar el interés de los críticos literarios y se escribieron 75 artículos y reseñas sobre su obra en distintas publicaciones, tan variadas como *The New York Times Book Review*, *Poetry* y la revista femenina *Pictorial Review*. En el extenso artículo «Advance or Retreat?» (1931) de la revista *Poetry*, por ejemplo, Harriet Monroe se muestra contundente: «It would be imposible to over-praise the consummate art with which Miss Millay has taken over the must-practices form of the Shakespearean sonnet and made it her own as no other poet has, perhaps, since Shakespeare himself» (Monroe, 1931: 216). Y ya advierte, con acierto, que Millay da la vuelta a la convención del soneto y muestra «the woman's side of the racial love-conflict in terms as direct and proud as any masculine lyríst of the ages has captured to celebrate his passion».

Por supuesto, también encuentra cosas mejorables en el volumen, y en las composiciones de Millay de esa época en general: «The trouble with Miss Millay's later work is that she has gradually accepted narrower horizons, has set sail into the restless waters of a smaller sea. The Sacco-Vanzetti case stirred her, but did not quite possess her». No obstante, la valoración global del libro es excelente: «Miss Millay has given us, beyond question, one of the finest love-sequences in the language»; «There is imperishable treasure in this book; posterity will rebuke us if we fail to do homage to the giver of it» (Monroe, 1931: 220-221).

En la reseña del libro publicada en la revista *Time and Tide* (17 de octubre de 1931), Naomi Royde-Smith también compara a Millay con Shakespeare y con otros poetas de la literatura anglosajona, como Donne, de quien Millay ha tomado el título de los sonetos encadenados, así como «the form and sequence she has chosen to use in her new long poem» (Royde-Smith, 17 de octubre de 1931: 23). Además, la relaciona con el espíritu de su

tiempo («Here you get the authentic note of the modern poet»). Nótese que Royde-Smith no duda en considerar *Fatal Interview* una unidad, algo en lo que no todos los críticos estuvieron de acuerdo. En la reseña «The Reascending Sonnet», por el contrario, leemos: «There is no tale, no sequence; but the sonnets all deal with love, and refer to one woman and one passion» (Firkins, 2 de mayo de 1931: 793). A pesar de todo, añade: «Greatness is present in these sonnets».

En Europa encontramos una reseña, de las pocas que hemos localizado en francés sobre la poeta escritas en esa época, en la que también se la compara con Shakespeare: «son *Entrevue Fatale*, suite de sonnets visiblement inspirée par la suite des sonnets inimitables de Guillaume Shakespeare. [...] Mais elle est plus féminine encore que l'illustre devancier, plus inquiète, moins sûre de son art et de son immortalité» (*Mercure de France*, 1931: 735). Sin embargo, añade que, igual que Shakespeare, tiene «le même enthousiasme à changer en fleurs poétiques la semence cruelle enfoncée dans sa chair. Je n'irai pas jusqu'à dire qu'elle possède la même perfection formelle, mais Edna Saint-Vincent Millay en approche souvent». Que su obra fuera reseñada en Francia denota que se había internacionalizado. Y por si quedaba alguna duda de ello, a modo de presentación de la poeta leemos en el *Mercure de France*: «Edna Saint-Vincent Millay reste en effet, quoique née sur la côte puritaine de l'Est américain, l'exemple le plus parfait de la culture européenne».

En uno de los artículos que le dedicaron a Millay en *The Canadian Forum* (McInnis, 1931: 424), leemos, tras un repaso por las obras anteriores de la poeta: «In many ways the contrast presented by her latest volume is so bold as to be almost startling. Experimental verse<sup>152</sup> is suddenly abandoned; she returns to an older form with its most rigorous demands—the sonnet

---

<sup>152</sup> En *The Harp-Weaver* y en *The Buck in the Snow* había utilizado el verso libre.

sequence». Además, en varios momentos hace referencias veladas a Pound y a Eliot («the Athenian quest for new things so characteristic of the modern temper») y a cómo en realidad, en la época modernista, había cabida para distintos tipos de poetas:

A poet is not obliged to create new verse forms. His first concern is to write poetry. If in the process he turns to new subjects or evolves a new form that suits his purpose better than the old, that is secondary and incidental. Miss Millay has written poetry. She has written it because she found in emotional experience something which demanded poetry for its expression.

A propósito del tema universal de sus poemas y de cómo recibía el público el uso de las formas tradicionales, la propia Millay (en la entrevista con Breuer, 1931: 50) dijo: «I think people like my poetry because it is mostly about things that anybody has experienced». Según ella, la gente entendía su poesía y la memorizaba gracias a las formas métricas utilizadas, de tradición musical. No obstante, «It isn't that I like traditional forms only. I am awfully interested in Robinson Jeffers, who writes in another style altogether». Este tipo de observaciones tienen más significado del que pueda parecer: ante el intento de muchos críticos de alejarla de la poesía de su tiempo y de adscribirla a una corriente poética «romántica» y «femenina», como quienes la comparan reiteradamente con Browning o Rosetti, Millay insiste en su afinidad estética con otros poetas modernistas.

Hablando de otros poetas modernistas, en 1931 Allen Tate publicó un artículo titulado «Miss Millay's Sonnets» (*The New Republic*, 6 de mayo de 1931), que más tarde recogió (revisado y ampliado con el título de «Edna St. Vincent Millay») en su libro *Reactionary Essays on Poetry and Ideas* (1936). En él afirma que el público y la crítica (incluso los que la alaban) no han sabido comprender la poesía de Millay, y lo que resulta casi igual de interesante: la equipara a Eliot en su capacidad para desconcertar a los críticos:

More than any other living American poet, with the possible exception of T. S. Eliot, Miss Millay has puzzled her critics. Contrary to the conventional opinion, her poetry is no better understood than Eliot's, in spite of its greater simplicity, its more conventional meters, and its closer fulfilment of the popular notion of poetic language. (Tate, 6 de mayo de 1931: 335)

El hecho de que varios críticos saquen a colación a Eliot (y no a otros poetas de su generación) cuando hablan de la poesía de Millay nos induce a pensar que tal vez existiera algún tipo de rivalidad, quizá basada en el hecho de que representaban los dos extremos del espectro que cubría (o podía llegar a cubrir) el movimiento modernista. Dice Tate: «She is the most written about of living poets, but her critics are partisans. They like her too well or not enough. These views are unfair; what is worse, they are misleading». Y arremete contra quienes la alaban haga lo que haga, pero también contra quienes la critican por haber tenido éxito comercial: «The more skeptical, embarrassed by her popularity in an age of uncertain and eclectic taste, do not take the trouble to find in her what is good. [...] Apart from her merit as a poet, Miss Millay has been, not at all at her discredit, the spokesman of a generation» (Tate, 6 de mayo de 1931: 335).

Sin embargo, estas palabras no deben llevarnos a pensar que Tate considerase que Millay estaba a la altura de otros poetas «canónicos» del movimiento. Con cierta condescendencia, apunta: «Neither Byron nor Miss Millay is of the first order of poets. They are the distinguished examples of the second order, without which literature could not bear the weight of Dante and Shakespeare, and without which poetry could lose its average sensibility, and become too specialized», en alusión a la poesía escrita para poetas. Todavía resulta más condescendiente en su siguiente argumento: «her poetry does not define the break with the nineteenth century. This task was left to the school of Eliot». «Miss Millay assumed no such profound alteration of the intelligence because, I suppose, not being an intellect but a sensibility, she was not aware of it» (ambas citas en: Tate, 6 de mayo de

1931: 335).<sup>153</sup> Resulta casi insultante que Tate considere excluyentes el intelecto y la sensibilidad, aunque quizá no debería extrañarnos tanto si tenemos en cuenta la mentalidad de la época.

A lo largo del artículo, insiste en que Millay forma parte de los poetas menores, pero reconoce que es «one of our most valuable poets». ¿Significa eso que Tate consideraba menores a casi todos los poetas de su generación? Podría ser. Y termina reforzando la idea de que Millay no supone una ruptura, sino una bisagra: «She has been from the beginning the one poet of our time who has successfully stood a-thwart two ages; she has put the personality of her age into the style of the preceding age, without altering either» (ambas citas en: Tate, 6 de mayo de 1931: 356).

El enfoque de Tate contrasta con el primer monográfico dedicado a Millay: el libro de Elizabeth Atkins, *Edna St Vincent Millay and Her Times* (1936), donde se repasaba su trayectoria y sus influencias literarias. No obstante, como suele suceder con poetas que despiertan grandes fobias y filias, en opinión de Nierman (1997: 73) el tono del libro de Atkins era demasiado exaltado: «Tends to be overly exuberant and unrealistic in putting her forth as a major poet». Thesing (1993: 18) dice al respecto: «[Atkins] also judged Millay to be an initiator, a leading force on the current literary scene. Her adulterous conclusion is that Millay is a major poet».

Durante esa década Millay publicó otras obras poéticas y dramáticas, que fueron recibidas de forma muy dispar. El poemario *Wine from These*

---

<sup>153</sup> Rosa García Rayego y Esther Sánchez-Pardo (1999: 201) reflexionan en *De mujeres, identidades y poesía* acerca del conflicto que supuso para poetas posteriores como Plath y Sexton la búsqueda de una «voz propia» y una autodefinición que no encajaba con esa dicotomía. Y advierten que en el siglo XX se produjeron numerosos casos de «exclusión de [mujeres] poetas de la recepción literaria y, por tanto, de la historia literaria (el modernismo angloamericano ha sido hasta hace muy poco un caso flagrante de masculinismo en el ámbito académico, institucional, y en el mundo de las publicaciones)».



*Grapes* (1934), que una vez más, hacía referencia al «fruto» que constituyen sus poemas, ahora destilados, no despertó tanto interés como los anteriores, y entre 1934 y 1935 (se publicó a finales de octubre y, por tanto, todavía aparecieron reseñas sobre él a principios del año siguiente) se publicaron 46 artículos de opinión. Algunos de ellos insistían en la calidad de Millay, como Cowley (1934), que recogía a Millay en su lista de «lyric poets of the first order since Poe». Igual que el artículo «Miss Millay's New Verses» del *London Sunday Times* (28 de octubre de 1934), donde leemos: «She is the most vivifying, the most exciting of modern poets»; o Gannett (1934), quien afirmó que Millay seguía cincelandos los versos más hermosos de Estados Unidos.<sup>154</sup>

El artículo «Edna St. Vincent Millay, Poet and Legend» del *New York Herald Tribune Books* (11 de noviembre de 1934) recoge la polémica sobre si Millay había dejado de ser o no la portavoz de una generación y expone su postura en el propio título: «Her New Book Contains Her Finest Sonnets, Her Mood Is No Longer One of Flaming Revolt». Gregory (11 de noviembre de 1934: 3) resume así la influencia de Millay en las mujeres de su generación y cómo evolucionó su poesía:

Hundreds of women were stirred to writing verse, to say again what Edna Millay had said the year before, to accept as they read her the possibilities of «freedom», of «disillusionment», of «growing up», and last of all, «resignation» to the fact that life is bitter and that one is middle aged.

A esto añade que «Miss Millay is no longer writing for undergraduates in colleges and universities», sino para un público más maduro. En opinión de Gregory, si ahora los jóvenes leen a otras poetas, «they are inclined to veer toward the more intense, more sensitive verse of Leonie Adams and Louise Bogan». ¿Se refiere acaso a que Millay es menos «romántica» y más «moderna» en estos versos?

---

<sup>154</sup> Las tres reseñas citadas en Nierman, 1977: 68-69.

Otro de los temas recurrentes en las críticas de ese libro fue si Millay había madurado o no, pues a ojos de algunos críticos, como Rice (1934), «this book demonstrates growth «toward intelectual maturity» and «poetic integrity» (citado en: Nierman, 1977: 69), mientras que para otros, refleja un dominio de la forma pero no consigue transmitir la emoción (Morrison, 1935) ni muestra su madurez como poeta (Brooks, 1935). No olvidemos que en 1934 había cumplido cuarenta y dos años, un momento crítico de su vida creativa, como refleja este titular del *New York Post*: «Poetic Strife Begins at 42 for Edna St. Vincent Millay» (citado en: Nierman, 1977: 69).

También la poeta y crítica Louise Bogan reflexiona acerca de la madurez de estos poemas en su artículo «Conversion Into Self» (publicado por primera vez en febrero de 1935 y recuperado luego en 1993) y concluye que «Edna Millay at last gives evidence that she recognizes and is prepared to meet the task of becoming a mature and selfsufficing woman and artist». En opinión de Bogan (1993 [1935]), su obra anterior, *Fatal Interview*, tan aclamada por muchos, se basaba en el impulso inmaduro de experimentar más allá de los límites de la experiencia. Por el contrario, *Wine from These Grapes* merece más atención y respeto, porque con este libro Millay ha cruzado la línea, «passed into regions of cold and larger air» (Bogan, 1993 [1935]: 68).

En 1936 se publicó la traducción *Flowers of Evil*, elaborada entre Millay y George Dillon, que hemos encontrado reseñada en seis artículos de la época. En general, los críticos alaban la composición de los poemas pero los consideran una adaptación o una traducción libre. Alguno, como Brown (1936), es más severo y en su artículo «Baudelaire Transmogrified» escribe: «They have written some fine poems, and some not so good, based upon Baudelaire, but the spirit of the poet himself has eluded their grasp» (citado en: Nierman, 1977: 73).

Nos gustaría detenernos en uno de esos artículos, el de Mary M. Colum, publicado en *Saturday Review of Literature*. La periodista considera que, si bien Millay posee «the linguistic and technical accomplishment», le falta haber captado «the emotional and intelectual structure of his [Baudelaire's] mind» (Colum, 4 de abril de 1936: 15). Lo interesante (o indignante, según se mire) es que considere que es natural que Millay no sepa transmitir la emoción de Baudelaire porque es una mujer. Permítasenos citar en extenso el artículo:

The reason that she does not achieve a closer approach to an acceptable rendering is partly because she is a woman, and Baudelaire's emotions are masculine through and through—masculine in their form, in their weaknesses, in their strength, and in their perversity: a woman can recognize all these qualities in Baudelaire and still be unable to reproduce them herself. A love poem in the sense that Miss Millay has written love poetry Baudelaire never wrote, never even conceived. There was a sharp division in his mind, as there is in many men's minds, between loving and possessing. (Colum, 4 de abril de 1936: 15)

No habría estado de más que alguien le recordara a Colum que un buen traductor se adapta al autor que traduce y que el género de uno y otro no debería interferir en la calidad de la traducción resultante. Además, Millay era una poeta que, precisamente, jugaba con las identidades y las voces poéticas, y en ocasiones escribía acertadas composiciones propias con voz masculina y con más de un toque de «perversidad». Sirva de ejemplo del prejuicio generalizado en la época (y por desgracia, todavía presente hoy en día en algún sector) de que solo un traductor «similar» al autor original puede captar los entresijos de una obra literaria.

Una de las composiciones en las que Millay adopta esa voz masculina es la obra teatral seria en verso *Conversation at Midnight*, estrenada el año siguiente, en la que plasma una charla entre siete hombres. A propósito de esa obra se escribieron 119 reseñas y artículos periodísticos. Algunos de ellos, como la reseña del *Birmingham News* (septiembre de 1936), la

consideraron «a “brilliant example” of artist succeeding at artistic selection of speeches to make a conversation and at portraying contemporary men» (citado en: Nierman, 1977: 79). Incluso hay quien la equipara con otros poetas mayores del modernismo, como Peter Munro Jack, quien, en palabras de Nierman (1977: 86), «Praises the book for being free of Millay’s egotism. Like the work of Pound and Eliot, Millay has given up the “personal dictatorship of the lyric” to give poetry a meaning beyond the pleasure it conveys». Otros, por el contrario, no aceptaron el cambio de registro de la autora, y retomando la dicotomía de Allan Tate de 1931, se planteaban si Millay era «Poet of Sensibility Or Poet of Thought?» (*Republican*, 24 de octubre de 1937). Según Nierman (1977), en ese artículo se recomendaba que Millay continuase en el género lírico. Una vez más, cuando nuestra poeta intenta salir de la casilla en la que la han metido, se la critica y se le recuerda que «vuelva a su sitio».

A esas alturas, la producción poética de Millay y la bibliografía secundaria que había suscitado eran considerables. Prueba de ello es que en 1937 se publicase la primera recopilación bibliográfica de sus obras primarias y secundarias: *A Bibliography of the Works of Edna St. Vincent Millay* (Karl Yost). Unos años más tarde, en 1943, todavía en vida de Millay, se defendió la primera tesis doctoral sobre la poeta, elaborada por Grace H. King: *The Development of the Social Consciousness of Edna St. Vincent Millay as Manifested in Her Poetry* (New York University), una muestra de que Millay asomaba tímidamente la cabeza en el mundo académico.

A finales de la década de 1930, tras la publicación de *Huntsman, What Quarry?* (1939), se le dedicaron otros 76 artículos. Al analizarlos, nos ha llamado la atención que algunos destacan la maestría de Millay en el arte del soneto y lo bien que se adapta a su voz poética, como la reseña de *Glasgow Herald* («A Quartet of Poets», 29 de junio de 1939): «is best

when constrained by the jacket of the sonnet»,<sup>155</sup> mientras que otros, como el punzante artículo «It Seems that the Public Wants Poems by Edna St. Vincent Millay» (*Charlotte News*, 4 de junio de 1939), consideran que el soneto no es apropiado para su pensamiento. Tampoco se ponen de acuerdo en si el volumen es bueno o no. Louise Bogan, por ejemplo, escribió en su artículo «Verse» del *New Yorker* (20 de mayo de 1939): «The present book, although it bears marks of the poet's magnanimity of nature and her basic poetic gifts, is a strange mixture of maturity and unresolved youth» (citados en: Nierman, 1977: 96 y 98). Merab Eberle, en su «Millay's Bright Words Tarnished with Decay» (*Journal-Herald*, 21 de mayo de 1939), es todavía más crítico y asegura que «this volume adds little new subject matter to Millay's repertoire» (citado en: Nierman, 1977: 99).

En el polo opuesto encontramos el artículo «Homage», del *Argonaut* de San Francisco (23 de junio de 1939), en el que leemos: «The piece from which the volume takes its title and most of the others are Miss Millay at her best, with warmth, depth, passion and sensitivity in the exquisite verse» (citado en: Nierman, 1977: 97). O el de Maurine Block en el *Dallas Times-Herald* (21 de mayo de 1939), quien consideraba que los poemas dedicados a Elinor Wylie (a quien Millay ya había dedicado su *Fatal Interview*) rozan la perfección técnica, y que varios de ellos revelan la mejor cara de Millay: inteligente, apasionada, realista y melodiosa.

## 8.2. Olvido de la crítica

A lo largo de la década de 1940 el número de reseñas, artículos de opinión y capítulos de libros dedicados a Millay descendió notablemente, hasta un total de 110, menos de los publicados solo en el año 1937... Y algunos de

---

<sup>155</sup> Citado en Nierman (1977: 97). Nótese asimismo que cada vez aparecen más reseñas de Gran Bretaña, lo que apunta a una «internacionalización» de la autora.

ellos, como el artículo de Allen Tate titulado «Edna St. Vincent Millay» (recogido en: *Sixty American Poets: 1896-1944*), eran en realidad recuperaciones de artículos anteriores (en este caso, de 1936).

Hay que tener en cuenta que en esta década Millay no publicó ningún poemario nuevo como tal, sino solo poesía-propaganda, como el poema «There Are No Islands, Any More», el libro *Make Bright the Arrows* (1940), publicado antes de que Estados Unidos entrase en la Segunda Guerra Mundial, o el poema radiofónico *The Murder of Lidice* (1942), una denuncia de la masacre ocurrida en Checoslovaquia. Aunque hubo quien valoró positivamente este libro («the poet speaks with fire and beauty of phrase» [Crowell, 1940, citado en: Nierman, 1977: 108]), en general las críticas no fueron muy buenas. A ciertos periodistas y estudiosos les pareció que el impulso político había ahogado al poético y otros, como Bogan (1940), consideraron que era un retroceso: «While this volumen is sincere, it regresses to the stock sentiments of the post World War I era. Millay takes no account of the poets who have parodied and analyzed this sentimentality» (citado en: Nierman, 1977: 107).

Lo que sí se publicó en esa década fueron dos recopilaciones de su poesía. Por un lado, *Collected Sonnets* (1941) y, por otro, *Collected Lyrics* (1943). En nuestra opinión, el hecho de que los sonetos se separaran del resto de composiciones no hizo sino incidir en la importancia de la forma en los poemas de Millay y desvió la atención de otros aspectos interesantes de su poesía. De entre las críticas y reseñas publicadas sobre los *Collected Lyrics* destacamos dos, porque valoran la trayectoria de Millay en los años veinte y treinta con la perspectiva del tiempo y llegan a conclusiones diferentes.

El primero de ellos, «Millay Collected» (1944), de Winfield Townley Scott, considera que Millay «suffered excessive adulation and abuse in the last decade» y que los poemas más recientes son mejores. «At her best

Miss Millay brings vigor and freshness to traditional forms and stamps them with a new personality» (citado en: Nierman, 1977: 118). El segundo artículo, «The New York Wits» (1946), es sin duda desfavorable, y en él Herbert McLuhan dice de forma taxativa: «Edna Millay, for example, has never been nothing but a purveyor of cliché sentiment. She is an exhibitionist with no discoverable sensibility of her own [...]. Had there been responsible critics to consider her first work, some direction might have been given to her talent» (citado en: Nierman, 1977: 119). En estas dos frases echa por tierra no solo los logros de Millay sino la reputación de los críticos que han evaluado su poesía.

Contra todo pronóstico, el año de su muerte encontramos referenciados únicamente 26 reseñas y artículos, casi los mismos que en 1954, el año en que Norma Millay publicó de manera póstuma el último poemario de Edna: *Mine the Harvest*. Esta disminución denota que la autora ya no estaba «de actualidad», ni muy presente en los medios de comunicación. Sin embargo, fue en esa época cuando empezaron a aparecer más estudios y obras biográficas sobre Millay: entre ellos, el libro *The Indigo Bunting: A Memoir of Edna St. Vincent Millay* (Vincent Sheean, 1973 [1951]) y la tesis doctoral *Edna St. Vincent Millay: A Critical Study of Her Poetry in Its Literary and Social Milieu* (Jean Morris Pettit, 1955, Vanderbilt University). Como contraste, solo se publicaron tres artículos sobre Millay, dos de ellos de Louise Bogan («The Heart and the Lyre» y «Unofficial Feminine Laureate»), incluidos en *Selected Criticism: Poetry and Prose*. Además, no se trataba de artículos nuevos, sino de recuperaciones de estudios anteriores de Bogan.<sup>156</sup>

Repasemos brevemente los artículos que generó el fallecimiento de Millay, pues sirven de recapitulación de la opinión de la crítica de mediados de

---

<sup>156</sup> Véase Nierman (1977: 136).

siglo sobre la trayectoria completa de la poeta e indican en qué se fijaban unos y otros. En el obituario «A Great Poetess Dies at 58», por ejemplo, publicado en la revista *Life* (30 de octubre de 1950: 42) se resume en unas líneas lo que muchos de sus coetáneos pensaron de ella:

At 25 she moved into New York's Greenwich Village—«a frivolous young woman with a mouth like a valentine», Novelist Floyd Dell called her—and began life than some people thought was at least riotous, radical and immoral. However, her poetry was good enough to win her the Pulitzer Prize (*The Harp-Weaver*, 1923) and to sell remarkably well [...]. In 1923 Miss Millay married one of her innumerable suitors, Businessman Eugen Han Boissevain, and a few years later settled down in Austerlitz, where she became as tranquil as she had once been uproarious.

Aunque es lógico que el periodista hable de su trayectoria vital, al tratarse de una necrológica, resulta significativo que dedique más espacio a valorar la moralidad de su comportamiento que a repasar su obra. En nuestra opinión, para muchos críticos y editores de la segunda mitad del siglo XX, la vida de Millay ha eclipsado su obra. Así, se han centrado más en sus peripecias vitales que en el análisis pormenorizado de su poesía (de ahí, por ejemplo, que como apuntábamos en la introducción, la única obra de Millay traducida al castellano hasta el momento sea su biografía).

El *New York Herald Tribune* (19 de octubre de 1950), por su parte, sí repasa la trayectoria poética de Millay, en términos admirativos:

For more than a quarter century among the first of contemporary American poets, Edna St. Vincent Millay had been one of the most popular poets of her time, one who lived well by her writing and whose books were best sellers and collectors' items. She has been hailed variously as a «satirical realist» and as a lyricist, and the greatest woman sonneteer since Elizabeth Barrett Browning, with the possible exception of Elinor Wylie in her final work.

Nótese que, a posteriori, el crítico considera que Millay había estado en el centro del sistema literario anglosajón durante un cuarto de siglo, cuando en su propia época se consideraba que los años «dorados» de Millay habían



comprendido desde 1917 hasta 1925. Esto puede indicar que, en perspectiva, la huella que había dejado Millay era más profunda de lo que podría parecer en su momento. El periodista del *New York Herald Tribune* insiste en la calidad de sus sonetos y la compara una vez más con Shakespeare: «There have been other women poets of first Rank, but none in America who achieved Miss Millay's chiseled art as a sonneteer. She possessed, like Shakespeare, the ability to make the sonnet sing, to pack into the formalism of fourteen lines the emotion of the measured lyric».

Un año después de su muerte apareció, como anunciábamos, *The Indigo Bunting*, un libro a caballo entre la biografía y el homenaje escrito por Vincent Sheean (1973 [1951]). Aunque se centra en detalles personales de la poeta y da pinceladas sobre su personalidad y sus aficiones, una de ellas la ornitología, que inspira el título del libro, también reflexiona sobre la poesía de Millay. La obra de Sheean apareció en varias reseñas de la época, como, por ejemplo: «Home from India, Mr Sheean Discovers a Bird and a Poet», de Joseph Wood Krutch, del *New York Herald Tribune Book Review* (21 de octubre de 1951), en el que se apunta: «Ostensibly this unusual and extremely interesting little book is the memoir of a poet» (Wood Krutch, 21 de octubre de 1951: 4), inspirado en la última vez que Sheean visitó a la poeta en «Steepletop» en 1948, que tanto impactó al biógrafo.

Otro elemento que resulta interesante de la reseña es que el periodista dice sin tapujos: «At the moment Miss Millay's poetry is, of course, not very much in fashion». Y el propósito de Sheean es en parte «re-establish her reputation but I doubt that he cares much whether or not he succeeds with the specialist critics of contemporary verse» (Wood Krutch, 21 de octubre de 1951: 4). En cierto modo, está diciendo que el autor de esta biografía pretende reconciliar al público (y no tanto a la crítica) con la figura de Millay.

En el primer capítulo de su libro, Sheean (1973 [1951]: 23) describe la biblioteca de Millay, que contenía obras de poetas ingleses, franceses, alemanes, italianos y grecolatinos, pues para Millay «each was good and true and beautiful in a particular way, so that she excluded nothing and condemned nobody», una falta de prejuicios que le permitió mezclar estilos nuevos y antiguos sin miedo a parecer anacrónica. A propósito de sus recitales poéticos, dice: «what Edna Millay did was not “dramatic reading” or, in any precise sense, acting. It was the projection of a mood by the simplest of means» (Sheean, 1973 [1951]: 54).

En el capítulo «The Birds» es donde analiza con más detalle la poesía de Millay. Acerca de su temática, apunta: «Although its predominant theme from first to last is love, woman’s love, its constant appeal to the forces of surrounding nature, above all to the sea and to the birds, is what gives it a haunting peculiarity in modern poetry» (Sheean, 1973 [1951]: 65). Más adelante, a propósito de la influencia de Shakespeare en la poesía de Millay, sobre todo en los sonetos, retoma la idea de la «modernidad» del enfoque femenino y feminista de Millay; «the content is of a sort that could never have been written in Shakespeare’s day or, as it seems to me, by anybody but Edna» (Sheean, 1973 [1951]: 81). Aunque reconoce que sería imposible escribir sonetos en inglés sin evocar el recuerdo del «poet who animates all English writing», la similitud entre Millay y Shakespeare va más allá para el biógrafo: son los únicos anglosajones que dedican parte de sus sonetos a amantes masculinos y alaban la belleza (tanto masculina como femenina). Además, tienen la misma conexión con la experiencia.

A la hora de citar otras influencias de Millay, Sheean remite a sonetistas franceses del renacimiento, así como a los italianos clásicos. Curiosamente, aunque escribió sobre todo como mujer (en opinión de Sheean, los poemas en los que Millay emplea voz masculina son una minoría), Millay no solía

citar a mujeres poetas entre sus influencias, a excepción de su amiga Elinor Wylie: «but there it was the friend, not the poet, who came to mind. She did not talk of Emily Dickinson or Elizabeth Browning, although their verses were familiar to her» (Sheean, 1973 [1951]: 86). Para explicar la falta de identificación de Millay con estas poetas o con Christina Rossetti, Sheean comenta: «The truth is that all these women poets were spinsterish in a high degree, which Edna never was. The one woman poet who did kindle her imagination was Sappho, in whose voice she speaks in “Evening in Lesbos”» (Sheean, 1973 [1951]: 86).

Esta reflexión recoge la idea expresada décadas antes por Harriet Monroe en su «Comment: Edna St. Vincent Millay» (*Poetry*, agosto de 1924), que se incluyó en *Poets and Their Art* (1932). Allí, Monroe (1932 [1924]: 63) se aventura a decir que Millay podría ser «the greatest woman poet since Sappho» y la compara con Emily Bronte, Elizabeth Barrett Browning, Christina Rossetti y Emily Dickinson, aunque advierte:

Edna Millay is a very different person from any of these four. By no means a recluse, she has courted life and shunned none of its adventures. Her youth has been crowded with companions, friends, lovers; [...] has travelled, acted, given readings, known poverty and comparative ease—in short, she has taken the rough-and-tumble of a modern American girls’ life and has reached its usual climax,<sup>157</sup> marriage. (Monroe, 1932 [1924]: 65)

En 1951 se publicó la antología de Louise Bogan analizada en el apartado de poetas-críticos. No obstante, nos gustaría comentar aquí sus opiniones relativas a Millay y a lo que Bogan llama «la línea del sentimiento», que pudo renovarse en la década de 1920 gracias «a una vena de lirismo femenino —en la ocasión presente vigorizada por el añadido de cualidades intelectuales» (Bogan, 1955 [1951]: 72). En esta corriente incluye a Sara

---

<sup>157</sup> Sorprende que hable del matrimonio como el «usual climax» de esa vida de libertades, pero hay que recordar que Monroe escribió el artículo hace noventa años.

Teasdale, Elinor Wylie y Léonie Adams, unidas al «entusiasmo concedido a la obra revalorada de Emily Dickinson» (Bogan, 1955 [1951]: 74).

De entre todas las poetas líricas, Bogan destaca a Edna St. Vincent Millay, por su fuerte apuesta personal, «incluso en una época de rebelión general contra las convenciones» (Bogan, 1955 [1951]: 73). Aunque la poeta-crítica recuerda que Millay no se rebeló contra el estilo clásico, y que sus formas deben mucho a Keats y a otros románticos, también reconoce que «perteneció a una generación penetrada de auténtico idealismo feminista y liberal. Formuló para una nueva generación de mujeres las normas de una actitud de reto y “heroísmo” en materia amorosa que, a pesar de su coloración romántica, encerraba honda y verdadera pasión» (Bogan, 1955 [1951]: 73). En opinión de Bogan, que había reseñado la obra de Millay desde hacía años, «cierto nihilismo inhibitorio, a la vez que su fidelidad a la moda literaria [...] le impidieron colmar todas sus promesas en sazónada madurez; pero incluso su obra tardía está impregnada de fragmentos de alto valor». Y añade: «que por naturaleza ella era un autor lírico de primer orden es un hecho indiscutible» (Bogan, 1955 [1951]: 73).

Analicemos la recepción de la última de esas obras de madurez: *Mine the Harvest* (1954). En general, las críticas fueron excelentes: «This collection of new verse [...] will surely be the most distinguished volume of poetry to be published this year» (*New York Times Book Review*, 25 de abril de 1954: 5), aunque hubo quien criticó «the weight of active social consciousness» (Hay, 5 de junio de 1954: 20), aun reconociendo la valiente ironía de sus poemas. En su artículo «The Unpersuadable V», Hay (5 de junio de 1954: 20) comentó la minuciosa labor de corrección que solía llevar a cabo Millay, y que en este caso quedó en manos de sus albaceas: «a poet who, of all poets, was most strictly her own judge and critic; whose faults, as she herself said, as well as her virtues were her own».

Otros críticos, como Rosemary Benét (1954), lamentaban que ese fuera el último libro que habría jamás de Millay, a la par que mencionaban la labor de la albacea literaria, Norma Millay:

Norma Millay, her sister, who has served as editor, says that at the time of her death in 1950, Edna was bringing together material for a new volumen. «Many poems were already selected, though some of them had not yet been given titles. [...] She was in correspondence with her publishers over preliminary plans for the book. It is my genuine concern that the character of this volume reflects such planning». (Benét, 1954: 8)

En otras reseñas se comenta la métrica de *Mine the Harvest*. Por ejemplo, en «A Late, Rich Harvest of Edna Millay» leemos: «There is much writing also in what we call a freer form, but with fascinating tension of timing and “cattered” rhyme within the freedom» (Townsend Nicholl, 23 de mayo de 1954: 5). También en «Of Her Essential Heart and Spirit» (Hillyer, 25 de abril de 1954: 5) se menciona la forma más libre de los poemas y se los alaba. El crítico opina que el resultado de esa liberación es «a variety, spontaneity and depth that surpass all her previous collections [...] these poems are the essential heart and spirit of Edna Millay and her strongest claim to immortality».

Terminamos el comentario de las reseñas de su último poemario con la opinión de Karl Shapiro, uno de los mayores defensores de Millay. En su artículo «A Poetic Harvest in Millay Manner» (25 de abril de 1954), el escritor repasa en dos párrafos la recepción que tuvo Millay en vida y da su opinión acerca de cierto tipo de críticos.

Of all the 20th century poets, Edna St. Vincent Millay has suffered the most from critical neglect. Poets have held her popularity against her for a generation. Her literary faults have been recited *ad nauseam*. Often even the favorable criticism of her poetry has served only to confirm one's worst prejudices about her. [...] Our modern neo-classicists have no stomach for these defects or for the romanticism which lies behind them. (Shapiro, 25 de abril de 1954: 4)

Además, Shapiro pone en duda que quienes la han criticado lo hayan hecho tras leer su poesía: «One is tempted to think that poets and the more serious critics have not read her books and know only a few bombastic or girlish pieces which brought her public acclaim. They should read the collected lyrics and the collected sonnets again. For Miss Millay was a poet of lyric genius» (Shapiro, 25 de abril de 1954: 4).

Antes de avanzar en el tiempo nos gustaría comentar la conferencia que John T. Reid, agregado cultural de la embajada de Estados Unidos en España, dio en el Instituto Internacional de Madrid en febrero de 1954: *Medio siglo de poesía norteamericana*. Con ella se propone acercar la poesía norteamericana de la primera mitad del siglo XX al público de nuestro país mediante explicaciones y lecturas de poemas traducidos. En lugar de hablar de modernismo norteamericano, Reid lo denomina Renacimiento y lo relaciona con el poema «*Renascence*» de Millay: «De manera casi milagrosa, principiando con una bella composición de Edna St. Vincent Millay, titulada *Renascence*, brotó una magnífica floresta de versos nuevos, frescos y llenos de savia vigorosa» (Reid, 1954: 8). Y a propósito de nuestra autora, añade:

Otra poetisa, tal vez de más vuelo y contenido emocional que Amy Lowell, es Edna St. Vincent Millay, cuya obra no me atrevo a catalogar entre las escuelas literarias. Escritora de un lirismo muy personal, alma sensible con rasgos románticos y hábil técnica, ha conquistado un enorme público admirador, sobre todo entre las mujeres y los jóvenes. (Reid, 1954: 17)

Reid no fue el único que no supo catalogar la poesía de Millay, pues, en muchos casos, la mezcla de sus poemas desconcertaba a los críticos. Eso llevará a estudiosas muy posteriores, por ejemplo, a defender que Millay era «moderna» y «antimoderna» a la vez.

Inmediatamente después de *Mine the Harvest* se publicó la recopilación de su obra poética completa, *Collected Poems* (1956), también editada por su

hermana Norma. Este libro tuvo poco impacto en la prensa, que solo le dedicó una veintena de artículos entre 1956 y 1957, aunque bastaron para cubrir todo el espectro de opiniones críticas: «*Collected Poems* drew a wide range of responses from reviewers. [...]. That the collection had a cumulative power could not be denied» (Thesing, 1993: 10). Resulta interesante que, justo el año en el que empezaba a ser olvidada por los críticos, apareciera el libro *Edna St. Vincent Millay: America's Best Loved Poet* (Toby Shafter, 1957; véase Nierman 1977: 139), dirigido a adolescentes y centrado en los primeros años de la poeta. Tal libro es una muestra de que, durante varias décadas, se potenció su imagen de poeta «juvenil» y amorosa.

A pesar de todo, a finales de la década de 1950 todavía existían críticos que defendían la valía de Millay y achacaban su caída en desgracia no a sus poemas, sino a su entorno cambiante. Entre ellos estaba, por ejemplo, John Wall Wheelock (1958), quien apreció la madurez de la poeta de Maine y afirmó que los prejuicios contra ella podían deberse a la «resistance to feeling directly expressed in the first-person-singular lyric, and with a fine Sapphic disregard for “the objective correlative”» (Wheelock, 1958; citado en: Gilbert y Gubar, 1994: 68), en alusión al término acuñado por Eliot.

### 8.3. Resurgir del interés crítico y académico por Millay

En la década de 1960 hemos encontrado referenciados (véase Nierman, 1977: 143-156) un modesto número de 79 artículos y capítulos dedicados a la poeta (en revistas tan dispares como la de Vassar College, donde estudió Millay, y la de la Universidad Waseda, en Tokio), varios con motivo de la representación de *Conversation at Midnight* en Nueva York en 1965. En contraste, se contabilizan un total de dos tesis doctorales y cuatro libros

sobre ella: dos dedicados a su vida (*Restless Spirit. The Life of Edna St. Vincent Millay*, 1962; *Poet and Her Book; A Biography of Edna St. Vincent Millay*, 1969), y otros dos dedicados a su obra. Estos dos últimos libros, escritos por James Gray y Norman A. Brittin repectivamente, llevaban por título el nombre completo de la autora y ambos se publicaron en 1967.

En realidad, la primera mitad de esta década constituye una frontera difusa con la etapa anterior, pues, aunque ya empezaban a oírse voces en defensa de Millay (como la de Frohock, 1961, que comentaremos a continuación), durante los primeros años sesenta tuvieron que convivir con otras todavía escépticas. Así, por ejemplo, en 1960 Harold Orel se planteaba en su artículo «Tarnished Arrows: The Last Phase of Edna St. Vincent Millay»:

Does anyone still discuss the work of Edna St. Vincent Millay as a serious contribution to modern poetry? The critics have done with her. The professors no longer write about her. And those who think of her as the most authentic woman personality since Emily Dickinson must explain—sooner rather than later—the poetry of her last phase; some blushes are inevitable. (Orel, 1993 [1960]: 166)

En opinión de Orel (1960), Millay había decidido introducir temas y enfoques nuevos (refiriéndose a *Conversation at Midnight* y *Make Bright the Arrows*) en su creación, que estaba estancada, pero no había sabido hacerlo. A sus ojos, la caída en desgracia fue fruto de un acto voluntario que se volvió en su contra: «We are suggesting, in short, that the failure of Edna St. Vincent Millay, which the critics so angrily and immediately noted, was a phase of her career, entered into because she felt she had to grow as a poet». Lo trágico, apunta, es que «her ruin as a creative poet began as a conscious act» (Orel, 1993 [1960]: 171). Estas palabras parecen recriminar a Millay la responsabilidad de haber recibido malas críticas. Si, como decíamos, hemos preferido incluir en el apartado 8.3 toda la década de 1960 a pesar de contar con contribuciones como la de Orel, ha sido porque consideramos que ver seguidas y contrastadas dos opiniones casi



simultáneas (como la de Orel y la de Frohock) ayuda a apreciar que, justo cuando los críticos consideraban que la figura de Millay estaba enterrada, empezó a revivir.

Veamos las ideas principales del artículo «Edna St. Vincent Millay: Little Girl Lost», de W. M. Frohock, recogido en *Strangers to This Ground* (1961). Con ese libro, Frohock se proponía estudiar a autores conocidos, pero no siempre comprendidos (F. Scott Fitzgerald, Emily Dickinson, Jack Kerouac, Ezra Pound...), con el fin de mostrar, tal como refleja el subtítulo del libro, «Cultural Diversity in Contemporary American Writing». En el capítulo dedicado a Millay reivindica un análisis más profundo de su poesía, pues teme que se la recuerde «as the little country girl who came to the big city and wrote brightly defiant poems which spoke of love in unconventional circumstances» (Frohock, 1961: 84), cuando «she deserved to be remembered better, or if not better at least more accurately». En su opinión, los poemas de *A Few Figs from Thistles* eclipsaron mucho de lo que Millay escribió con posterioridad.

Frohock remite al término clásico *persona* para hablar de la imagen pública que creó Millay: «The image she left of herself, her public *persona*, is hard to eradicate and is one of a twenty-year-old» (Frohock, 1961: 92). Una imagen que se prolongó porque, a los veintiocho años, una edad en la que en aquella época las chicas ya habían formado una familia, Millay todavía vivía de forma independiente y desenfadada. No obstante, en opinión de Frohock, salvo en esa etapa, el resto de su poesía tuvo poco de «rebelde», fue más bien intimista y contenida, y se basó siempre en la experiencia:

She was, it is appropriate to remember, a poet of experience; the experience was personal and its range was small [...]. She exploited and re-exploited it copiously, intending, always, a sharper definition of feeling and very little more. This in an age of Eliot and Auden, of Williams C. Williams, of Wallace Stevens, and Pound! (Frohock, 1961: 96)

En esa admiración final queda contenido el contraste con muchos de los poetas de su generación que ocuparon el centro del sistema literario, preocupados por encontrar nuevos medios de expresión. Millay no siguió la moda sino que fue contracorriente: «“Hard” and obscure poetry became the rule. We preferred what seemed new, strange, and in need of interpretation—therefore interesting» (Frohock, 1961: 96). El autor achaca esta falta de sintonía con los poetas de su época al hecho de que Millay «grew up in one kind of American culture and moved to another, and the dalay resulted in one of those critical distortions which are so common» (Frohock, 1961: 97). No obstante, ¿no podría interpretarse su apego a las formas en desuso, su insistencia en la expresión del sentimiento femenino (y también masculino) en una época que requería un intelecto aséptico, como un tipo de rebelión, como una marca de modernidad?

La segunda parte de la década vio la publicación de obras mucho más extensas dedicadas a Millay. Las dos que comentaremos se publicaron en 1967 y, como ya se ha mencionado, llevaban el mismo título: *Edna St. Vincent Millay*, firmadas por Gray y Brittin, respectivamente.

La obra de Gray (1967) dista mucho del capítulo de Frohock (1961) en su envergadura. Contiene una panorámica extensa de la autora, con datos biográficos, información sobre sus obras y apreciaciones críticas acerca de su poesía y del contexto general, opiniones que han ido apareciendo en otros apartados de la tesis. A pesar de ello, Frohock y Gray comparten la explicación de la popularidad de Millay y cómo influyó en su recepción posterior. Gray (1967: 5), igual que Frohock, considera que Millay fue el espíritu de su época durante los años veinte y treinta, pues poseía «its exuberance, its defiance of convention, its determination to discover and to declare a sharply defined identity». También coinciden en que centrarse solo en esa faceta de Millay sería cerrar los ojos a casi todo el rango de

experiencias que tanto se esforzaba en transmitir. En su opinión, deberíamos verla «not as a woman merely but as a creator who inevitably contained within her persona masculine as well as feminine attributes» (Gray, 1967: 6), una observación que la propia Millay habría suscrito.

Sin embargo, hay algo en lo que estos dos críticos difieren: la reflexión acerca del tema principal y la intención de la poesía de Millay. Mientras que Frohock, igual que otros muchos críticos, consideraba que el tema central de la poesía de Millay era el amor en todas sus manifestaciones, para Gray (1967: 6) era «the search for the integrity of the individual spirit. The campaign to conquer and control this realm of experience is conducted always in terms of positive and rigorous conflict», que ejemplificaba en «the duel with death, the duel with love, the duel of mind pitted against heart». Coincidimos con Gray en que el conflicto y la rivalidad entre opuestos, que lleva aparajada una dualidad, es la clave para entender la poesía de esta autora.

Otras dos cuestiones llaman la atención de este libro, en contraposición con lo expresado por críticos anteriores. En primer lugar, al comentar los poemas bélicos, y en especial *The Murder of Lidice* («the most conspicuous of the poems that Edna Millay regretted having written» [Gray, 1967: 40]), el biógrafo no carga las tintas contra la poeta por haberse dejado llevar por el sentimiento patriótico, sino que intenta comprender su postura desde el contexto histórico: «During the 1930's and 1940's history with its stubborn, mindless reiteration of the chants of war deposited its grievous weight on Edna Millay's imagination» (Gray, 1967: 14). Podría decirse que, si de algo pecó Millay fue de ser «flexible, adaptable, and—sometimes to her disadvantage—willing to take on the coloration of political, social, and moral crises of immediate moments» (Gray, 1967: 34).

En segundo lugar, frente a los que criticaban la falta de madurez e intelecto de Millay, Gray insiste en que un elemento importante de las relaciones amorosas que describe es justo el componente intelectual, que puede llevar a la comunicación, pero también a la rivalidad y el combate dialéctico:

Despite the many sidelong references to the physical relationship, the enclosing interest is that of human love as a total experience of the psyche involving, on the positive side, intellectual communication and sympathy of taste and, on the negative side, the endless warfare of two egos that cannot effect a complete surrender into oneness. (Gray, 1967: 16)

En su opinión, es precisamente el atrevimiento de Millay a la hora de examinar el problema de la distancia psicológica entre hombre y mujer lo que hace que podamos decir que Millay ha realizado «an original contribution to the literature of the love duel» (Gray, 1967: 19).

La última de las obras críticas de esta década es todavía más completa. De hecho, es la primera obra que hemos encontrado en la que se aúna el estudio pormenorizado de la poesía de Millay con los datos biográficos y el contexto histórico. Norman A. Brittin, investigador, crítico y profesor de literatura inglesa en distintas universidades de Estados Unidos y Puerto Rico, comienza el libro con un breve prefacio, seguido de una cronología de la vida y obra de la autora. En el prefacio, describe a Millay como una mujer versátil y paradójica, que contiene «the precocious child, the poet, the woman, and the mystic», pero también «a teasing boy, an indignant satirist, a schoolmarmish feminist, and a tough-minded agnostic» (Brittin, 1967: [9-10]). Según Brittin, esa versalidad fue la que le permitió poseer «an unusual combination of heart and head» (en contraste con la opinión de algunos críticos, Tate entre ellos) y superar a otras poetas: «She was more than a woman poet. She was a modern humanist and a radical» (Brittin, 1967: [10]). Aunque escribía con el tono característico de los años veinte, «much of her writing transcends the 1920's».

Brittin hace una declaración de intenciones: analizar de nuevo la obra de Millay para sacarla del injustificado rechazo de la crítica a partir de los años cuarenta: «Her reputation suffered because of her propaganda poems of World War II, and with changing fashions she has been cast into a limbo of critical neglect. It is time for a reconsideration of her work; toward this objective the present study is directed» (Brittin, 1967: [10]).

A continuación, Brittin dedica los tres primeros capítulos (un tercio del libro) a comentar la trayectoria vital de Millay, siempre relacionándola con su producción. Justifica estos capítulos porque Millay no solo fue una poeta popular sino una poeta «pública»: «because of her active life, her position as a “public poet”, and the subjective nature of her work, a book on Millay’s literary significance cannot be written without taking account of her life» (Brittin, 1967: [9]). La novedad es que estudia la personalidad y las motivaciones de Millay y se desmarca de los argumentos más trillados. Así, por ejemplo, al hablar de la influencia del Greenwich Village en la liberación de Millay, apunta:

It would be incorrect to say that Greenwich Village converted Millay to *avant-garde* ways, to Feminism, free thinking, Bohemianism, or political radicalism. Both Witter Bynner and Floyd Dell believe that she would not have been an essentially different person had she never come to the Village. She was nearly twenty-six years old when she went there to live, and she knew what she stood for. (Brittin, 1967: 36)

Así pues, da más peso a las actitudes ya presentes en la autora que al medio en el que las desarrolló, aunque, por supuesto, las relaciones que estableció allí con muchísimos intelectuales y literatos de la época (entre ellos Floyd Dell, E. E. Cummings, Hart Crane, Dorothy Day, Wallace Stevens o John Peale Bishop), sirvieron de acicate para la autora. Según Floyd Dell (citado en Brittin, 1967: 38), Millay «was very much a revolutionary in all her sympathies, and a whole-hearted Feminist».

Asimismo, Brittin (1967: 47) relaciona el éxito abrumador que tuvo Millay en los años veinte con la situación cultural y social del momento. Si Scott Fitzgerald hablaba para la generación de posguerra, «Presently Millay was to be regarded as the representative of that same generation». E igual que los tiempos, Millay evolucionó, y pasó del pacifismo defendido durante la Gran Guerra a la defensa acérrima de la intervención de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial.<sup>158</sup>

Sin embargo, lo que de verdad destaca dentro de esta obra es el análisis literario pormenorizado y concienzudo de los poemas que realiza Brittin, que le sirve para ilustrar argumentos contrastados que otros críticos solo comentan de pasada. Por ejemplo, tras analizar la forma y el sentido de «Renescence», lo compara con poemas de Milton, Marvell y Emerson, y añade: «Her work, sensitively varied in rhythm, in enjambment, and in the placing of the caesura, endures the comparison well» (Brittin, 1967: 74). O, a propósito del poemario *A Few Figs from Thistles*, lamenta que tantos críticos lo despreciaran por frívolo y reivindica su papel como «gospel for the youth of the 1920's», igual que J. D. Salinger treinta años antes. Y su comparación con grandes figuras literarias no acaba ahí:

In retrospect, the belittling of Millay on account of *A Few Figs from Thistles* seems rather foolish. Millay had wit. Should she be censured for using it, any more than should Suckling, Belloc, or Swift for witty and satirical verses? Of course, she was capable of writing more serious poems on a deeper emotional level. [...] *Figs* is a product of the gay and defiant satirist, only one element in her personality, one part of her versatility. The versatility that led her to write them entailed risk, no doubt; but could any reader of the poet's next volume, *Second April*, believe that the publication of *Figs*, however naughty or meretricious some of the poems may have seemed, had in any way diminished the excellence of the new collection? (Brittin, 1967: 83).

No podríamos estar más de acuerdo.

---

<sup>158</sup> Un cambio que la propia poeta reconocía. Véase Millay (1942), reproducido en: Brittin (1967: 67).

Después de un capítulo sobre las obras dramáticas de Millay, Brittin dedica los dos siguientes al resto de poemarios de la autora, e incluye en ellos tanto su traducción de *Flowers of Evil* como la poesía más panfletaria de *The Murder of Lidice*. Esto demuestra que el crítico y académico considera toda la obra de Millay en conjunto y, a diferencia de quienes se centran en sus primeras obras, decide peinar toda su producción (salvo los artículos periodísticos firmados como Nancy Boyd). En su opinión, los poemas de *The Harp-Weaver...* transmiten desilusión y resignación, sentimientos acordes con la época y con la poesía de otros modernistas. No obstante, en ellos ve también la huella de Millay pues «the poet's sincere, feminine personality speaks out realistically for women, for girls who have desires and experiences unsuspected by their elders» (Brittin, 1967: 111). Así, junto a poemas cargados de amargura y dolor, hay otros en los que «Millay speaks frankly of bodily appetites, which women share with men; but she does not idealize them; she tends to scorn them» (Brittin, 1967: 112).

En el apartado dedicado a *The Buck in the Snow* alaba la mayor amplitud de experimentación formal y el verso irregular (rimado pero con métrica y ritmo variado). En ese volumen, donde aparecen los poemas dedicados a Sacco y Vanzetti, Brittin advierte la amargura de la injusticia y la dureza de la realidad, mezcladas con la alabanza del amor, la belleza y el coraje. Nos llama la atención que aluda a las «great pictorial qualities of her poetry» (Brittin, 1967: 120), ya que normalmente se ha relacionado la poesía de Millay con el aspecto musical y no pictórico ni icónico, más relacionado con el *High Modernism*. En su opinión, algunos de los poemas de *The Buck in the Snow* tienen unas imágenes y descripciones plásticas próximas al imagismo. Como decíamos, se agradece que el autor salga de los caminos trillados y busque nuevos elementos en los poemas de Millay.

También en su comentario de *Fatal Interview* aporta información nueva. Por ejemplo, cuenta que en origen el libro iba a titularse *Twice Required* (en remisión al soneto XIV de la serie): «But 1931 was Donne's trecentenary year, and it was decided, according to Norma Millay, to change the title, the epitaph of the volume being taken from Donne's "Elegy 16".» Y añade: «The new title was a better one, but it implies no connection between Donne's work and Millay's sonnets» (Brittin, 1967: 123). Nótese la diferencia de enfoque respecto de otros críticos que habían analizado la secuencia de sonetos de *Fatal Interview*, y que se apoyaban precisamente en el título para verlos como un homenaje de Millay hacia Donne y como punto de comparación entre ambos.

Del siguiente poemario, *Wine From These Grapes*, Brittin destaca la despersonalización de la poesía de Millay, que se vuelve menos lírica y más filosófica. Y a caballo entre el tono de ese poemario y el de los primeros de Millay, encontramos el último: «The posthumous volume *Mine the Harvest* is an epitome of Millay's poems, but it shows a greater reflective cast. Here, as often before, are poems on the intensity of her experience, which she finds almost unbearable» (Brittin, 1967: 154). Esto puede deberse a que los poemas publicados en 1954 fueron escritos en realidad entre 1938 y 1950, en la etapa de su vida más melancólica y desencantada, pero no habían sido incluidos en otros poemarios. Al respecto dice Brittin (1967: 157-158) que entre ellos se incluyen poemas «apparently based on dreams», algo novedoso en la poesía de Millay, y otros que reflejan «the poet's interest in her psychological states during years of nervous strain and ill health». Una vez más, cuesta separar la vida y la obra de esta poeta lírica.

Brittin concluye su libro con un capítulo más breve, titulado «The Thumbers of the Record», en el que repasa someramente la recepción de



Millay. Retoma la idea de que los críticos de 1940 y 1950 la consideraron «anticuada», y defiende a Millay apelando de nuevo a la versatilidad de sus poemas: junto a algunos afectados encontramos otros naturales, junto a algunos formales y pomposos encontramos otros frescos y modernos: «for the most part, and increasingly through her whole career, her diction and style are not conspicuously “literary”, old-fashioned, or derivative» (Brittin, 1967: 164). Y a propósito del elemento constante de Millay, «the devotion to freedom», apunta: «Women even yet are not so thoroughly emancipated, however, that her feminism is dated» (Brittin, 1967: 166).

Concluimos el análisis de la crítica en la década de 1960 con el resumen que elabora Gray (visto con la perspectiva que da el tiempo) de la recepción de Millay hasta entonces y la dificultad de encasillar a una poeta tan poliédrica:

Edna St. Vincent Millay has been praised extravagantly as the greatest woman poet since Sappho. She has also been dismissed with lofty forbearance as a renegade from the contemporary movement in poetry and sometimes been treated almost as a traitor because she never broke defiantly with the past. [...] Neither costume suits the occasion when her enduring presence rises up before us to bespeak a mind that has not lost its vigor. Her talent shrugs off these irrelevances—still staunch, still self-reliant, and still self-fulfilled. What we hear is a voice urging upon us the will to survive, uttering its sentiments with the grace and gravity of an intense and highly personal awareness. The fervor has not been dissipated from her words nor has the lucidity faded from her patterning of them into idea and conviction. (Gray, 1967: 43-44)

A partir de la década de 1970, como es natural, encontramos muchas menos contribuciones breves y artículos de prensa dedicados a ella (un total de 70 en toda la década) porque ha dejado de ser «actualidad», pero se incrementan los libros y las tesis doctorales dedicadas a la autora. Estos estudios pueden dividirse entre los que analizan su vida y sus peripecias, como la tesis doctoral *Millay in the Village* (1971), de Martha Anne Cheney, y las que se centran en su obra y en la recepción por parte de la

crítica, como la tesis *Edna St. Vincent Millay: A Critical Revaluation* (1972), de Walter S. Minot, en la que se justifica el rechazo de la crítica de esa década como reacción a la excesiva alabanza anterior: «Present critical neglect of Millay has developed from distortion of her legend and from excessive praise and reaction to that praise» (citado en: Nierman, 1977: 157). El investigador llega a la conclusión de que «she is a minor poet unjustifiably neglected».

De entre los artículos dedicados a Millay durante esa década, hemos elegido cuatro, uno de principios de la década y los otros tres de finales de los años setenta, cuando el interés por Millay empezó a avivarse. El primero se titula «Edna St. Vincent Millay: “Nobody’s Own”» (1971) y su autora es Janet Gassman. Este extenso artículo, publicado en el *Colby Library Quarterly*, reflexiona acerca de la *New Woman* de la década de 1920 y afirma que supuso a «revolution of manners and mores» (Gassman, junio de 1971: 297) mucho mayor que la de los años sesenta. En ese contexto, Millay pasó a personificar a la *New Woman* y se convirtió en «one of American’s most gifted lyric poets, she elicited a curiously ambivalent reaction from her many admirers». Gassman explica así esos sentimientos ambivalentes: «Never quite comfortable with the uniqueness of her personality, each sought to alter it, but, unlike so many of today’s feminine careerists, this one was fiercely uncompromising. She would follow her own bent» (Gassman, junio de 1971: 297). Así pues, para la autora, el comportamiento libre de Millay no era una «moda», sino un rasgo propio al que no renunció nunca.

Como otros muchos críticos, Gassman se centra en la poeta, más que en sus poemas. Habla del poder cautivador de Millay sobre quienes la conocían y compara el distanciamiento hacia sus amantes con la entrega total a su poesía. Asimismo, recupera la opinión de críticos anteriores,

como Francis Hackett (1956), quien relacionó el deseo de liberación femenina de Millay con la lucha por la libertad de las personas negras. Según Hackett, Edna St. Vincent Millay quería lo mismo que la gente de color: la emancipación. Resulta interesante que estos dos grupos de población, nada minoritarios, se hayan visto a menudo relegados a la periferia del sistema por parte de los estudiosos de la literatura, que durante muchos años fueron el prototipo de hombres blancos europeos o estadounidenses. A continuación, Gassman presenta la opinión de Floyd Dell, quien creó un personaje ficticio basado en Millay, Rita Cavanagh, que se transformaba cuando recitaba sus poemas: «the resonant voice with which she recited—so different from her quick dry speech, a mere pizzicato of those strings—seemed the full toned and proper music [...], almost incongruous with her tiny body» (Dell, 1929, citado en: Gassman, junio de 1971: 302).

Uno de los temas recurrentes de este artículo (que enlaza con la sensación de dualidad contrapuesta de su poesía) es la imposibilidad de categorizar a Millay, demasiado escurridiza para encajar dentro de un solo molde: «Representing an unattainable ideal and yet fallible enough at times to provoke his pity or correction, she obviously exasperated and frustrated all attempts by Dell and other admirers to categorize her» (Gassman, junio de 1971: 303). Asimismo, apunta que la voz poética (que Gassman identifica con la propia poeta) reivindica para la mujer la misma libertad amorosa que tradicionalmente han ostentado los hombres. Dice Gassman (junio de 1971: 303): «Thus a frequent theme of her poetry is her demand that she be as free as men traditionally have been to take a lover and, when the affair has run its course—which she asserts it inevitably will—to forget him». Cabe preguntarse si, de haber sido un hombre, los escarceos amorosos de Millay y su actitud descarada habrían llenado tantas páginas.

Gassman termina su artículo reivindicando la novedad de la poesía de Millay, que considera «radical», a pesar del uso de formas tradicionales, un argumento recurrente en los estudios que intentan defender su papel modernizador. Compartimos la opinión de que una forma tradicional puede contener un espíritu renovador y, precisamente, resultar aún más chocante por el hecho de combinar ambos elementos. No obstante, lamentamos que pocos críticos hayan optado por comentar otros poemas de Millay, que sí siguen las innovaciones formales de su tiempo y, además, son innovadores en su enfoque. En el análisis del capítulo 9 intentaremos recoger también esa otra poesía de Edna St. Vincent Millay.

El segundo artículo elegido para ilustrar esta década, «A Doll's Heart: The Girl in the Poetry of Edna St. Vincent Millay and Louise Bogan», de Elizabeth P. Perlmutter, apareció en la revista *Twentieth Century Literature* (1977).<sup>159</sup> Su autora relacionaba el personaje infantil de Millay («The Girl»), una de sus máscaras, con la impostura adoptada también por Louise Bogan, que empezó como imitación de Millay, pero acabó por diferenciarse. Este análisis de una de las *impersonations* de la poeta recuerda la descripción que hacía Sheean veinte años antes, a propósito de lo impactante que era ver y escuchar a Millay recitar sus poemas. Cuando leía un poema cuya voz narrativa era una niña, «merely by putting her feet and hands together, and by a cooler color in her voice, she became the little girl who could not decide» (Sheean, 1973 [1951]: 54-55). Las palabras, la voz y el cuerpo se contagiaban del estado de ánimo del poema. Y al terminar de recitar, «she was a woman turned fifty».

El tercer artículo seleccionado, «Edna St. Vincent Millay and the Language of Vulnerability», de Jane Stanbrough, se incluyó en la obra colectiva *Shakespeare's Sisters; Feminist Essays on Woman Poets* (1979), que

---

<sup>159</sup> Después recopilado en Thesing (1993), de donde lo recuperamos.

coordinaron las estudiosas Gilbert y Gubar. Stanbrough también analiza la voz infantil de algunos poemas de Millay, pero se centra sobre todo en el comentario de la imagen deliberada de mujer bohemia y libre, que, en su opinión, quiere ocultar la angustia personal y las dudas que se reflejan en la vulnerabilidad, la victimización y la constrictión en el lenguaje de su poesía. En este estudio, como en algunos otros, se intenta analizar la creación poética de Millay desde la explicación psicológica de la propia poeta, algo que puede resultar arriesgado.

El cuarto artículo que nos gustaría comentar se titula «“Being Born a Woman”. A New Look at Edna St. Vincent Millay» (marzo de 1979). Como su título indica, en él Patricia A. Klemans reinterpreta la figura de Millay. Presenta una actitud propia de finales de la década de 1970, cuando los estudios literarios, y la nueva oleada feminista, empezaban a abrirse a otras interpretaciones. Klemans aborda el estudio de Millay desde una filosofía feminista, y alega que es «a poet with contemporary appeal» (Klemans, marzo de 1979: 7), es decir, que la esencia de su poesía sigue vigente a finales de la década de 1970. La estudiosa repasa la trayectoria poética de Millay y la relaciona con su vida. Igual que había hecho Gassman, opina que Millay «led a life of personal and sexual freedom generally reserved only for men in our society. Her poetry presents this new viewpoint to literature—the liberated woman’s view» (Klemans, marzo de 1979: 8). Desde esa óptica, compara a Millay con Donne, pero insiste en que «not only relies a great deal on Donne’s love poetry for its imagery and philosophy, but more importantly, presents a persona which is the first female counterpart to Donne’s sophisticated lover. Millay’s speaker is a realist; she is a woman of experience» (Klemans, marzo de 1979: 8). Esta apreciación nos parece interesante, porque distancia a Millay de otras sonetistas románticas anteriores a ella y destaca la innovación de sus poemas de métrica más clásica, un argumento que defenderán muchos

de los críticos posteriores, que se han centrado en el estudio de los 52 sonetos de *Fatal Interview*.

A continuación, Klemans expone la opinión de varios críticos coetáneos de Millay, en concreto, Harriet Monroe, Allen Tate y Genevieve Taggard, para evaluar con severidad sus opiniones. Por ejemplo, considera que Monroe se equivoca al juzgar que el tema amoroso de *Fatal Interview*, «a traditional “feminine” preoccupation», es un tema «menor», ya que al hacerlo reproduce el esquema de muchos de los poetas-críticos de su época, que identificaban el «intelecto» con lo masculino (superior) y el «sentimiento» con lo femenino (inferior): «Unfortunately, Monroe was unable to recognize how truly innovative the work was in presenting a feminine view of a subject for which the ground rules had been set by men» (ambas citas en: Klemans, marzo de 1979: 10).

En esa línea, critica la polémica oposición mucho más explícita que establece Tate entre Millay («a sensibility») y otros poetas que considera superiores («an intellect»). Y a propósito de Taggard, quien opinaba que Millay se preocupaba más de la perfección formal del poema que de la vida y las personas, Klemans dice: «it was certainly inaccurate and unfair to accuse her of being uninterested in life and in people. One wonders if Taggard would have charged Petrarch, Spenser, or Shakespeare with this attitude» (Klemans, marzo de 1979: 11). Una vez más, en las palabras de Klemans, se aprecia la protesta ante el doble rasero que se empleaba (incluso por parte de otras mujeres) para juzgar la obra de distintos poetas, según su género.

Otro de los elementos relevantes del artículo es que, a la luz de las reseñas de la poesía de Millay durante su vida, Klemans opina que el «problema» fue que la poeta se alejó de las corrientes poéticas de moda, o mejor dicho, la moda se alejó de ella, para acercarse a su antagónico, T. S. Eliot:

In looking at the reviews of these contemporaries of Millay we can see reflected the tastes of the time. Millay was writing perfect love sonnets at a time when love seemed trite and the sonnet was «out». In 1923 Millay won the Pulitzer prize for *Second April* and Eliot won the Dial prize for *The Waste Land*. The great difference in these two books marks the great parting of the ways for Millay and Eliot. In 1920, both poets were expressing a philosophy of despair and were greatly attracted to the Elizabethans, especially Donne and Webster, for their ironic, worldly view. By 1923, however, Eliot had turned to nihilism as a philosophy, and symbolism and fragmentation as a technique. Millay took a different road [...] During her lifetime, poetic taste swung toward Eliot and experimentation and away from Millay and tradition. (Klemans, marzo de 1979: 11)

No obstante, más allá de las modas, Klemans (marzo de 1979: 18) opina que la poesía de Millay merece recuperarse, pues «her poetry is written with consummate skill and her message of feminine individuality is ageless».

Con esta reflexión terminamos el análisis de los artículos de la década de 1970 y pasamos a comentar otro tipo de publicaciones en las que empezó a aparecer Edna St. Vincent Millay. Nos referimos a los estudios literarios y las antologías panorámicas de poesía norteamericana. De entre estas obras hemos elegido tres: dos antologías (*A Short History of American Poetry*, 1974; *The Norton Anthology of Modern and Contemporary Poetry*, 2003 [1973]) y un ensayo literario (*A History of Modern Poetry*, 1976). En la primera, editada por Donald Barlow Stauffer, leemos: «Millay is the poet of the striking phrase, the socially daring idea, the delicate suggestiveness and handling of sex, and if she is identified now in the minds of many as a literary flapper or a female Scott Fitzgerald, there is evidence in her poems as well as in her life to support this view» (Stauffer, 1974: 234). El antólogo justifica la identificación de la poeta con la primera etapa de su poesía y no se cuestiona, como sí hicieron ciertos críticos de los sesenta, si había «algo más» en sus poemas.

La segunda antología se incluiría dentro de las *teaching anthologies*, que ayudan a configurar la historia de la literatura y a crear una suerte de

«canon». Tal vez por eso, los editores Ramazani, Ellmann y O'Clair (2003 [1973]: 509) se anticipan a las posibles críticas por haber incluido a Millay en su antología de poesía «moderna y contemporánea»:

Edna St Vincent Millay presents a perhaps unexpected figure in a collection of modern poetry. Her idiom for the most part avoids local reference, and much of her verse might have been written at an earlier time. [...] Even so, Millay was seen in the 1920s and 1930s as a central figure of her generation, and though her reputation was gravely diminished by the time of her death, poets such as Anne Sexton and Sylvia Plath were still wrestling with her shadow in the 1950s.

A pesar de que esta antología se elaboró a principios de la década de 1970, la apreciación siguiente nos lleva a pensar que la biografía de Millay se modificó en la edición de 1988 o en la última de 2003 (a la que hemos tenido acceso): «Critics since the 1970s have celebrated her as a female apostle of sexual liberation and an alternative to high modernism impersonality» (Ramazani *et al.*, 2003 [1973]: 509). Es decir, inciden en el carácter personal de la poesía de Millay, e, igual que había hecho Gray en 1967, advierten los contrastes que definen la poesía de Millay y defienden que «while chafing against gender constraints, she revitalizes the traditions of the English lyric» (Ramazani *et al.*, 2003 [1973]: 510).

El último estudio extenso de esta década que comentaremos, *A History of Modern Poetry*, subtítulo *From the 1890s to the High Modernist Mode* (1976), pertenece a David Perkins. Como es natural, al tratarse de una obra ensayística y no de una antología, puede dedicar más espacio al estudio de cada autor y corriente poética. El autor presenta alrededor de ciento treinta poetas, organizados por escuelas y movimientos, porque considera que «although the twentieth century is three-quarters over, the history of modern poetry has not thus far been presented with the amplitude and detail it deserves» (Perkins, 1976: vii). Así pues, repasa la literatura británica y estadounidense desde finales del siglo XIX y analiza los orígenes



del «modern movement in America». Nos parece pertinente su explicación para el auge de la poesía modernista en Estados Unidos a partir de 1912, en una época en la que el simbolismo y el impresionismo en Europa ya estaban más que asentados y empezaban a «revertirse»: «if we ask why the development of the Modernist mode was chiefly by American poets, one reason is that American poets had no strong, innovative, and rebellious avant-garde movement among their immediate predecessors in their own country» (Perkins, 1976: 100). Es más, como vimos en el apartado 1.1 de la tesis («Objeto de análisis»), cuando dichos modernistas innovaron, muchas veces lo hicieron tomando como modelo a esos artistas simbolistas e impresionistas europeos.<sup>160</sup> Más adelante, el autor afirma:

America's early modern poetry was generally not the compressed, disjunctive, oblique, allusive, and sardonic writing for an elite that we now usually associate with Modernism. In Lindsay, Sandburg, Masters, Frost and Amy Lowell it was accessible, sympathetic, and sometimes deliberately popular. (Perkins, 1976: 135)

Esta opinión nos lleva a pensar que, en sus orígenes, el movimiento era mucho más variado y abierto de lo que luego quedó fijado (como ya hemos dicho, en gran medida por los propios poetas interesados). En cierto modo, podría decirse que el intento actual de ampliar el concepto modernista a una vertiente «sentimental» o lírica, más inmediata y accesible al público, es una vuelta a los orígenes.

Perkins incluye a Millay en el epígrafe «Popular Modernism» (junto con Wylie y Aiken), quienes, según el autor, eran «essentially traditionalist, but at the time were usually numbered among the “new poets”» (Perkins, 1976: 369). Edna St. Vincent Millay, añade Perkins, «used the idiom and poses of the Victorian and Genteel tradition to voice modern sexual emancipation». El autor considera que la época de esplendor de Millay duró unos quince

---

<sup>160</sup> Remitimos a las reflexiones de Juan Ramón Jiménez al respecto en sus clases de 1953 (Jiménez, 1999) recogidas en la introducción de la tesis.

años (1917-1932), en los que tuvo «a wide, enthusiastic following. Some critics ranked her among the best living American poets, and great many readers formed their idea of the contemporary or modern poet from her example» (Perkins, 1976: 370). Igual que hicieron algunos de los críticos contemporáneos de Millay, la compara tanto con Shakespeare como con Elizabeth Browning, «except that Miss Millay, the “female Byron”, was sometimes more sensational» (Perkins, 1976: 373).

Asimismo, menciona la amplitud de influencia de Millay y que no desdeñara formas del pasado, sino todo lo contrario: «In short, Miss Millay offered with full sincerity the high-flying style and content that most American had expected of poetry before the Modernist revolution came along» (Perkins, 1976: 373). En su opinión, la respuesta del público fue tan buena justamente porque se alejaba de la corriente «moderna». Ofrecemos un extracto en el que menciona a muchos de los poetas de su generación:

The response she evoked may testify to a hunger for this at a time when so much contemporary poetry seemed to many readers restricted and drab. From their point of view Frost and Robinson were prosaic, however skillful. The Imagists worked up minute visual glimpses, with perhaps a Japanese suggestiveness. The *Others* poets, such as Kreymborg, Stevens, and Mina Loy, were often viewed by such readers as slight and silly. Feminine lyricists, such as Sara Teasdale and Lizette Reese, were minor, Eliot satiric and exhausted. Miss Millay's rhetorical fine feathers, her huge hyperboles, apostrophes, and poses—at least gave the readers a strong sensation. (Perkins, 1976: 373)

Habría quién discreparía con alguna de sus afirmaciones (sobre todo, la extenuación de Eliot, que siguió al pie del cañón bastantes décadas más), pero merecen tenerse en cuenta. Igual que merece la pena incluir su punto de vista sobre por qué decayó la fama de Millay:

In general, the evolution of her own poetry affected her reputation much less than the evolution of poetry at large. She lost ground because of the gradual acceptance in the late 1920s and 1930s of what I have called the «high Modernism mode», that is, because of the spread of critical expectations and

criteria of which Eliot was the chief symbol and exponent. (Perkins, 1976: 374).

Una vez dicho esto, avancemos a la siguiente década, la de 1980. En ella se han contabilizado unas 130 reseñas y artículos sobre Millay, aunque no todos dedicados a su poesía (también se escribió mucho sobre sus obras de teatro y su vida). Hubo quien se centró en el estudio de sus poemas políticos y de denuncia, como *One Day in the Life of Edna St. Vincent Millay*, de Leonard Helie (1984). Otros defendieron su papel dentro de la primera oleada feminista, como Anne Larabee (1989), en «First-Wave Feminist Theatre: 1890-1930» —donde se analiza a Edna Millay junto a otras dramaturgas que pusieron en entredicho la imagen de la mujer norteamericana y el lenguaje estético imperante—, o como Irene Fairley (1981) en su «Millay in Feminist Perspective: Critical Trends of the 70's».<sup>161</sup>

Sin embargo, el enfoque que con mayor frecuencia adoptó la crítica al recuperar a Millay fue el de incluirla en la categoría de «woman poet» y reivindicarla junto con otras escritoras por el hecho de ser mujeres. Eso busca, por ejemplo, el libro *American Women Poets: Pioneers of Modern Poetry* (1980), de Jean Gould, quien la relaciona con Gertrude Stein, Sara Teasdale, Elinor Wylie, Marianne Moore y Louise Bogan; así como el artículo «Our Lady-Poets of the Twenties», de Earl Rovit, publicado en el *Southern Review* (enero de 1980), donde se apunta que este «resolutely individualistic group of female poets» tuvieron que lidiar con la tradición anterior y las nuevas ideas liberales de su momento, pero fueron castigadas por no adoptar la conciencia feminista actual.

---

<sup>161</sup> Los datos y referencias de este párrafo y el siguiente están extraídos de la obra bibliográfica de Nierman y Patton (1996), «An Annotated Bibliography of Works about Edna St. Vincent Millay, 1974-1993». Disponible en: <http://mith.umd.edu/womensstudies/Bibliographies/Millay/bibliography.html>

También Karen Alkalay-Gut, en su «Poetry by Women in America: Esthetics in Evolution» (1983), defendía que Millay había formado parte de «the first burst of women poets who wrote as women, from the point of view of women, with the concerns of women» (citado en: Nierman y Patton, 1996). Y no solo eso: según Alkalay-Gut, Millay tenía mucho que decir acerca de ser femenina y, al mismo tiempo, empleaba la máscara de la perspectiva masculina para esconderse o protegerse. Otro ejemplo de esta corriente de estudios es el de Alicia Suskin Ostriker, *Stealing the Language: The Emergence of Women's Poetry in America* (1986), en el que se estudia la corriente poética de las escritoras norteamericanas. Ostriker incluye a Millay en un grupo de mujeres cuyo estilo era muy elaborado y musical, mezcla de claridad e ironía, y constituyó «the first substantial body of lyric poetry which is worth anything in the United States» (citado en: Nierman y Patton, 1996).

Por último, en esta década se publicó también una edición actualizada del monográfico de Norman A. Brittin, *Edna St. Vincent Millay* (1982 [1967]), que ya hemos comentado en el repaso de la crítica de la década de 1960. Parte de esa actualización consistió en reducir el espacio dedicado a la biografía e incidir en la importancia de la poesía de Millay. La nueva edición insistía aún más en el papel de Millay como feminista y la ponía en relación con el *High Modernism*.

#### 8.4. Reivindicación de su figura

A lo largo de la década de 1990 se produjo un auge en los estudios de Edna St. Vincent Millay, motivado en parte por el centenario de su nacimiento, en torno al cual se publicó la obra colectiva de referencia *Millay at 100. A Critical Reappraisal* (1995), de la que hablaremos más adelante. Antes,

nos detendremos en algunas contribuciones publicadas durante la primera mitad de la década.

La primera es el libro *Sentimental Modernism* (1991), de Suzanne Clark, quien opina que la vertiente sentimental del modernismo norteamericano quedó silenciada por la opción más intelectual y reivindica que se la reincorpore dentro del movimiento. Por su centralidad en la defensa de la figura de Millay y de ese otro tipo de modernismo, la hemos incluido también en el estado de la cuestión (capítulo 3 de la tesis). No obstante, nos permitimos ampliar aquí sus ideas principales. En su introducción, «The Unwarranted Discourse», que es una variante actualizada de la que se recogería en *Thesing* (1993), Clark dice sin tapujos:

In the United States, this reversal against the sentimental helped to establish beleaguered avant-garde intellectuals as a discourse community, defined by its adversarial relationship to domestic culture. Multiple issues of class and gender, of power and desire, were contained in this opposition to the sentimental. (Clark, 1991: 1)

En el primer capítulo del libro, donde sienta las bases de los conceptos («The Sentimental and the Modern. A Common History»), Clark (1991) afirma que en un principio el romanticismo apareció «as an opposition to a feminized sentimentality and its accompanying natural sublime. But modernism constituted itself by conflating the romantic with the sentimental and the popular» (Clark, 1991: 19). Y esto se debió en parte a que los estandartes del *High Modernism* relacionaron lo sentimental con las mujeres y las rechazaron,<sup>162</sup> convirtiéndolas en lo ajeno, «The Other», salvo cuando renunciaban a su parte femenina. A propósito de Millay, Suzanne Clark (1991: 34) escribe:

---

<sup>162</sup> «The private discourse of feeling and the public community of women, guardians of feeling, are, under modernism, both sentimental» (Clark, 1991: 19).

In the era of the 1920s, as literary modernism gained authority, a woman poet such as Edna St. Vincent Millay defied the laws of modesty, obscurity, and constraint when she reached out for the woman readers, and critics such as Ransom unleashed their contempt. It was risky for a writer to appeal to a community of readers which identified her with the feminine.

Además, Clark también advierte que, a pesar de los esfuerzos feministas y posmodernistas, «the position against the sentimental still operates almost like an unconscious in critical writing» (Clark, 1991: 5). Para contrarrestar esa tendencia, en la línea de nuestra investigación doctoral, Clark (1991) dedica partes de su libro a la anarquista Emma Goldman, las poetas Louise Bogan y Edna St. Vincent Millay, y la novelista Kay Boyle. En el capítulo dedicado a Millay, «*Jouissance* and the Sentimental Daughter»,<sup>163</sup> contrasta la voluntad de Millay de acercar su poesía a los lectores, de hacerla comprensible y simbiótica, con la voluntad de los modernistas más eruditos, que buscaban distanciarse del lector: «Millay's poetry frequently seems to lure us into an easy, symbiotic merging, an identification» (Clark, 1991: 68). El problema que eso genera es que el público tiende a identificar la voz poética con la propia poeta y no sabe dónde acaba el personaje y dónde empieza la persona. Asimismo, por paradójico que parezca, ser accesible para un gran público no dominante la coloca en la marginalidad del sistema: «Because this powerful community, influenced by women as readers (and teachers), is invisible to literary criticism, it does indeed inflict on Millay a literary marginality» (Clark, 1991: 71), una marginalidad que se acentúa por el hecho de hallarse dentro de una «phallogentric culture» (Clark, 1991: 86).

Igual que otros críticos de la década, Clark insiste en que Millay entra en el modernismo a través de la manipulación de formas clásicas hasta entonces masculinas, de ahí que algunos no hayan sabido ver su modernidad: «Far

---

<sup>163</sup> Aunque esta versión se publicara en 1991, en realidad es un artículo más completo que el incluido en Dickie y Travisano (1996), que era una reproducción de un artículo de 1986, como advierte la propia Clark (1996 [1986]: 166).

from subverting the masculine tradition by using poetic conventions in new ways, in the very age of “make it new”, Millay was writing sonnets. She subverts male modernism by appropriating conventional male poetics from a more classic past, speaking a colonized discourse» (Clark, 1991: 71).

El segundo texto de esta década que nos gustaría comentar se publicó, precisamente, en el centenario del nacimiento de la poeta. Se titula «The Occulting of Edna Millay» (*PN Review*, enero-febrero de 1992) y es obra de Colin Falck. Dicho artículo, en la línea de la introducción que Falck hizo para la antología *Selected Poems of Edna St. Vincent Millay: The Centenary Edition*,<sup>164</sup> arremete contra la voluntad de silenciar a Millay por parte de la crítica de buena parte del siglo: «The occulting of Millay’s reputation has been one of the literary scandals of the 20th century, and it is time we found a proper place for this intense, thoughtful, and magnificently literate poet», dice Falck (enero-febrero de 1992: 23). El tono reivindicativo de esta afirmación está presente en todo el texto. Por ejemplo, Falck se pregunta cómo es posible que quien fue una de las poetas más famosas en vida, «should now be so resoundingly neglected in official literary circles only four decades after her death» (Falck, enero-febrero de 1992: 21). Tal vez sea por miedo a «the directness and simplicity of Millay’s poetry, and of the challenge it poses to us».

Falck comparte la opinión acerca de la rebelión de Millay contra los roles establecidos: «Millay rejected—on behalf of herself, of all women, of all people—society’s offered roles» (Falck, ene.-feb. de 1992: 21). Y arremete contra quienes la equiparan con los poetas sentimentales anteriores:

Millay is less well understood as a backward-looking sentimentalist than as a lyric-ironist in a tradition which (as well as Blake and Emily Dickinson) includes the later French Symbolists, Wilde, Hardy, Housman and the

---

<sup>164</sup> Véase el comentario de esta antología en el capítulo 10 de la tesis.

younger Eliot, as well as many of the existentialist prose writers of the 19<sup>th</sup> and earlier 20<sup>th</sup> centuries. (Falck, enero-febrero de 1992: 21)

Algunos de estos nombres ya aparecían, en relación con Millay, en otros estudios críticos. Sin embargo, Falck (enero-febrero de 1992: 22) va más allá, al afirmar que su rechazo a las interpretaciones disponibles para el significado de la vida la acerca más a escritores como Dostoievsky y Kafka que a «the American women poets with whom she has usually been routinely compared». Y es que, aunque Millay es en esencia una poeta lírica, «she is a lyricist who is capable of incorporating a wide-ranging, sophisticated, and philosophically respectable kind of thought into her emotional apprehensions» (Falck, enero-febrero de 1992: 22).

Una de las cosas que destacan en el artículo de Falck es que no se queda en el comentario de los poemas amorosos más citados de Millay, ni abunda en la maestría de la poeta como sonetista, sino que deja patente que, también en la forma y en el estilo, fue innovadora. Terminamos la exposición del artículo con una cita que expone dicha opinión:

As well as exhibiting all these very modern poetic qualities Millay was also a brilliantly innovative verse technician—an aspect of her distinctively 20th-century poetic natura which has been wholly obscured by her reputation as a sonneteer and a purveyor of imitatively Housmanish quatrains. To the Whitmanian heritage of cadenced free verse she brings the greater reflective tightness of Robinson Jeffers [...] and, still working with long lines—the kind of rhyming and sound-patterning which had so far only rarely been used in free verse (as for example by Pound and Eliot—who were, however, usually more interested in end- than in internal rhyming). The result is a formidable combination, and uniquely Millay's. (Falck, enero-febrero de 1992: 23)

En 1993, también motivado por el centenario del nacimiento de Millay, apareció *Critical Essays on Edna St. Vincent Millay*, editado por William B. Thesing, en el que se recogen unas veinticinco reseñas antiguas publicadas en periódicos (entre otros, de Louis Untermeyer, Allen Tate, John Ciardi, Karl Shapiro, Louise Bogan y Edmund Wilson) —que ya



hemos citado en páginas anteriores— y otros tantos artículos dedicados a Millay (desde Harriet Monroe y Genevieve Taggard hasta Suzanne Clark y Debra Fried, pasando por Max Eastman y Harold Orel). Además de ese repaso por la crítica de entre 1920 y 1990, Thesing presenta cuatro artículos inéditos, firmados por Gilbert Allen, Joanne Veath Pulley, Robert Wiltenburg y Sandra M. Gilbert, y, como colofón, una «entrevista ficticia» a Edna St. Vincent Millay hecha por Arthur Davison Ficke. El libro se incluye dentro de la colección «Critical Essays on American Literature» y vale la pena citar las palabras del editor de la colección, James Nagel, a propósito de este número: «This volume [...] is the most comprehensive collection of essays ever published on one of the most important modern writers in the United States» (Nagel, 1993: xi). Como puede apreciarse, Nagel incluye a Millay sin dudarlo en la tendencia «moderna».

Se agradece que Thesing (1993) dé la vuelta al enfoque de la trayectoria de Millay y no se pregunte qué se torció para que la reputación de Millay cayera en picado, sino cómo logró estar en boca de todos durante más de una década: «Too often critics neglect to ask positive questions, for example, What went “right” to make Millay so endearingly succesfull—both popular and critical standards—during the early decades of the twentieth century?» (Thesing, 1993: 1). Otra de las cosas que merecen destacarse es que, en el apartado dedicado a su biografía, apenas da cuenta de los escauceos amorosos de Millay y se centra en otros aspectos de su vida, vistos con respeto y aprecio.<sup>165</sup> También cuando remite a sus poemas políticos se muestra cauto y los ubica en el contexto histórico: «With the advances of Hitler’s armies across Europe in the late 1930s and early 1940s, Millay deliberately turned her poetic lines into propagandistic ploughshares. It was a valiant, but controversial, tactic» (Thesing, 1993: 4).

---

<sup>165</sup> Por ejemplo, «she married a supportive and loving husband named Eugen Boissevain who gave her financial security and time to write» (Thesing, 1993: 3), un trato muy distinto del que suele recibir Boissevain por parte de la crítica.

El resto de la extensa introducción se divide en dos apartados: «Book-Review Responses, 1918-1956» y «Survey of Critical Essays, 1950-1990», que reflejan la distinción entre dos tipos de crítica comentadas a lo largo de este capítulo. En vida de Millay, la mayor parte de las contribuciones críticas aparecieron en revistas y periódicos. Después de su muerte y hasta nuestros días, los estudios académicos y de divulgación sobre Millay han ido proliferando.<sup>166</sup> Como otros estudiosos, Thesing (1993: 5) opina que las críticas a los tres primeros poemarios de Millay «were the most favorable that she received during the three decades of her writing career». Quizá sea más cuestionable la siguiente afirmación: «It might be tidy and convenient to say that the reception against Millay's reputation began to appear in criticism just a few months after her death in 1950» (Thesing, 1993: 13), ya que hemos visto muestras del desprecio de la crítica más elevada ya desde finales de la década de 1930. No obstante, el propio Thesing deja abierta la puerta a otra interpretación: «In actuality, however, the vanguard attack could be seen even earlier».

Según Thesing (1993: 14), en la década de 1960 apenas se prestó atención crítica a Millay, lo cual contrasta con «the great upsurge of interest in Millay that took place in the late 1970s and continued through the 1980s». Aunque consideramos que las muestras de revalorización de Millay se dieron bastante antes de finales de los setenta (como se ha visto en estas páginas), coincidimos en que esa década fue la que marcó el punto de inflexión. Es posible que la percepción del autor se deba a que, a pesar de que a finales de la década de 1960 ya había voces que defendían la figura de Millay, el *New Criticism* aún tenía fuerza dentro de la academia y en

---

<sup>166</sup> En páginas anteriores hemos introducido la opinión de Thesing sobre reseñistas y críticos concretos, así que aquí no nos extenderemos más en ese tema. No obstante, para tener una breve panorámica comentada de la recepción de Millay hasta 1990 puede consultarse Thesing (1993: 5-21).

cierta medida ahogaba esas voces. Según Thesing (1993: 14): «The devaluation of Millay by the New Critics such as Allen Tate and Cleath Brooks that had occurred in the 1930s resurfaced in new reprintings and new anthologies during the 1960s, and the New Criticism was establishing a throttle-grip on classroom instruction».

Como contraste, constata que en la década de 1970 aparecieron muchos artículos y estudios que examinaban la vida y obra de Millay desde una óptica nueva. «It was as though a renaissance of interest in Millay studies had blossomed overnight» (Thesing, 1993: 15). Entre ellos estaban los de Perlmutter Frank, Bogan, Klemans, Gilbert y Gubar. La estudiosa Sandra Gilbert es, junto con Suzanne Clark, una de las personas que más han contribuido a la reivindicación de Millay en el ámbito académico.

Precisamente en su artículo «The Unwarranted Discourse: Sentimental Community, Modernist Women, and the Case of Millay» (Clark, 1993 [1987]), publicado en origen en la revista *Genre* (1987), Suzanne Clark denuncia: «Women writers in the age of modernism discovered a cruel paradox: the more successfully they wrote, both to appeal to a feminized community of readers and to help readers feel part of the literary community, the less they could be considered serious writers» (Clark, 1993 [1987]: 248).<sup>167</sup> Aunque escribían de forma distinta a sus predecesoras, esa diferencia no tenía cabida en el proyecto modernista. Para Clark, pese a defender la libertad formal y temática, el modernismo ofrecía sus propias formas de represión: «Sentimentality has no warrant in the literary history of modernism: whatever is called sentimental has been excluded from the serious, the literary, the tough, the interesting» (Clark, 1993 [1987]: 249). Como ya apuntaba Clark en su libro de 1991, la comunidad femenina de la época «however populous, is non-literary and non-authoritative by

---

<sup>167</sup> Citas extraídas de la obra recopilatoria *Critical Essays...* (1993).

definition» (Clark, 1993 [1987]: 253), es decir, queda al margen del sistema. Por suerte, los estudiosos de las últimas décadas han intentado invertir esa tendencia.

En la obra de Thesing (1993) encontramos también el artículo de Sandra Gilbert «Female Female Impersonator: Millay and the Theatre of Personality» (1993), escrito ex profeso para ese volumen, aunque con parte de la información recogida en «Marianne Moore as Female Female Impersonator» (Parisi, 1990). Nótese que al año siguiente Gilbert escribió otro artículo aún más completo: «Female Female Impersonators: The Fictive Music of Edna St. Vincent Millay and Marianne Moore», recogido en la obra *No Man's Land* (Gilbert y Gubar, 1994). En él relaciona la figura de estas dos «impersonators» y contrapone las distintas máscaras que empleaban. Por tratarse de un estudio más exhaustivo que el de 1993, analizaremos la versión de 1994 del artículo dentro de unas páginas.

Como conclusión del comentario de Thesing (1993), nos gustaría introducir la dicotomía presentada por el artículo de Gilbert Allen (1993), otra de las contribuciones escritas específicamente para el volumen. Allen establece la diferencia entre dos tipos de modernismo norteamericano que coexistieron en un principio: el *High Modernism* (la poesía oscura, elitista e impersonal que terminó por imponerse como modelo único) y el *Popular Modernism*. «Popular Modernism valued directness, accessibility, novelty in subject matter, and an openness to formal experimentation» (Allen, 1993: 266). Dentro de esta tendencia incluye, a pesar de todas sus diferencias, a Edwin Arlington Robinson, Robert Frost, Carl Sandburg, Vachel Lindsay, Edgar Lee Masters, Amy Lowell e incluso la poesía temprana de H. D. y Ezra Pound. A partir de mediados de la década de 1920, no obstante, con Eliot y un Pound cada vez más enrevesado a la cabeza («Pound, for example, crossed over with the publication of *High*

*Selwyn Mauberley*» [Allen, 1993: 266]), el *High Modernism* se convirtió en la nueva ortodoxia durante veinte años. En opinión de Allen (1993), esto se vio potenciado por el *New Criticism*, que, centrado en la teoría y la exégesis, prefería los poemas indirectos y con muchas capas de significado, que requerían de sus explicaciones. En cuanto a Edna St. Vincent Millay: «As American poetry became increasingly dominated by the High Modernist aesthetic, her work seemed increasingly quaint and irrelevant» (Allen, 1993: 269). No obstante, aplicando la misma lógica, podríamos decir que recuperar el *Popular Modernism* dentro del panorama literario puede permitir que la obra de Millay vuelva a ser relevante.

Por supuesto, no todas las opiniones de las últimas décadas han sido favorables para Millay. Así, por ejemplo, en 1994 encontramos dos enfoques muy diferentes a la hora de abordar la figura de Millay. El primero de ellos es el que se desprende de la información sobre la autora recogida en la obra enciclopédica *The Oxford Companion to Twentieth-Century Poetry* (1994), ejemplo de la crítica «canónica». En él observamos un tono entre «sorprendido» y burlón para referirse al éxito que Millay tuvo en su momento, en una época en la que ya se imponía el modernismo: «Though it seems surprising in the 1990s, Edna Millay, bohemian rebel and Darling of Greenwich Village in the Twenties, was younger by five years than the modernist Marianne Moore» (Hamilton, 1994). Cuando la compara con otras poetas posteriores que podrían haberse inspirado en ella, es para dejar a Millay en posición de desventaja: «In the period between the World Wars Millay's reputation was what Sylvia Plath's is today. But Millay, though prone to violent mood-swings and recurrent crisis of health, was held prisoner, as Plath was not, by the rigidity of lyrical convention».

Y, aunque Hamilton reconoce la calidad de los mejores poemas de Millay, considera que sus sonetos, «once compared with Shakespeare's and

Donne's, to the modern ear often verge on the bathetic» (Hamilton, 1994). Es decir, a ojos del antólogo, Millay es una poeta histriónica y trasnochada que, pese a todo, tiene muchas seguidoras porque «Many women readily forgive her for sacrificing what John Crowe Ransom stiffly identified as a woman's typical 'indifference to intellectuality' to unhibited emotion and a gift for heart-wringing pathos». Así pues, con esta breve entrada dedicada a Millay, de apenas una página, Hamilton barre todos los intentos de otros críticos por sacar a Millay de la categoría de «poeta sentimental para mujeres» y vuelve a ubicarla, precisamente dentro de una obra de referencia como el *Oxford Companion*, en el grupo de poetas tradicionales.

En el polo opuesto se halla el segundo estudio elegido para representar ese año, el capítulo de *No Man's Land* (1994) que Sandra Gilbert y Susan Gubar dedicaron a Edna St. Vincent Millay. En él, como señalábamos en páginas anteriores, reflexionan acerca de si esa visión femenina de Millay era real o ficticia y la denominan «a female female impersonator», como ya hiciera Gilbert en el artículo publicado en Thesing (1993), relacionándola con la dicotomía que planteaba Simone de Beauvoir entre la identidad de toda mujer y la representación que la cultura occidental denomina «femenina». Según ambas estudiosas de la literatura, tanto Edna St. Vincent Millay como Marianne Moore crearon un personaje ficticio que reflejaba dos tipos muy distintos de feminidad y que les permitía «work from the positions of fetishized femininity in which critics had placed them and to use the newly public roles of twentieth-century Poetess Laureate [Millay] or anti-Poetess Laureate [Moore] as free (precisely because 'female') spaces from which they could question many of the conventions of their culture» (Gilbert y Gubar, 1994: 71-72).

Dicho atrevimiento, unido a la cautivadora imagen pública de Millay, pudo haber provocado la irritación que «men like Williams—and Eliot and

Stevens—may have often felt as they confronted women’s aesthetic success» (Gilbert y Gubar, 1994: 67). Al mismo tiempo, tal voluntad de reinventar la feminidad mediante sus «impersonations» pudo contribuir a que ni Millay ni Moore fueran incluidas en el *Lives of Modern Poets* de Pritchard, que reflejaba el canon de poetas (Hardy, Yeats, Robinson, Frost, Pound, Eliot, Stevens, Crane, Williams) que todos consideraban «the canon of the respectably modern» (Gilbert y Gubar, 1994: 74).

Esta es la tendencia que Margaret Dickie y Thomas Travisano intentaron frenar con su obra *Gendered Modernisms. American Women Poets and Their Readers* (1996), donde reivindicaban la presencia dentro del movimiento modernista de ocho mujeres poetas. Las voces de algunas de estas poetas habían sido silenciadas, igual que la de Millay,<sup>168</sup> condenadas a un ostracismo que los autores explican de la siguiente forma: «American poetic modernism was conventionally constructed as a predominantly white male phenomenon» (Dickie y Travisano, 1996: vii).

No obstante, antes de pasar al análisis de la crítica en 1996, detengámonos en los artículos recogidos un año antes en *Millay at 100: A Critical Reappraisal* (1995), obra editada por Diane F. Freedman, dentro de la colección dirigida por Sandra M. Gilbert «Ad Feminam: Women and Literature», que tiene como propósito «use innovative as well as traditional interpretative methods in order to help readers of both sexes achieve a clearer consciousness of that [women’s] neglected but powerful tradition and a better understanding of that hidden history» (Gilbert, 1995: viii).

---

<sup>168</sup> De entre las ocho poetas estudiadas por Dickie y Travisano, solo H. D. y Marianne Moore fueron aceptadas desde el principio dentro del canon modernista por los críticos T. S. Eliot y Ezra Pound, mientras que las otras seis (Gertrude Stein, Edna St. Vincent Millay, Laura [Riding] Jackson, Elizabeth Bishop, Muriel Rukeyser y Gwendolyn Brooks) se vieron marginadas por diversos motivos, enumerados por los autores cuyos artículos componen el libro.

Fruto del afán por la transversalidad que ha caracterizado las últimas décadas de la crítica, *Millay at 100* estudia la figura de Millay no solo desde el análisis literario, sino también desde el posmodernismo («Uncanny Millay», de Suzanne Clark, o «The Female Body as Icon», de Cheryl Walker), el feminismo («Rewriting the Myth of the Woman in Love», de Holly Peppe, y «How the Speaking Pen Has Been Impeded», de Ernest J. Smith, que realiza un análisis contrastivo entre *Fatal Interview* y *Twenty-One Love Poems* de Adrienne Rich) e incluso el psicoanálisis («Her Mother's Voice», de Lisa Myers, que analiza «The Ballad of the Harp-Weaver» desde el complejo de Edipo y la relación entre Edna y su madre). Los títulos de los cuatro grandes bloques del libro —«Music, Memory, Modernism», «Love (and) Connection», «Time's Body» y «Millay's Drama of Impersonation»—, donde se agrupan los doce artículos que componen esta obra colectiva, dan cuenta de sus ejes principales.

Aunque se publicara en 1995, el libro reúne las ponencias del congreso celebrado en el Skidmore College en 1992 para conmemorar el nacimiento de la poeta, en el que participaron, entre otras, Nancy Milford, biógrafa de Millay; Holly Peppe, estudiosa y actual presidenta de la Millay Society, y Sandra M. Gilbert, crítica literaria feminista que ya ha aparecido en varias páginas de esta tesis. La completa introducción de la editora sirve de panorámica de la crítica hasta ese momento. Como otros estudiosos, insiste con vehemencia en que «Millay's popularity started to wane in the late 1930s, when her critical reputation and the attention paid to her declined under the reign of high modernism and its critics» (Freedman, 1995: xiii). No obstante, la valía de Edna St. Vincent Millay «deserves and is finally receiving renewed public and critical praise—beginning with feminist critical attention in the 1970s and continuing through the 1992 celebrations» (Freedman, 1995: xiii).



Por primera vez, vemos que un crítico explicita el cambio de tendencia y lo considera el punto de inflexión hacia una nueva etapa de revalorización de la poeta. Si retomáramos los términos de la sociología de la traducción, diríamos que, en opinión de Freedman, Millay se va alejando de la periferia para acercarse al centro del sistema. Una tendencia que *Millay at 100* pretende alimentar. Entre las estudiosas que la han defendido están Suzanne Clark y Cheryl Walker, quienes, además de haber contribuido a este volumen con los artículos «Uncanny Millay» y «The Female Body as Icon», le habían dedicado capítulos a Millay dentro de *Sentimental Modernism: Women Writers and the Revolution of the Word* (1991), obra que ya hemos comentado, y *Masks Outrageous and Austere: Culture, Psyche, and Persona in Modern Women Poets* (1991), respectivamente. En este último se estudia sobre todo «her relationship to Elinor Wylie and other influential women writers» (Thesing, 1993: 19).

Por su relación con nuestra investigación, hemos seleccionado dos de esos artículos para un análisis un poco más detallado. El primero de ellos es «Displaced Modernism: Millay and the Triumph of Sentimentality», de Kaiser (1995). En él, la estudiosa advierte que tanto los defensores de Millay como los detractores en su época utilizaron el mismo argumento: que había permanecido ajena a la corriente moderna y había hecho una poesía lírica y personal. No obstante, nos dice Kaiser (1995: 28), desde principios de los noventa «historicist and feminist critics have been reevaluating the early twentieth-century culture wars», y han llegado a la conclusión de que la batalla literaria es «an ideological struggle over far more than the development of a new aesthetic». La enumeración que Kaiser (1995: 28) da a continuación resulta muy ilustrativa:

Changing constructions of gender and race, an emergent culture of professionalism, and the growing division between high and pop culture are just a few of the most salient movements now understood to have reshaped American life and the debates over poetry during this period.

Dentro de ese nuevo enfoque, puede decirse que Millay, «long read as America's last great sentimental poet», también podría considerarse «a member of the avant-garde» (Kaiser, 1995: 29).

Según la autora, el hecho de que Millay, a diferencia de otros poetas de su época, no escribiera una metapoética, dificulta el estudio de sus objetivos e intenciones. Sin embargo, el análisis de su obra en conjunto ayuda a entender la dicotomía que vivía Millay, al escribir «in two very different venues» (Kaiser, 1995: 29). Esa duplicidad no solo remite a su doble personalidad literaria (la Millay poeta y dramaturga, y la «Nancy Boyd» articulista), sino a los dos tipos de poesía (experimental y tradicional) que cultivó. Esos «more experimental poms in less regular meter for such avant-garde publications as *Poetry*, the *Dial*, and *The Chapbook: a Monthly Miscellany*» (Kaiser, 1995: 29) justifican a ojos de Kaiser su inclusión en el movimiento. A propósito de *The Chapbook...*, editado por Harold Monro, la ensayista lamenta que no se haya tenido más en cuenta en los debates sobre el modernismo literario, pues en dicha publicación aparecieron «many of the most important figures of British modernism» (tanto poetas como novelistas).

Kaiser apoya su punto de vista en el análisis de poemas concretos que considera modernos —como «Spring», en el que Millay habla del mes de abril con el mismo desencanto que Eliot y utiliza imágenes similares a Pound y H. D., unas imágenes que «represent a sexualized nature in which, however, human love is absent» (Kaiser, 1995: 30)—, y los contrapone a otros que funcionan «within a sentimental framework» (Kaiser, 1995: 32), como «Song of a Second April». En este, la poeta intenta despertar las emociones del lector mediante una escena de ausencia o pérdida del amado, que tiene mucho de *pathos* y de sentimentalismo, y abre la posibilidad a un «meaningful world», en fuerte contraste con «the

metaphysical crisis enacted in worlds like T. S. Eliot's *Waste Land*, Ezra Pound's *Mauberley*, and Millay's "Spring"» (Kaiser, 1995: 32-33). A estos dos tipos de poemas contrapuestos, Kaiser añade otra categoría híbrida en la que se da un pacto entre modernidad y sentimentalismo, ejemplificado en «Only until this cigarette is ended». Lo que diferencia estas composiciones de otros poemas líricos y amorosos es que se retrata «the meaninglessness of a love dying» y que «Millay's speaker controls male sexuality» (Kaiser, 1995: 33).

A continuación, Kaiser compara a Eliot y a Millay, pues opina que ambos imaginan el fracaso del amor romántico y relacionan ese fracaso con el poder y la sofisticación de las mujeres liberadas. Sin embargo, nos dice:

Although both Millay and Eliot are representing one of the key crises of modernity, the desintegration of traditional relations between the sexes, this crisis leads these poets in quite different directions. Eliot assumes what will be called the classic modernist position—he represents a fragmented, impersonal world [...]. Millay, on the other hand, revels the the possibilities of the present and assumes the sentimental privilege of personality in order to more fully participate in modernity (Kaiser, 1995: 34)

Según Kaiser (1995: 35), esto se debe a que Millay se aprovecha de las categorías que establecía la ideología sentimental clásica, por la cual «men were rational by nature, while women were the guardians of the emotions and morality» para subvertirlas. Así, lo que la alejó de otros modernistas no fue el concepto poético («Millay also perceived a crisis of meaning», Kaiser, 1995: 38) ni la forma, sino su rechazo al elitismo que abrazaban los modernistas. Terminamos con la reveladora apreciación que cierra el artículo: «That her failure to accept the growing dominance of modernist ideology led to her exile from the canon, in which she appears only as a footnote to modernist texts like *Paterson*, tells us more about the cultural shifts than it does about the value of her poetry» (Kaiser, 1995: 40).

El segundo artículo de *Millay at 100* que comentaremos se titula «“Directions for Using the Empress”: Millay’s Supreme Fiction(s)», escrito por Sandra M. Gilbert. Como en otros de sus estudios, Gilbert reflexiona acerca de la artificialidad del concepto de «feminidad» y hace un repaso por la crítica sobre el tema, que se remonta al «Womanliness as a Masquerade» (1929)<sup>169</sup> de Joan Riviere, e incluye los estudios de Erving Goffman (1959), Susan Griffin —quien relaciona el estereotipo de la mujer por parte de la sociedad patriarcal con el estereotipo del negro como «idea on a black slave» (citada en: Gilbert, 1995: 165) por parte de la sociedad de dominio blanco— y Luce Irigaray, con su mascarada de feminidad fruto de la cultura patriarcal que aliena a las mujeres de sí mismas.

La reflexión sobre esa discontinuidad entre la imagen que proyectan las mujeres y su verdadero ser lleva a Kaiser a preguntarse hasta qué punto al analizar las obras poéticas, que a menudo «have often tended to imply the confessional “sincerity” of the lyric speaker», como opuestas a la novela, que por definición se consideraba una «ficción», en realidad «we are likely to find the marks of the (female) masquerade more surprisingly inscribed in the lives and works of twentieth-century women poets» (Gilbert, 1995: 166).<sup>170</sup> Gilbert toma el tercer libro de Pound, *Personae*, como ejemplo de la atención a «the fictionality of every poem’s supposed speaker» en el modernismo y en el posmodernismo. Asimismo, apunta: «one of the words the New Critics introduced to readers was *persona*, meaning *mask* and intended to emphasize the gap between the writer in the world and the poet on the page» (Gilbert, 1995: 167). Curiosamente, una de las poetas que

---

<sup>169</sup> Nótese lo antigua que es la idea del concepto de feminidad como constructo y lo vigente que sigue estando.

<sup>170</sup> Esta opinión contradice a quienes oponen tajantemente el lirismo (en teoría «sincero») de Millay a la poesía intelectual y desprovista de sentimentalidad. Desde el momento en que la expresión lírica no proviene de la experiencia real de la poeta sino de esa *impersonation* se convierte en máscara o *persona* en el sentido etimológico del término.

más explotó ese recurso de la personificación y las máscaras fue Millay, poeta ninguneada por el *New Criticism*.

En su artículo, Gilbert (1995: 167) contrapone la postura de muchos (hombres) poetas del modernismo, que querían salvaguardar «their manhood, along with the variety of performative possibilities if offered», para alejarse de otros modelos de poeta más afeminados, como apuntaba Wallace Stevens en su «Poetry and Manhood». Eso les llevó a que muchas de las máscaras que utilizaron se mantuvieran dentro de la imagen de «masculinidad» y no fueran tan variadas. Por el contrario, las (mujeres) poetas del modernismo, «newly conscious of the artifice of her gender» (Gilbert, 1995: 168) eran más poliédricas en sus voces poéticas y literarias (Gilbert alude también a Virginia Woolf). En el caso de Millay, escribe:

She was often empowered by her estranged female female impersonation to produce poetry that commented on both the «feminine» and the «masculine» from the ironic perspective of the actress who knows, like Marylin Monroe, that there is a radical gulf between «me» and «her». (Gilbert, 1995: 168)

Desde una postura propia del posmodernismo, Gilbert presenta ejemplos tanto de la literatura, como Virginia Woolf o Dorothy Parker, como del cine popular, como Marylin Monroe, para ilustrar un comportamiento que no era exclusivo de Millay sino propio de las mujeres de una época. No obstante, apunta Gilbert, la burla que Edna St. Vincent Millay hace de su propio «personaje» queda más patente que en otras artistas y escritoras por el hecho de que escribiera también artículos con el pseudónimo Nancy Boyd, en los que a menudo se burlaba del éxito y la afectación de Millay como personaje público: «A number of the sketches that appeared in 1924 in “Nancy Boyd’s” *Distressing Dialogues* and elsewhere focus on the artificial construction of the feminine, on the reification of woman’s body, and therefore on the alienating disjunction between appearance and reality, mask and self, to which female flesh is subject» (Gilbert, 1995: 171). Para

rizar aún más el rizo, el propio *nom de plume* de Millay remitía a *Nancy boy*, que en su época se aplicaba de manera coloquial a «“an effeminate man” or “a catamite”, a derivation that intensifies the artifice of an already arduous masquerade» (Gilbert, 1995: 180).<sup>171</sup> A la reflexión de Gilbert añadimos que Boyd es casi homófono de «void» (‘vacío’) y ese eco debía de resonar en los oídos de sus lectores.

Por último, mencionaremos el peligro que, según Gilbert, conlleva tanta «personificación» y fingimiento: tras muchos años de representar papeles (en público y en privado) que no se correspondían con su ser, Millay acabó desmoronándose en ocasiones, desconcertada ante quién era en realidad: «her breakdowns were consequences not just of the tension between public (speaker) and private (poet) [...] but also of the periodic and quite literal breaking down of the machinery that kept public (poet) and private (self) in some sort of precarious equilibrium» (Gilbert, 1995: 178-179).

Al comentar la obra de Suzanne Clark, *Sentimental Modernisms*, ya hemos introducido la categoría que dará nombre a la rama dentro de modernismo en la que consideramos que debería incluirse a Millay. No obstante, Clark no ha sido la única en poner nombre a ese submovimiento. En 1996, Dickie y Travisano ofrecieron un término —«gendered modernisms»— que aludía de forma más directa al conflicto entre sexos latente en la concepción del movimiento modernista. El término «gendered modernisms» nos acerca a los estudios culturales y de género de las últimas décadas, que pretenden reivindicar el papel de ciertas poetisas olvidadas en las décadas anteriores por un sistema literario patriarcal, «dominated by one important (and male) figure—whether it be Ezra Pound or Wallace Stevens» (Dickie y Travisano, 1996: viii). No obstante, aclaran las editoras de *Gendered*

---

<sup>171</sup> Asimismo, «Nancy Boyd» combina el término coloquial peyorativo «Nancy boy» con el anagrama de «body», que sugiere «the textual play with gender performances and body images that this pseudonym enables» (Keyser, 2007: 72).

*Modernisms*, el término no nace del deseo de las propias poetas de considerarse «as part of a group excluded by gender and place outside the general boundaries of literary history [...]; rather each poet imagined herself to be uniquely unassimilable as well as unassimilated» (Dickie y Travisano, 1996: ix-x). Más bien nace de la voluntad de estos dos estudiosos de reivindicar la visibilidad de las mujeres dentro del sistema literario, mediante la apertura a «new sensibilities, new definitions of genres, new ways of reading».

Dentro de este volumen colectivo se incluye una versión del artículo «*Jouissance* and the Sentimental Daughter: Edna St. Vincent Millay», de Suzanne Clark (1991), que ya hemos comentado. No obstante, hay que aclarar que, por sorprendente que parezca, el de 1991 es más completo y actualizado que el recogido en Dickie y Travisano en 1996, que en realidad reproducía una versión ya publicada en 1986, tal como se indica en nota al pie (Clark, 1996 [1986]: 166):

The critique of modernism and the recuperation of plural modernisms has now become widely successful in the work of feminist critics and scholars, as the present collection demonstrates. This essay—a shorter version of a chapter appearing in my book, *Sentimental Modernism: Women Writers and the Revolution of the Word* (Bloomington: Indiana University Press, 1991)—reflects an earlier stage of enquiry, so that it fails to acknowledge much important work that has gone on since it was written.

Otra de las opiniones de esta época recogida en *Gendered Modernisms* es la atrevida propuesta de Cheryl Walker en su artículo «Antimodern, Modern, and Postmodern Millay» (1996), ya referida en el estado de la cuestión. En primer lugar, la estudiosa reflexiona acerca del papel periférico de muchas poetas en el sistema literario y lo relaciona con su poca presencia en los estudios académicos y en los planes de estudio universitarios: «Since poetry is read mainly within the academy, academic attention is the key to critical recognition. Graduate students become

professors and teach undergraduates and eventually it is no longer necessary to argue for the value of a writer's work. She has, for all intents and purposes, entered the canon» (Walker, 1996: 186).

A continuación, Walker defiende que Edna Millay puede adscribirse a los tres movimientos literarios dependiendo de qué punto de vista se tome, pues, en su opinión, las modas literarias modifican al poeta, de modo que ya no leemos a la misma Edna St. Vincent Millay «once read by Edmund Wilson» (Walker, 1996: 172), aseveración que podría relacionarse con la variabilidad de los juicios de la crítica en función de la época. La categoría «antimoderna» de Millay se justificaría por su uso de formas métricas tradicionales, en especial del soneto, que la vincula a figuras como Shakespeare,<sup>172</sup> Keats y Wordsworth, si bien Millay emplea el soneto como herramienta distinta, ya que para Walker, igual que para Debra Fried: «By identifying the sonnet's scanty plot of ground with an erotic grove of excess, turning the chastity belt of poetic form into a token of sexual indulgence, Millay invades the sanctuary of male poetic control with her unsettling formalism in the service of freedom» (Walker, 1996: 178).

El carácter moderno de su obra estaría avalado por el reconocimiento de la crítica anglosajona contemporánea, que ha favorecido que Millay se vea «poised to resume a position in the canon she was forced to vacate in the late thirties and forties» (Walker, 1996: 170). A su vez, esto ha propiciado el desarrollo de un mercado anglófono para la obra de Edna St. Vincent Millay, quien ahora aparece, entre otros, en *The Heath Anthology of American Literature* (1994) y en *The Norton Anthology of Modern and Contemporary Poetry* (2003 [1973]), junto a las repetidas reediciones de

---

<sup>172</sup> Llama la atención que, tal como apunta Walker (1996: 170-171), el libro de texto *The Heath Introduction to Poetry* (1992) tome a Shakespeare y a Millay como modelos de la forma poética del soneto, detalle que puede contribuir a fijar los referentes literarios de las generaciones venideras.



sus poemarios y antologías, como los *Selected Poems* (1999 [1991]), a cargo de Colin Falck, quien alaba la combinación de intensidad espiritual y sofisticación intelectual de la poeta.<sup>173</sup>

En cuanto al potencial de Millay como figura «posmoderna», una de las afirmaciones más novedosas de Walker, nacería de su gusto por la representación y el espectáculo, de su bisexualidad y sus continuos juegos de travestismo e impostura, incluido el hacerse llamar «Vincent» en un contexto familiar (características que también suele mencionar la crítica feminista del siglo XXI). A eso se sumaría su poliédrica imagen corporal («constructed as ultrafeminine and androgynous» [Walker, 1996: 178]), un fenómeno que la autora del artículo relaciona con el cuerpo femenino como icono a partir de los poemas «The Fitting» y «The Plaid Dress».

Terminamos el paseo por la crítica dedicada a Millay en la década de 1990 con un breve comentario de la introducción de Holly Peppe a la antología *Early Poems* (1998, reeditada en formato electrónico en 2008).<sup>174</sup> La particularidad de esta introducción es su extensión y su exhaustividad, motivadas por la estrecha relación que une a Millay y Peppe. Esta poeta y ensayista dedicó su tesis doctoral al estudio de la recepción de Edna St. Vincent Millay y, además, es desde 1987 la presidenta de la Millay Society. Por lo tanto, podemos decir que su opinión puede considerarse un argumento de autoridad.

Peppe dedica la primera parte de la introducción a presentar la trayectoria de la autora y las opiniones generales de la crítica a lo largo de las décadas,

---

<sup>173</sup> Asimismo, el antólogo afirma con rotundidad que por lo menos una cuarta parte de la obra de Millay es «entirely twentieth-century in its manner and poetic implications», «which is sufficient on its own to entitle her to consideration as one of the major poets of the century. If we add to such essential modernity her more individually distinctive qualities [...] she becomes a poet of unusual power and significance for readers today» (Falck, 1991: xviii).

<sup>174</sup> Véase también el capítulo 10.

y la segunda parte al análisis de poemas concretos que ilustran los distintos temas y estilos de Millay. Igual que otros críticos, apunta que la poeta escribía «primarily in traditional, rhyming poetic forms such as the lyric and the sonnet, though her subject matter varied widely» (Peppe, 1998: xi). Y, abundando en la idea defendida por Gilbert y Gubar acerca del intelecto, afirma: «Millay's poetic voice, with its range of *personae*, defies categorization. Always, however, Millay reveals insight into the human predicament by weaving intellect, emotion, and irony into original, at times surprising, combinations».

Una de las aportaciones más interesantes de Peppe es que diferencia entre fama (entendida como éxito) y prestigio, pues, si bien considera que Millay fue una de las poetas más famosas de Estados Unidos durante la primera mitad del siglo XX, «neither the Pulitzer nor her popularity with the general public won her acceptance by the literary at large» (Peppe, 1998: xviii). En su opinión, entre las complejas razones que explican «her mixed reception is the particular moment in literary history when she appeared and the fact that male critics viewed her work through a gender-biased lens» (Peppe, 1998: xix).

La estudiosa incide en el choque entre la poesía emotiva de Millay y las exigencias de las figuras centrales del modernismo: «the extinction of personality» (Eliot, citado en: Peppe, 1998: xix). Aunque Holly Peppe afirma que Millay se apartó de los límites de la poesía lírica tradicional y «took unprecedented risks with her subject matter by favoring women's sexuality as a theme» (Peppe, 1998: xx), según ella la mayor parte de los críticos consideraron que su «exceso» de sensibilidad femenina reflejaba una incapacidad de abordar «metaphysical themes from an emotional distance» y, por lo tanto, también una falta de intelectualidad (que dichos críticos consideraban imprescindible para la buena poesía).

A lo largo de toda su introducción, Peppe insiste en la influencia del género en la crítica literaria de la época. «The literary climate of the period was problematic in that, with few exceptions, modernism was a male-defined movement» (Peppe, 1998: xxi). Ante esto, las mujeres tenían dos opciones: «write within a male-defined context and accept a better chance of being endorsed by the male critical establishment—or write in the lyrical mode reminiscent of the nineteenth-century tradition and risk being labeled “derivative” and unintellectual». Eso llevó a que muchos de los críticos (hombres) desprestigiaran a Millay por falta de sofisticación intelectual mientras que las mujeres que ejercían la crítica, como Louise Bogan y Babbette Deutsch, se preocuparon menos de si los poemas de Millay eran o no intelectuales, «and concentrated instead on how successfully the poet conveyed her meaning» (Peppe, 1998: xx).

Con el tiempo, nos dice Peppe, se ampliaron las lecturas de la poesía de Millay:

In the mid-1970s, feminist readers and critics initiated a new wave of Millay scholarship with critical reappraisals of her writing and analyses of her contributions to women’s literary and sociocultural history. Subsequent collections of essays about Millay’s poems and plays from various critical perspectives have furthered the case. (Peppe, 1998: xxv)

Uno de los objetivos de esa causa ha sido ampliar el estudio de los poemas de Millay a toda su carrera (algo que la propia Millay reclamaba), y no solo a los primeros poemarios, los más famosos. Una postura que Peppe defiende, a pesar de que su introducción acompaña precisamente a una antología de *Early Poems*. Adelantándose a las posibles críticas, Peppe apunta: «The poems in this volume only partly prepare the reader for the reaches of Millay’s later work».

A continuación, abordaremos las contribuciones de la crítica del siglo XXI, empezando por el análisis del apartado «Edna St. Vincent Millay», de una

obra biobibliográfica colectiva publicada al despuntar el siglo: *American Women Writers, 1900-1945* (2000), editada por Laurie Champion. Aunque apenas ocupa diez páginas, el estudio de Robert Johnson sobre la vida, trayectoria y recepción de Millay que precede a la relación bibliográfica nos parece significativo, porque cuenta con la distancia que da el tiempo y con la síntesis a la que obliga este tipo de obras. Los tres apartados en los que Johnson divide el capítulo («Biography», «Major Works and Themes», «Critical Reception») se apoyan en unas cuantas obras de referencia. Muchos de los datos biográficos están sacados de los estudios de Jean Gould y Norman Brittin, cuya obra hemos analizado en el repaso de la década de 1960. Como otros críticos, Johnson destaca el género de Millay a la hora de valorar su poesía: «Millay returned to the United States and strode into history: She became the first woman to be awarded the Pulitzer Prize for Poetry» (Johnson, 2000: 232).

No obstante, se muestra más prudente que muchos otros a la hora de identificar la fuente de inspiración de los poemas de Millay y la relación con su vida «real» y procura basar sus argumentos en opiniones anteriores. Para el apartado de la obra poética, por ejemplo, se centra en lo recogido por Debra Fried, Joan Dash y William Thesing. Siempre que alude a posibles temas subyacentes en sus poemas, lo hace desde la distancia y la suposición. Así, por ejemplo, a propósito de *Fatal Interview*, comenta:

One of Millay's most powerful contributions to American poetry arrives with *Fatal Interview*, fifty-two sonnets published in 1931. The group narrates the history of a dangerous love affair, and critics suggest that the series may document a relationship between Millay and writer George Dillon. (Johnson, 2000: 234)

Adviértase el tono comedido de ese «critics suggest» y «may document», que contrasta con la vehemencia de otros estudiosos a la hora de relacionar vida y obra de Millay. También toma distancia en el análisis de *A Few Figs*

*from Thistles*. «Yet commentators have noted that beneath this flippant surface attitude Millay's poems were redefining the limits of female speech» (Johnson, 2000: 233).

El apartado dedicado a la recepción de Millay es por fuerza muy somero. Hace un brevísimo repaso a las críticas (positivas) recibidas en la década de 1920 (como ejemplo menciona a Louis Untermeyer) y las contrapone con las (negativas) obtenidas en las décadas de 1930 y 1940, ejemplificadas en las opiniones de Cleanth Brooks y John Crowe Ransom. Johnson (2000: 236) apunta que «Millay's growing social consciousness and her work of the war effort distanced many readers». No obstante, y aquí no se muestra tan prudente como en páginas anteriores, afirma que buena parte del desprestigio de Millay se debió al auge del *New Criticism* y no al cambio de estilo de su poesía. Un ejemplo más del vaivén de la crítica que hace que determinados autores entren y salgan del polisistema:

Every bit as influential in the changing climate of opinion that greeted her work was the growing prominence of formalist «New Criticism». Privileging complexity and subtlety, multiple elusive meanings, distanced ironic narration, the New Critics and their followers honored symbolically laden works. In contrast, Millay appeared to say what she meant, showed her narrator's feelings directly.

A continuación, Johnson expone un nuevo cambio de paradigma y presenta el resurgir de estudios sobre Millay en las décadas de 1960 y 1970 (de ese periodo destaca a Patricia Klemans y a Jane Stanbrough, de quienes ya hemos hablado en estas páginas). En su opinión, «since about the 1960s, though, more and more scholarly readers have demanded that Millay be reconsidered and have found in her work the voice of a powerful, emerging female consciousness grappling with issues central for late twentieth-century writers» (Johnson, 2000: 235). En último lugar, comenta las contribuciones de Suzanne Clark y Cheryl Walker en los años noventa, dos estudiosas que han dedicado buena parte de sus ensayos al «otro

modernismo». Asimismo, enumera varios libros indispensables para los estudiosos de Millay: la obra monográfica de Brittin (1967; ed. actua. 1982), la bibliografía comentada de Nierman (1977), la recopilación de artículos críticos de Thesing (1993) y la obra colectiva editada por Freedman (1995) para conmemorar el centenario de su nacimiento, todas ellas comentadas ya en páginas anteriores de este capítulo. Asimismo, Johnson (2000: 237) apunta: «at the date of this writing, at least two major projects are afoot attempting to provide a new, definite Millay biography». Sin duda, se refiere a la biografía elaborada por Nancy Milford «*Savage Beauty*»: *A Biography of Edna St. Vincent Millay* (2001, traducido en 2003 como *Edna St. Vincent Millay. Belleza Salvaje*) y a la obra que combina biografía y crítica *What Lips My Lips Have Kissed. The Loves and Love Poems of Edna St. Vincent Millay* (2001), de Daniel Mark Epstein.

Como ya hemos dicho, la biografía firmada por Milford es la única obra sobre Millay traducida íntegramente al castellano hasta la fecha, señal de que el sector cultural hispano está más interesado en la vida y peripecias de la poeta como mujer que en su obra poética. *Belleza Salvaje* tiene un estilo fácil y está dirigido al público en general, pero no solo aporta datos biográficos sino también bastantes poemas de la autora, reseñas de la crítica, opiniones de sus contemporáneos y correspondencia.

Se trata de una obra extensa, de más de seiscientas páginas, con el corte de biografía clásica (pliegos de fotos, notas explicativas, índice alfabético...) e infinidad de citas. Recoge datos que hemos leído en buena parte de estudios anteriores, pero también aporta curiosidades, como que Millay escribió sus artículos satíricos en *Vanity Fair* «bajo el seudónimo Nancy Boyd, el nombre de soltera de su bisabuela» (Milford, 2003 [2001]: 217) y detalles sobre su método de trabajo: «escribía con trazos grandes y rápidos, y solía utilizar las páginas de la derecha para escribir sus poemas y, a

veces, los retocaba y reescribía en las de la izquierda, un método que mantuvo casi toda su vida. Algunos de sus poemas están fechados, pero la mayoría no lo está» (Milford, 2003 [2001]: 217). Asimismo, comenta el proceso de edición y difusión de los libros, con lo que los aleja del mundo literario y les da una dimensión física: «Frank Shay publicó una primera edición de *Figs from Thistles*, con papel de colores vivos, y la exhibió en los escaparates de su librería [...]. Esa edición se vendió como rosquillas» (Milford, 2003 [2001]: 244).

Sin embargo, dedica mucho espacio a las relaciones personales de Millay y a veces se filtra su opinión en el relato de los hechos. Por ejemplo, al referirse a la estrecha relación que existía entre Edna y su madre (destacada por muchos estudiosos), comenta: «Puede ser que Edna Millay no supiera que tenía que romper la relación con su madre, pero la garra del vínculo la dominaba por completo, y ella buscaba su liberación»<sup>175</sup> (Milford, 2003 [2001]: 245), con términos semejantes a los de una relación amorosa. O describe así su relación con George Dillon: «Edna y George se hicieron amantes. Los labios de él eran tan suaves que era como besar la carne del pezón de una niña. Después ella se lo dijo a Eugen. Las cartas de Millay a George Dillon se convirtieron en un torrente. Le decía que lo amaba, que no debía, no podía, dudar de ella» (Milford, 2003 [2001]: 365). Sirva este ejemplo como muestra del tono sensacionalista que adopta la biografía escrita por Milford en algunos pasajes.

A pesar de todo, se trata de una obra bien documentada y constituye la biografía autorizada de Edna St. Vincent Millay. En el propio prólogo, Milford (2003 [2001]: 9) dice que la escribió con «la ayuda y el permiso de

---

<sup>175</sup> Nótese además que, como algún otro crítico, Milford denomina a Millay «Vincent» cuando se refiere a Millay-poeta (como en los ejemplos del párrafo anterior) y «Edna» cuando se trata de Millay-mujer.

su hermana», aunque para eso tuviera que «regatear» con Norma Millay, en un principio reticente a sacar de Steepletop los documentos de la poeta. De todos modos, en nuestra opinión peca en ocasiones de morbosa y se recrea en el escándalo, algo que contrasta, por ejemplo, con el tono contenido del texto de Johnson comentado hace unas páginas.

Esa voluntad de atraer a un público general queda todavía más patente en otra obra publicada en 2001, *What Lips My Lips Have Kissed*, que ya en el subtítulo advierte que se centrará en *The Loves and Love Poems* de Millay. Los fragmentos que resultan más interesantes para nuestra tesis son los que comentan la visión de la poesía amorosa en su época, los que evalúan la figura de Millay dentro del panorama literario o en los que se desmenuzan sus poemas líricos, en especial los sonetos de *Fatal Interview*. Sirva de ejemplo esta reveladora reflexión sobre qué valor se le da a la poesía amorosa y cómo puede influir en el lugar que la crítica reserva a determinados poetas:

The modernist temperament of Eliot, Moore, Frost, and Stevens shrank from such outpourings. We have to step down to the «minor» poets (minor by current academic consensus) such as e.e. cummings, John Crowe Ransom, William Carlos Williams, and H. D., to find love poetry of enduring value, almost as if the heat of their passion had made them unfit for the American Pantheon of Major Poets. There is that much of the Puritan still weighing upon the arbiters of such matters. (Epstein, 2001: xiii-xiv)

O esta otra, igual de irónica y referida a la visión que los poetas que ocupaban el centro del sistema literario en su época tenían de Millay, en la línea de lo señalado por otros críticos: «Soon Eliot, Pound, and their followers would see to it that poems not bristling with paradox, irony, ambiguity, and allusion would not be called poems anymore» (Epstein, 2001: xv). Asimismo, el autor relaciona a Millay con la tradición visionaria de Blake, Shelley, Coleridge, y los simbolistas Baudelaire y Rimbaud, que inspiraron las primeras composiciones modernistas norteamericanas. En su



opinión, Millay se parece a ellos en que todos conciben la poesía como «an ecstatic response to experience, often induced by violent or painful disorientation of the senses» (Epstein, 2001: 40).

Epstein no solo carga las tintas contra los poetas elitistas de su generación, sino también contra algunos críticos: «Critics from John Crowe Ransom to John Ciardi who have charged Millay with a lack of intellectual interest have done her a grave injustice, mistaking clarity and unity for triviality» (Epstein, 2001: 81). Aunque, al mismo tiempo, no tiene empacho en reconocer que algunos de los críticos favorables de la poeta tenían lazos afectivos con ella; por ejemplo, cuando presenta la pionera revista izquierdista *The Masses* o en su mención al crítico Edmund Wilson: «Wilson knew and loved Edna, and he wrote the most perceptive memoir in the vast literature on the poet's life» (Epstein, 2001: 131).

Cuando habla de la vida de Millay, suele hacerlo alimentando el halo de misterio que rodeaba a la poeta: «Her friends and lovers, her public, and her biographers agree that Edna St. Vincent Millay was an enigma, sweetly intimate and available for a little while before becoming maddeningly remote, mysterious, unknowable» (Epstein, 2001: 17). Así pues, Epstein alude a la condición escurridiza de Millay como mujer y a sus múltiples máscaras, cuyo peligro es la pérdida de la auténtica esencia. Según ese planteamiento, Edna St. Vincent Millay sería «maddeningly remote» no solo para quienes la trataban, sino también para sí misma.

Asimismo, igual que otros críticos, Epstein relacionaba la forma de amar y plasmar el amor que tenía Millay con la visión masculina del amor, aunque introduce una salvedad más acorde con nuestros tiempos, en los que se pone en entredicho la separación de lo masculino y lo femenino: «Her desire was indeed working like a man's, if in fact there is any natural distinction between male and female desire. If not, then Millay may have

been one of the first modern women to indulge her nature as men had been doing for centuries, without apologizing» (Epstein, 2001: 151). Uno de los elementos realmente contemporáneos de esta cita no es la alusión a la libertad sexual y amorosa que ejercía Millay, sino a que lo hiciera «sin remordimientos», sin sentimiento de culpa. También cuando habla de su matrimonio, lo hace en términos de libertad: «Events over the next decades do suggest that marriage did not interfere with Arthur [Ficke] and Edna's enjoyment of each other in any way» (Epstein, 2001: 173). Para concluir el comentario de este libro, recuperamos una cita que resume el punto de vista del autor y el enfoque de su estudio: «The sadness resounding in the sonnets written in 1919-1920 is the sadness of her lovers. The disillusionment is in them and in herself—but the cynicism is all her own» (Epstein, 2001: 145).

Después de estas dos obras monográficas sobre Millay, pasamos ahora a una especie de antología panorámica que pretende ser «an updated, twentieth-century version of Samuel Johnson's *Lives of the Poets*» (Hamilton, 2002: ix). En *Against Oblivion. Some Lives of the Twentieth-Century Poets* (2002), Ian Hamilton —que una década antes había sido el editor de *The Oxford Companion to Twentieth-Century Poetry* (1994)— reflexiona sobre los conceptos de fama y reconocimiento, y sobre el papel del poeta como elemento marginal que apareció en el siglo XIX y que, en su opinión, «fed his pride, his sense of splendid separatedness» (Hamilton, 2002: x) y se vio obligado a rebelarse o a dirigirse de forma voluntaria a un grupo reducido de lectores, como hicieron algunos modernistas:

One of the essential tenets of so-called poetic 'modernism' was that the serious artist had been vanished to the sidelines of a society whose imagination was deadened. From this marginal location, the poet could complain and criticize, if he so chose, or he could cultivate his sense of alienation and write simply for himself, or for his friends, and as obscurely as he wished. (Hamilton, 2002: x-xi)

El problema de esta doble opción es que no permite una tercera alternativa. La de poetas como Edna St. Vincent Millay, que decidieron reivindicar su diferencia y, a la vez, acercarse al gran público e influir en su conducta.

Uno de los motivos por los que hemos decidido comentar esta obra es que sirve de «pulso» de un momento y enuncia una voluntad, la de luchar contra el olvido de poetas que podrían pasar de moda con el tiempo: «In itself, fashion is transient, of course, and one of oblivion's most reliable lieutenants» (Hamilton, 2002: xiii). Para contrarrestarlo, selecciona a 50 poetas (británicos y norteamericanos) de todo el siglo, entre los que se hallan 12 de los 28 poetas estudiados en esta tesis: Robert Frost, William Carlos Williams, Ezra Pound, Hilda Doolittle, Marianne Moore, Robinson Jeffers, Edna St. Vincent Millay, E. E. Cummings, Hart Crane, Allen Tate, Theodore Roethke y Elizabeth Bishop. De todas formas, el antólogo es consciente de que «one hundred years from now, about half of the poets I have chosen to consider in *Against Oblivion* will have become lost to the general view» (Hamilton, 2002: xv). Nos contentaríamos con que la mitad de los poetas de nuestro corpus siguieran en la mente de los lectores y los críticos dentro de otro siglo.

Tal vez sorprenda no encontrar en esa lista a W. H. Auden o T. S. Eliot, pero Hamilton tiene razones para ello: «four rather more celebrated names are also not included on my list: Hardy, Yeats, Eliot and Auden. For these four, it appears to me, oblivion is no threat. There can be no disputing either their mastery or their supremacy, as the twentieth century's most gifted poetic presences» (Hamilton, 2002: xvi). Y añade con acierto: «They overshadow modern poetry in all its several strands and they impose a twofold influence: as encouraging exemplars or as giant-sized inhibitors».

Si leemos la entrada que dedica a Millay, veremos que repite las opiniones más extendidas, a veces simplificándolas: «Edna Millay was lauded as the

*femme fatale* of Greenwich Village, fabled for her beauty, her promiscuity, her lyrical bravado», «showed little interest in technical experimentation», «yet somehow she appeared no less innovative than many of the so-called ‘moderns’ [because] Millay was a woman, a ‘new freewoman’» (Hamilton, 2002: 92). Por un lado, apunta que su éxito fue contraproducente para la crítica: «Millay’s audience was on a scale undreamed of by modernist like Pound and Eliot, and for this alone she came in for a good deal of resentment from self-consciously ‘radical’ reviewers» (Hamilton, 2002: 93). Pero por otro, Hamilton (2002: 95) critica lo que considera «a heart-piercing pathos» y afirma: «Edna Millay wrote too much and was absurdly overrated in her day (the sonnets in *Fatal Interview* were ranked alongside those of Donne and Sidney)». Vemos, pues, un punto de vista más tradicional en él, que se aleja de las interpretaciones renovadas de la poesía de Millay que habíamos encontrado en la década de 1990. Lo que sí valora en la poeta es su valentía: «Millay was not like anybody else, and this perhaps will be her final ranking: a weird original; and at her best transfixingly old-fashioned and ‘advanced’» (Hamilton, 2002: 95).

Adelantemos un par de años para comentar dos textos de naturaleza muy diferente publicados en 2004. El primero es el libro *Bobbed Hair and Bathtub Gin. Writers Running Wild in the Twenties*, escrito por Marion Meade y centrado en la vida de Edna St. Vincent Millay, Dorothy Parker, Zelda Fitzgerald y Edna Ferber. No puede decirse que se trate de un ensayo crítico, pues más bien parece un cruce entre novela rosa y revista del corazón, con comentarios muy explícitos y en ocasiones sensacionalistas; por ejemplo, dice a propósito del estado de salud de Millay cuando se casó con Boissevain, tras su viaje por Europa: «In reality, she was ill and terrified. After her abortion her health had continued to go downhill as she suffered from a variety of medical problems, including gastrointestinal pain, irregularity, fatigue, fever, and loss of appetite» (Meade, 2004: 85). A

pesar de todo, le dedicamos unas líneas porque ejemplifica un tipo de enfoque «ligero» al que en ocasiones han recurrido los estudiosos al hablar de Millay, suponemos que dejándose llevar por los aspectos más pintorescos de su vida, pero con el cual solo se consigue rebajar y simplificar la imagen que los lectores pueden tener de esta poeta tan poliédrica. En la propia contracubierta del libro leemos que se ofrece «a sparkling mixture of literary scholarship, social history, and scandal».

El otro texto publicado ese año es muy distinto, tanto en contenido como en su enfoque. Se trata de «Edna St. Vincent Millay and Anne Sexton: The Disruption of Domestic Bliss», de Artemis Michailidou (2004) y se publicó en la *Journal of American Studies*. En él, la académica Michailidou aborda el tema de la ruptura de la felicidad del hogar, a partir del estudio de la «domestic poetry» de Millay y Sexton como medio para denunciar el estado de aislamiento y privación de libertad que sufre la mujer cuando queda confinada en su casa. Michailidou afirma que los contrastes que encarnaba Millay dificultaron su aceptación por parte de la segunda oleada feminista: «Since Millay seemed to be a largely traditional poet and a ‘politically incorrect’ feminist model, second-wave feminists preferred to focus on other figures, classified as more modern and more overtly subversive» (Michailidou, 2004: 67). Esto llevó a Anne Sexton, por ejemplo, a negar los puntos en común con Millay e insistir en poetas como Lowell, Plath, Olsen y W. D. Snodgrass como sus influencias más inmediatas. No obstante, si comparamos la obra de Millay y Sexton, veremos que ambas, cada una en su época, tratan de explorar «the constraints of domesticity upon women» (Michailidou, 2004: 69), expuestas a la presión social y a la frustración psicológica.<sup>176</sup>

---

<sup>176</sup> La autora también asocia la retirada gradual de la mujer de la esfera pública con la disminución de sus poemarios en los años treinta y con el limitado número de premios literarios que recayeron en las poetas (Michailidou, 2004: 70).

Dos años después, Michailidou dedicó otro artículo a Edna St. Vincent Millay, esta vez en relación con Adrienne Rich: «Love Poetry, Women's Bonding and Feminist Consciousness: The Complex Interaction between Edna St. Vincent Millay and Adrienne Rich» (2006). En nuestra opinión, al comparar a Millay con algunas poetas posteriores, como Sexton o Rich, la estudiosa pretende acercar la figura de Millay y reivindicar su influencia en poetas en apariencia más transgresoras. En esta línea, en su artículo de 2006, la autora compara la obra *Fatal Interview* de Millay con *Twenty-One Love Poems* de Rich, pues ambas relatan una historia de amor a través de varios poemas encadenados.<sup>177</sup> Michailidou reivindica que tanto Millay como H. D., junto con Emily Dickinson y Muriel Rukeyser, influyeron en la obra de Rich, y destaca de entre todas ellas a Edna St. Vincent Millay por tres motivos. En primer lugar, por la popularidad e influencia de Millay en las décadas de 1920-1930, respaldada por las increíbles ventas de sus libros, que contrastan con las de Marianne Moore, Hilda Doolittle o Louise Bogan. En segundo lugar, por la bisexualidad de Millay documentada en los datos biográficos y filtrada en sus poemas (aspecto que Michailidou compara con la poesía explícitamente homosexual de Rich). Y, en tercer lugar, por la modernidad de su «controversial notion of women's bonding» (Michailidou, 2006: 42), ya que Millay veía a las mujeres no como rivales sino como aliadas. Este nuevo enfoque, unido al cuestionamiento de los patrones sexuales tradicionales por parte de Millay y a su creación de un vínculo entre mujeres fuertes de distintos momentos históricos, contribuyó, según Michailidou, a perfilar la conciencia femenina moderna.

---

<sup>177</sup> Michailidou (2006: 43) comenta que algunos críticos, tanto hombres como mujeres, no apreciaron la valía de *Fatal Interview* en su época porque creyeron que la originalidad y la franqueza del personaje «were antagonistic to the majority of women» y no captaron que la intención de la poeta era «the exploration of the common ground that her speaker and her readers shared with respect to heterosexual oppression».

Centrémonos ahora en el capítulo «Sentimental Modernism», de Suzanne Clark, incluido en la parte II («Issues of Production and Reception») de *Gender in Modernism. New Geographies. Complex Intersections* (2007), una obra colectiva recopilada y editada por Bonnie Kime Scott. En este capítulo, cuyo título recoge el término acuñado por la propia Clark una década antes, la autora insiste en su denuncia del uso sesgado que se ha hecho del término «sentimental» para desprestigiar un tipo de poesía que se consideraba femenina y, por lo tanto, menor.

Like other pejorative labels, that of sentimentality hides its gendered insult behind a mask of objective judgment. The idea of the «sentimental» was used by modernist critics to repudiate and for many years effectively silence a whole generation of women writers by linking emotionalism to women—as if revolutionary poetry could only be intellectual—or by suggesting that women’s continuity with nineteenth-century conventions of narrative made them less than intellectually respectable. (Clark, 2007: 125)

En opinión de Clark, esta acusación de sentimentalidad (o sensiblería) sirvió para discriminar a algunas de las escritoras más punzantes de su época: Angeline Weld Grimké, Edna St. Vincent Millay, Louie Bogan y Kay Boyle. En ocasiones, la crítica a la sentimentalidad iba unida a una crítica al feminismo. Clark (2007: 128) afirma que eso fue posible porque, a diferencia de la vanguardia europea, que representaba «the radical left, Anglo-American modernism aesthetics had not only a conservative trajectory, but a radicalism to the right». Nos parece una apreciación certera pues, aunque a menudo se ha dicho que el simbolismo francés y las vanguardias europeas inspiraron a los modernistas, había una diferencia de fondo que hacía que el High Modernism rechazase cosas que las vanguardias podrían haber aceptado. Así, «The conservative southern critics as Vanderbilt celebrated T. S. Eliot and William Faulkner while they vilified writers such as Millay» (Clark, 2007: 128). Y al hilo del uso sesgado del término «sentimental» para camuflar el rechazo de la poesía escrita por mujeres, añade: «One of the most powerful repressions of

women's writing came with the critical sanctions against the sentimental. [...] The censorship of the "sentimental" by modernist critics foreclosed the respectful consideration of women artists» (Clark, 2007: 129), una opinión compartida por Girard (2009).

Clark no solo destaca el éxito de Edna St. Vincent Millay poeta («more widely read and popular than any other poet, a celebrity before Hemingway», Clark, 2007: 130), sino también las cualidades de su poesía. A diferencia de otros muchos críticos, que han insistido en la sencillez y la inmediatez de los poemas de Millay confundiéndolas —como apunta Epstein (2001)— con la trivialidad, Clark (2007: 130) afirma: «She must be counted as one of the most careful and nuanced poets of her time, her poems yielding layer after layer of complexity to close aesthetic analysis», algo que se aprecia en el análisis poético del capítulo 9.

Por último, Clark (2007: 131) lamenta que los críticos y el sector cultural continúen seducidos «by the flamboyant, disturbing life rather than by her poetic achievements», y menciona a modo de ejemplo las aportaciones de Milford (2003 [2001]) y Epstein (2001), cuyo libro le parece simplista en su explicación del carácter transgresor de Edna St. Vincent Millay. Para Clark (2007): «Millay was passionate about questions of feminism and political justice, and impeccably supportive not only of her family, but of friends that included other women poets such as Elinor Wylie».

En 2009 se publicaron dos fuentes de consulta interesantes, ya apuntadas en el estado de la cuestión (apartado 1.2). Por un lado, está el artículo «Chasing the "Coloured Phantom": Gender Performance as Revealing and Concealing Modernist Ideology in Millay's Sonnets» (*The Journal of American Culture*). Su autora, Andrea Powell Wolfe, en un intento de sacar de la periferia a Millay y acercarla al centro del sistema literario, defiende la modernidad de los sonetos de Millay aludiendo a la temática de



muchos de ellos. En su opinión, el tema no sería el amor sino la reacción del ser humano al amor y al compromiso: la naturaleza solitaria y asocial de la persona, que es incapaz de establecer una relación fructífera con los demás, un tema recurrente en el desencantado modernismo.

Asimismo, Wolfe (2009) piensa que la ironía de esos sonetos también es propia del modernismo, e incide en la dualidad de las representaciones de Millay, quien creó un personaje que afloraba en sus lecturas poéticas: «Edna St. Vincent Millay deliberately and carefully constructed her persona as a woman willing to challenge the sexual politics of her time» (Wolfe, 2009: 155). En opinión de varios críticos actuales —por ejemplo, Clark (2007) y Craddock (2013)—, el soneto puede conferir tan bien como cualquier otra forma poética la esencia modernista, sobre todo cuando se presenta desde el punto de vista de una mujer que, como Millay, se mostraba ante el mundo «as feminine, often to the point of excess, yet willing to play the traditionally aggressive masculine role in love relationships» (Wolfe, 2009: 155).

Por otro lado, tenemos la tesis doctoral de Melissa Girard (2009), también presentada en el estado de la cuestión: *Lines of Feeling: Modernist Women's Poetry and the Limits of Sentimentality*. Heredera de la tradición de Gilbert y Gubar, Suzanne Clark y Cary Nelson, la estudiosa se propone ahondar en la noción de modernismo sentimental y defender que el *New Criticism* no solo ninguneó este tipo de poesía, sino que la eliminó por completo del ámbito académico y, por tanto, lo hizo desaparecer:

The New Critics did not simply restrict the canon of modernist poetry; more fundamentally, I argue, they obscured the diverse and often divergent array of aesthetic and critical methods that constituted modernism in the 1920s. As a result, we have lost the aesthetic theories, values, and strategies for reading that arose from within popular poetry and that made sense and meaning out of it. (Girard, 2009: iii)

En este sentido, iría en la línea de lo expuesto en el artículo de Allen (1993) a propósito del *High Modernism* y el *Low Modernism*, que quedó anulado, pero lo supera. Es decir, no solo reivindica que se recupere la poesía sentimental como otra expresión de la modernidad, sino que se cree una nueva metodología de análisis, una poética, que ayude a comprenderla y que la restituya al ámbito académico y, con ello, le dé capital simbólico. Su tesis no solo habla de Edna St. Vincent Millay, sino también de Louise Bogan, Genevieve Taggard, Sarah Teasdale y Elinor Wylie. No obstante, Girard da una importancia capital a Millay, dedicándole dos de los cuatro capítulos de la tesis. En el capítulo 9 retomaremos las ideas de esta autora a propósito del poema «Justice Denied in Massachusetts» (apartado 9.1.d), que analiza con ojos nuevos, pues fue uno de los poemas de denuncia política que provocaron el desdén de los críticos más elitistas de su época, entre ellos Tate y Brooks.

Por su parte, *Recorded Poetry and Poetic Reception from Edna Millay to the Circle of Robert Lowell* (Furr, 2010) trata de la «puesta en escena» de la poesía, y de la relación entre la voz poética dentro del poema y la voz del poeta que lo recita. Guarda similitud con el libro *Voicing American Poetry: Sound and Performance from the 1920s to the Present* (Wheeler, 2008), pero es mucho más específico. El libro de Furr se centra en el análisis de dos tipos de grabaciones de poemas: las lanzadas en la colección de Caedmon Records, de carácter comercial y de divulgación, y las del proyecto *Twentieth Century Poetry in English*, de la Library of Congress, dirigido en un principio por Robert Lowell, que constituyó «a deliberate exercise in canon-formation» (Furr, 2010: 21).

Furr lamenta que hasta el momento se haya prestado poca atención a las lecturas públicas, las retrasmisiones radiofónicas y las grabaciones en disco de los poetas modernistas, pues «despite the primacy of print, modernism

was for many an experience in listening, and on tape and record, we are left with a wealth of modern voiced poems and commentaries that repay the kind of close listening critics have rightly given to the late-twentieth-century avant-garde» (Furr, 2010: 10). En su estudio, la «voz» sirve de metáfora del poeta que se visibiliza, toma cuerpo, para dar también visibilidad a sus causas y reivindicaciones: «This neo Romantic inner voice is projected outward in the activist voice of feminist poetics, in which acquiring voice and boldly speaking the self are evidence of political progress» (Furr, 2010: 6).

Aunque Furr apunta que muchos de los poetas modernistas realizaron grabaciones de sus poemas (T. S. Eliot, E. E. Cummings, H. D., Louise Bogan, Allen Tate, Wallace Stevens, Marianne Moore...), advierte que en poetas como Edna St. Vincent Millay, con una potentísima figura pública y una poesía expresiva, el componente sonoro es primordial. En su opinión, la presencia física del poeta que recita «materialize both text and author in ways that complicate twentieth-century literary critical insistences upon separating the two» (Furr, 2010: 9), pues, aunque la voz del poema no se identifique con la voz del poeta que lo recita y el público aprecie que es una «interpretación», la lectura del poema por parte de su creador se considera un acto revelador, que puede aportar nuevos significados y matices que otro tipo de lectura no tiene. Así, «the audio recording of a poet reading her work points us toward complex issues of authenticity, persona, and authority» (Furr, 2010: 21).

En el capítulo que dedica a Edna St. Vincent Millay y Anne Sexton, dos ejemplos de «the beautiful throat» (término que toma de la propia Millay), incluido en el bloque «In First Person, in Another's Voice», Furr reflexiona acerca de cómo los poemas en primera persona, y recitados por quien los ha escrito, pueden en realidad reflejar la presencia de numerosas *personae*.

Este hecho se potencia con la voz teatral («voice in performance», Furr, 2010: 84) que empleaba Millay, que podía variar en tono, ritmo y acento según la voz poética fuese una niña, una anciana o un hombre. En opinión de Furr, las lecturas poéticas y las grabaciones de Millay tenían tanto éxito (corroborado por las más de 1.500 cartas dirigidas a Millay que la NBC recibió tras sus transmisiones radiofónicas en 1932 y 1933) porque representaba a propósito el papel simbólico de la poeta, una opinión ya presente en Wheeler (2008): «she performed the poetess, but paradoxically she also performed authenticity, as twentieth-century audiences would increasingly require» (citado en: Furr, 2010: 87).

Es decir, Millay lograba —de una manera consciente— que sus interpretaciones, igual que sus poemas, «sonaran» sinceras y conectaran con el público. No olvidemos que muchos de los críticos de las primeras décadas del siglo XX insistían en la sinceridad de los poemas de Millay, una sinceridad que se ha puesto en entredicho en décadas posteriores, ya que podría ser también una impostura, una *impersonation*.

Furr es consciente de que hoy en día las lecturas de Millay pueden parecernos afectadas e histriónicas, pues las convenciones poéticas e interpretativas han variado con el tiempo (han pasado más de ochenta años desde las grabaciones). Por eso, insiste en que, para apreciar cómo fueron acogidas en su momento, hay que fijarse en los comentarios de sus coetáneos y en las cartas del lector y el público de a pie, a quien Millay dirigía buena parte de su poesía: «The language of the letters and memoirs we've been examining [...] clearly indicates that the vocal techniques we might consider artificial drew Millay's audience in» (Furr, 2010: 93), algo que ocurre con las grabaciones de otros muchos poetas, sobre todo en aquellos «in which sincerity is conveyed through a performance aesthetic».

Por último, nos gustaría comentar la reflexión de Furr acerca de la supuesta sinceridad e identificación de la voz poética y real que el público establecía al escucharla. No obstante, «is it possible that in its overt artifice, Millay's reading serves to *distance* her from the lyric's speaker?» (Furr, 2010: 94). Esta pregunta le lleva al concepto de ironía que ahora apreciamos en las lecturas públicas de Millay. Quince años antes, en su «Uncanny Millay», Suzanne Clark (1995) ya apuntaba que la máscara le servía a Millay de crítica de unas actitudes que al mismo tiempo estaba representando. Sin embargo, la novedad de Furr está en que, según él, deberíamos ver ambas posibilidades en la misma lectura: es decir, que la actuación de Millay fuese «en serio», que en cierto modo reflejase a la propia Millay, y que a la vez constituyese una especie de burla de sí misma (o de su figura pública).

Terminamos este extenso repaso de los estudios dedicados a Edna St. Vincent Millay con el comentario de la tesis doctoral *Women Poets, Feminism and the Sonnet in the Twentieth and Twenty-First Centuries: An American Narrative*, de Jade Craddock (2013), y en especial del capítulo «Edna St. Vincent Millay and the emergence of a feminist sonnet tradition», analizado en el estado de la cuestión. En concreto, la autora la relaciona con poetas posteriores como Adrienne Rich, Marilyn Hacker, Marilyn Nelson y Moira Egan, aunque también menciona a otras poetas contemporáneas menos conocidas.

Reflejo de la evolución de la crítica en las últimas décadas es que, en su tesis doctoral, Craddock (2013) considera a Millay dentro del «canon» («Millay has become an automatic choice within the canon, particularly [...] as the endpoint within a gynocentric narrative», Craddock [2013: 22]), cuando durante varias décadas había sido una figura periférica del sistema literario. Y no solo eso, sino que la toma como eje central de la lectura feminista del soneto.

En cierta forma, cuesta separar las cuestiones de género asociadas al movimiento modernista de las reivindicaciones del feminismo en materia literaria, pues ambas se relacionan con el concepto de «poesía femenina» o «poesía escrita por mujeres» («women's poetry»), que, en sí mismo, ya es un concepto controvertido, tal como apunta Anna Leahy (2008). Por un lado, eliminar la etiqueta podría borrar las expectativas de género asociadas a determinado tipo de poesía. Pero, por otro lado, supondría silenciar la desigualdad de género que aún modela nuestras vidas, pese a los logros aparentes, «obfuscating recent history, erasing the artistic work that the category delineates, and silencing questions about canonization» (Leahy, 2008: 311). Esto se observa, dice la estudiosa, tanto en su presencia en revistas literarias como en el propio ámbito académico.

Esta separación todavía es más difícil de realizar en el caso de Edna St. Vincent Millay, esa «female female impersonator» que rara vez oculta su calidad de mujer reivindicativa en sus poemas. Como hemos visto a lo largo de este capítulo, la naturaleza híbrida de su poesía, los contrastes no solo temáticos y formales sino también entre los distintos «personajes» que encarna y a los que da voz, han hecho que, como decía Walker (1996), Millay pueda considerarse «Antimodern, Modern and Postmodern». Treinta años antes, Gray (1967: 44) ya apuntó que Edna St. Vincent Millay era inclasificable, y que «there is really no acute need to try to grade achievement according to an established formula or to consider austere, precisely, what place may be accorded to her in the hierarchy of genius». Teniendo esto en mente podríamos decir, aun a riesgo de suscitar la polémica, que Millay era una representante del modernismo sentimental aun sin cumplir los requisitos marcados por los modernistas, o que expresaba el sentimiento moderno sin por ello dejar de ser clásica.

A modo de recapitulación, terminamos este repaso por la recepción crítica de Edna St. Vincent Millay con las palabras de Peppe (1998: xxiv):

The full story behind Millay's poetic reputation is complex and at times based on speculation, as it is difficult to determine how gender, subject matter, literary quality (itself a relative term), general popularity (indicated by book sales), critical reception, academic acceptance (or rejection), and public image interrelate to create, sustain, or damage a writer's name. What is certain is that today, half a century after Millay's death, her poetry—still popular with the reading public—is finally receiving serious attention from critics, scholars, and editors of literary anthologies.

## 9. ANÁLISIS DE LA POESÍA DE EDNA ST. VINCENT MILLAY: MODERNIDAD VESTIDA DE CLASICISMO

A lo largo de esta tesis, hemos defendido la inclusión de Edna St. Vincent Millay dentro del movimiento modernista, pero entendido en sentido amplio, polifónico, como sinónimo de una corriente renovadora que dejaba espacio para muchas manifestaciones poéticas. Para ello nos apoyamos en la opinión de críticos como Allen (1993), que dividen el movimiento en *High Modernism* y *Popular Modernism*, y más concretamente, en la de quienes defienden la presencia del «sentimental modernism», término acuñado por Clark (1991) y recuperado en varios estudios posteriores (por ejemplo, Scott, 2007, y Girard, 2009). Preferimos esta categoría a las de «modern lyricism» (Falck, 1999 [1991]) y «gendered modernisms» (Dickie y Travisano, 1996), porque nos parece el término más apropiado en contraposición con «modernismo intelectual», la vertiente más extendida (y aceptada) del movimiento. Así, evitamos incidir en la dicotomía entre poesía masculina y poesía femenina, para centrarnos en el análisis poético en función del estilo, temática y propósito, aunque sin perder de vista que, con frecuencia, el lirismo y la expresividad sentimental son cultivados por mujeres que, como Millay, juegan a subvertir los prejuicios de la sociedad patriarcal en la que se encuentran.

Edna St. Vincent Millay contaba apenas veinte años cuando su poema «Renascence» (1912) se publicó en el libro *The Lyric Year* tras quedar finalista en un concurso literario. Como hemos visto en el capítulo anterior de la tesis, distintas fuentes coinciden en que, a pesar de no haber ganado el premio, su poema fue el mejor de la colección. Era un poema ambicioso, con ritmos e imágenes memorables que le daban una peculiar fuerza



dramática.<sup>178</sup> Además, exponía un tema contemporáneo: «a death and rebirth that may be read in Freudian terms as a crisis in the relationship of a child to a maternal principle» (Clark, 1996 [1986]: 149).

Tras el reconocimiento obtenido con «Renascence», Millay estudió en Vassar College, al que pudo acceder gracias a una beca y al mecenazgo de Carolina B. Dow. Allí se abrió a un mundo sensual y desinhibido muy distinto de su Maine natal, que acabó de saborear en el bohemio barrio de Greenwich Village, donde se relacionó con distintos artistas y escritores, entre ellos Edmund Wilson, Floyd Bell, Archibald MacLeish, William Rose y Stephen Vincent Benét. Debemos recordar que, «in the 1920s, free love was central to challenging gender equality and women's subordination to men; protesting the patriarchal restrictions of marriage; advocating female desire; and arguing for the reform of contraception, marital sexual abuse and sex education» (Craddock, 2013: 68). Y Millay lo puso en práctica. Durante aquellos años recopiló muchas de las experiencias vitales que luego plasmaría en sus poemas, algunos publicados en revistas como *Poetry* y *Vanity Fair*. En esta última publicó también artículos a partir de 1921 con el *nom de plume* de Nancy Boyd, mediante los cuales se burlaba de su propia reputación como chica romántica y seductora a la par que proporcionaba «an ironic commentary on the gender tensions found within intellectual and print culture in New York in the 1020s» (Keyser, 2007:65).

Aunque se desconoce el momento exacto de su creación, ya que Millay acostumbraba a fechar únicamente las revisiones de sus poemas,<sup>179</sup> también

---

<sup>178</sup> Ya entonces, Millay jugaba con la ambigüedad de su nombre y su persona, pues firmó el poema como Vincent (tal como la llamaban sus familiares y amigos), con lo que provocó el equívoco del jurado, que se dirigió a ella por carta como «Don E. Vincent Millay» (Milford, 2003 [2001]: 89). Este juego de identidades y la voluntad de confundir a «su público» acompañaron a Millay durante toda su carrera literaria.

<sup>179</sup> Véase Milford (2003 [2001]: 217).

corresponden a esta etapa los famosos «First Fig» y «Second Fig», ambos publicados dentro de *A Few Figs from Thistles* (1920). En opinión de Stauffer (1974: 235), este poemario reflejaba «an attitude of free-and-easy living and loving» y contribuyó a crear la imagen descarada e independiente que proyectaba Millay y que acabó por convertirla en la representante de su generación. Sin embargo, semejante éxito fue un arma de doble filo, pues el espíritu de la revolución y la emancipación de la mujer que se desprende de *A Few Figs from Thistles* y de *Second April* (1921) impactó tanto que, como ya hemos visto, influyó (para mal) en la recepción de sus composiciones posteriores.

La calidad de la poesía de Millay, que Thomas Hardy consideraba una de las dos grandes contribuciones de Estados Unidos a los años veinte (Pine, 2008: iii), quedó confirmada en 1923, cuando obtuvo el Premio Pulitzer de Poesía como reconocimiento a un grupo de poemas: «The Ballad of the Harp-Weaver», *A Few Figs from Thistles* y ocho sonetos publicados en *American Poetry: A Miscellany* (1922). Al éxito de *The Harp-Weaver and Other Poems* (1923) siguieron, además de algunas obras de teatro, el poemario *The Buck in the Snow* (1928), de tono mucho más grave que los anteriores y comprometido con la situación política del momento, el libro de poemas ilustrados *Poems Selected for Young People* (1929) y *Fatal Interview* (1931). Muchos consideraron esta serie de cincuenta y dos sonetos inspirada en una historia de amor furtiva una de las mejores obras de sonetos encadenados de la literatura anglosajona.

En la década de 1930 publicó también *Wine from These Grapes* (1934) y *Huntsman, What Quarry?* (1939), editada tres años después de traducir al inglés *Les fleurs du mal* de Baudelaire junto con el poeta George Dillon. Durante los años siguientes, Millay participó activamente en la política internacional y se dedicó a escribir lo que ella misma llamaba «not poems,

posters» (Milford, 2001: vii) para un mundo en guerra, que los críticos rechazaron porque los consideraban propaganda antifascista en lugar de literatura.<sup>180</sup> El último poemario de Millay, *Mine the Harvest*, contenía los poemas escritos entre 1940 y 1950, y fue publicado por su hermana Norma de manera póstuma en 1954.

En opinión de Epstein (2001), era lógico que los representantes del *High Modernism*, que se rebelaban contra el sentimentalismo victoriano y huían del tema recurrente del amor romántico, no dejaran espacio en su canon para «the woman who sang so shamelessly and beautifully the delights and torments of eros» (Borroff, 2008: 146). No obstante, nos plantearemos si también este biógrafo, igual que los críticos y poetas que marcaron el canon modernista, se dejó engañar por la apariencia frívola y sentimental de algunos poemas de esta supuesta *femme fatale*, y no supo ver que en realidad poseía un amplio registro de tonos, temas y estilos.

La excelente recepción de los poemarios *A Few Figs from Thistles* y *Second April* pudo ser uno de los motivos por los que T. S. Eliot restó valía a Edna St. Vincent Millay. «Las tendencias del arte moderno, incluida la poesía, son a menudo contrarias al gusto popular de la época; los poetas suelen quedar abandonados a sí mismos en una busca solitaria de temas y modos de expresión», dijo Eliot (1999 [1933]: 50). De todos modos, algunos críticos actuales, como Huysen (2003) y Turner (2003) —ambos citados en: Wolfe, 2009—, apuntan que, pese a las apariencias, la mayor parte de los poetas modernistas ansiaban el éxito y la difusión de su obra, para lo cual se servían de sus propias «técnicas comerciales». Al respecto, escriben Aronowitz y Jameson: «the repeated demands for intellectual originality create a kind of consumerism that is like any other fashion»

---

<sup>180</sup> Nos referimos a *Make Bright the Arrows. Notebook 1940* (1940) y *The Murder of Lidice* (1942), obras propagandísticas que hemos preferido no tomar como fuentes primarias.

(citados en: Clark, 1996 [1986]: 160). Así, puede que incluso en este aspecto las diferencias entre Millay y otros poetas de su generación fueran solo aparentes.

Es innegable el juego de espejos y la ambivalencia de una poeta que era capaz de terminar un soneto de métrica shakespeariana con esta especie de trabalenguas acerca de lo voluble que es el amor contemporáneo: «Till all the world, and I, and surely you, / Will know I love you, whether or not I do».<sup>181</sup> Esta dualidad, caracterizada por la subversión de estereotipos, es la que llevó al crítico Allen Tate a definirla como la única poeta capaz de navegar entre dos épocas o a Gilbert y Gubar (1994) a insistir en que su exagerada máscara de feminidad no era más que eso, una careta, casi una parodia, con la que Millay se burlaba de las convenciones poéticas y culturales de su época y también de sí misma.

Con el propósito de plasmar la dicotomía de la obra poética de Millay, en la que la ironía pesa tanto como el lirismo,<sup>182</sup> hemos dividido el corpus de poemas seleccionados en tres categorías principales, atendiendo a la forma, la temática y las imágenes recurrentes, con subapartados cuyos títulos presentan parejas antagónicas de conceptos («La voz y el silencio, el diálogo y la polifonía», «La muerte y el instinto vital») o términos que encierran una oposición («La actualidad de los clásicos», «Las estaciones»). Cada subapartado se articula alrededor de entre tres y seis poemas ilustrativos, cuyo original y traducción al castellano ofrecemos en el Segundo Volumen de la tesis en el mismo orden en el que se analizan, para facilitar la tarea traductológica. De todas formas, si se publicase la antología, los poemas no tendrían por qué aparecer enfrentados ni en el

---

<sup>181</sup> Soneto XVII, *The Harp-Weaver and Other Poems* (1923).

<sup>182</sup> Esto lleva a Falck (1999 [1991]: xix) a denominarla «lyric-ironist», dentro de una tradición que incluiría tanto a Blake y a Dickinson, como «the later French Symbolists, Wilde, Hardy, Housman, and the younger Eliot, as well as many of the existentialist prose writers of the later nineteenth and earlier twentieth centuries».

mismo orden. Creemos que el doble papel ejercido (como traductores y traductólogos) puede favorecer el estudio del proceso de traducción, ya que, al estudiar nuestras propias opciones, no solo contamos con el «producto final» presentado en la tesis, sino que conocemos las reglas, los procesos mentales y las opciones barajadas, algo que, cuando se analiza la traducción de otros, suele quedar fuera del alcance del estudioso.

Por último, antes de dar paso al análisis, nos gustaría recordar que, por muy líricos que sean los poemas de Millay, no deben relacionarse con la mera «confidencia sentimental» o comunicación de la «experiencia real» de la poeta, dado que, como proceso creador, la poesía es fruto de una selección peculiar e inconsciente de materiales vividos y contemplados, que luego se funden y modifican durante la creación poética y se reordenan con una voluntad formal. Así pues, la «experiencia» que comunica el poema es «una fusión de sentimientos tan numerosos y tan oscuros en sus orígenes» Eliot (1999 [1933]: 178) que no responde a una realidad preexistente, sino que se fragua en el propio poema. Esta nueva realidad es interpretada por el lector atento, quien a su vez realiza otra labor creativa al experimentar sus propias emociones. Si ese lector es además traductor, dichas emociones quedan reflejadas en su obra ya que, en el contexto poético más que en cualquier otra clase de traducción literaria, esta labor se convierte en una «reescritura», fruto del movimiento «hermenéutico» y del «poético»: traducir «debe tanto a la acción nominal de *interpretar* como a la acción nominalizadora de *escribir*» (Ruiz Casanova, 2005: 8).

El nombre de Edna St. Vincent Millay suele asociarse con las formas métricas clásicas (en especial, con el soneto) pero, como veremos a continuación, en realidad la estructura de sus poemas va desde el epigrama hasta los poemas largos en verso libre. Por tanto, no nos parece adecuada su exclusión del movimiento modernista atendiendo a la forma de sus

composiciones. Asimismo, gran parte de su obra refleja una temática contemporánea (incomunicación de los amantes, ambivalencia ante la belleza, vacío existencial) revestida de ironía, y emplea recursos del modernismo norteamericano (la cita, el lenguaje prosaico y conversacional, «the concentrated attention to detail and its exact and direct rendering», Hermans [1982: 87]), mecanismos que esperamos haber reproducido en nuestras versiones. Ahora dejemos que sean los poemas seleccionados y sus traducciones, apoyados en el análisis, los que hablen por sí mismos.

## 9.1. La forma poética: del soneto al verso libre

Dentro del estudio de la forma repasaremos desde poemas breves hasta poemas extensos en verso libre, pasando por baladas, sonetos y poemas encadenados. Junto a poemas epigramáticos basados en citas o alusiones (un recurso netamente modernista) encontramos en Millay poemas largos y de métrica irregular que cumplen los requisitos pautados por Pound y Eliot para el uso del *vers libre*. En nuestra opinión, la calidad de estos poemas bastaría para justificar la pertenencia de Millay al modernismo. Por supuesto, también prestaremos atención a los sonetos, presentes en todos los poemarios de Millay y siempre agrupados al final de cada libro editado. Es indiscutible la contribución de Millay al género del soneto en lengua inglesa, como demuestra el hecho de que aparezca, por ejemplo, en obras como *The Making of a Sonnet. A Norton Anthology* (Hirsch y Boland, 2009), *The Cambridge Companion to the Sonnet* (Cousins y Howarth, 2011) y *The Art of the Sonnet* (Burt y Mikics, 2010).

Hemos optado por ordenar los poemas de este apartado en bloques de menor a mayor extensión, que en ningún caso deben confundirse con una menor o mayor importancia. Asimismo, hemos procurado que fueran representativos de toda la trayectoria literaria de Millay, de modo que

mezclamos composiciones de distintos poemarios, y las presentamos en el orden en el que se van analizando, y no en orden de publicación.<sup>183</sup> Debido al amplio volumen de poemas seleccionados (67 en total), el análisis de cada uno es por fuerza breve, y podría servir de punto de partida para un estudio más minucioso. Como se verá, en la medida de lo posible hemos intentado mantener en nuestras traducciones una forma estrófica análoga a la original, con cierto patrón métrico y de rima, para evitar caer en la forma azarosa de algunas traducciones de poesía, criticada por Alou Ramis (2007: 13): «Por desgracia, muchas traducciones de poesía parecen forma devuelta al azar, pues se destruye la estructura que las sustenta». Aunque es cierto que muchos traductores prescinden de la rima en sus versiones, nos ha parecido imprescindible tenerla como una de nuestras prioridades (al menos en los poemas con esquemas métricos muy marcados), porque es un rasgo característico de Millay. En este sentido, compartimos la opinión de Moffett (1999: 84-85): «Nobody's is arguing that poets are willing to see their images and meaning sacrificed in translation for the sake of keeping rhyme and meter. [...] [But] no *formal* poet wants to see *his* music mangled by being “watered down to free verse”». <sup>184</sup>

---

<sup>183</sup> Para guiar al lector, en el Segundo Volumen incluimos debajo de cada poema en inglés el título del libro en el que se publicó en origen, y ofrecemos varios índices de consulta. A continuación de cada poema traducido, ofrecemos el título del poemario en cuestión también traducido, tal como se justifica en el capítulo 10 de la tesis.

<sup>184</sup> El artículo «On Formal Translation» (Moffett, 1999) aporta varias reflexiones interesantes con respecto a la traducción rimada de poesía *formal*, algunas bastantes vehementes. Véase, como muestra, el siguiente extracto: «To translate poetry, one must be a poet. To translate formal poetry, one must be a formal poet—a good one, with plenty of skill, sensitivity, and patience. Otherwise Robert Frost's famous dictum, that the poetry is what's lost in translation is all too true. Formal translation is very hard to do well, but only if done well is it worth doing at all» (Moffett, 1999: 88).

La primera frase de este fragmento parece chocar con el planteamiento del artículo de Fernández González (otoño de 2015), quien lanza la pregunta de si para traducir poesía hace falta ser poeta (o si para ser poeta hace falta traducir poesía).

## a) Poemas breves

A pesar del reconocimiento de sus poemas largos «*Renascence*» o «*The Ballad of the Harp-Weaver*», lo que hizo que Millay conquistara a los estadounidenses de la década de 1920 fueron sus descarados poemas breves, cuya concisión, centrada en un detalle, encerraba una abstracción y una intensidad difícil de lograr en poemas más largos. Como representantes de este grupo analizaremos en primer lugar «*First Fig*» y «*Second Fig*», ambos recogidos en *A Few Figs from Thistles* (1920), pero publicados previamente en *Poetry* (1918). A continuación, comentaremos otros tres poemas breves que presentan una temática y una métrica distintas: «*Midnight Oil*», «*Ebb*» y «*Hyacinth*», publicados respectivamente en *A Few Figs from Thistles* (1920), *Second April* (1921) y *The Harp-Weaver and Other Poems* (1923).

Lo primero que llama la atención de «*First Fig*» y «*Second Fig*» es su título, que, junto con el del poemario, remite a una cita bíblica: «*Ye shall know them by their fruits: Do men gather grapes from thorns, or figs from thistles?*» (Mateo 7:16),<sup>185</sup> que en castellano correspondería con: «*Por sus frutos los conoceréis. ¿Acaso se cosechan uvas de los espinos o higos de los abrojos?*».<sup>186</sup> Ya hemos apuntado que entre los modernistas era frecuente recurrir a la cita, ya fuera buscando ecos de la Antigüedad clásica, como Pound; de textos bíblicos y de la literatura universal, como

---

Sin embargo, ambas posturas pueden reconciliarse si entendemos la afirmación de Moffett (1999) como una cualidad intrínseca deseable en el traductor de poesía: la sensibilidad del poeta. Eso no implica necesariamente, al menos en nuestra opinión, que el traductor de poesía deba contar como poemarios propios originales publicados, sino que tenga inclinaciones y aptitudes para la poesía. Es evidente es que sin esa sensibilidad y ese «oído», otro de los términos que menciona Moffatt (1999: 86), le será imposible crear un poema nuevo en otro idioma que remita al poema original, ya sea con rima o sin ella.

<sup>185</sup> Versión de la Webster's Bible Translation.

<sup>186</sup> Versión de Ediciones Paulinas (1986).



Eliot;<sup>187</sup> o de toda clase de fuentes (desde la Biblia hasta los periódicos, pasando por facturas y conversaciones oídas al vuelo), como Moore, cuyo «eclecticismo destruye formas de autoridad basadas en la importancia jerárquica de unos discursos sobre otros» (De Miguel Crespo, 2010: 15). En la poesía de Millay, la cita es mucho más sutil, una mera «alusión», la forma menos explícita y menos literal de citar, pero «cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente» (Genette, 1989 [1962]: 10). No obstante, como tantas veces ocurre con Millay, en «First Fig» y «Second Fig» la alusión es engañosa, está tergiversada, pues la autora invierte el sentido de la cita bíblica (de la que se deduce que nada bueno puede salir de las zarzas, en contraposición con las fructíferas cepas e higueras) y asegura que lo que se ofrece en su libro son, literalmente, «Unos cuantos higos de los abrojos». El número ordinal del título de estos dos poemas marca también el orden en el que aparecen en el poemario.

Teniendo todo esto en cuenta, hemos preferido traducir los títulos como «Primer fruto» y «Segundo fruto» por dos motivos. En primer lugar, consideramos que en nuestro entorno cultural se reconoce fácilmente la primera parte de la cita bíblica («Por sus frutos los conoceréis») pero no la segunda, de modo que la palabra «higo» no tendría reminiscencias bíblicas para el lector. En segundo lugar, el término «higo», fuera de contexto y en un título tan corto, habría predispuerto al lector a interpretar como una broma el poema que sigue, cuyo tono es jovial y victorioso, pero no humorístico, con lo que se habría desvirtuado la intención del original.

---

<sup>187</sup> Recuérdese su manipulación de la cita de *Antony and Cleopatra* de Shakespeare («The barge she sat in, like a burnish'd throne»), transformada en «The Chair she sat in, like a burnished throne» en la segunda sección de *The Waste Land*. Basta el cambio de un término («barge» por «Chair») para anular todas las connotaciones del amor romántico de Marco Antonio y Cleopatra e introducir la insipidez del amor actual (véase la nota 34 de *The Waste Land*, 1922).

«First Fig» («Primer fruto») (SV: 2-3),<sup>188</sup> es quizá el poema más famoso de Millay. Su «My candle burns at both ends...» se convirtió en «el himno de la generación de Vincent» (Milford, 2003 [2001]: 202), y le valió tanto alabanzas como irónicas burlas. Veamos, a modo de ejemplos contrastados, las palabras de varios críticos. En primer lugar, tenemos una reseña del *The Freeman* editada poco después de la publicación del poemario, en la época álgida de Millay. En ella, Colum (noviembre de 1921: 189) advierte: «This is what a child who was not familiar with candles and who had a mind bent on mischief might say. It is nonsense, of course. A candle burning at both ends does not give a lovely light; it makes a dripping mess». No obstante, en su opinión, gran parte del encanto de Millay está en esa mirada infantil: «the outlook and expression of a child—of a precocious, learned and subtle child». Mucho más apreciativa fue la crítica de Beatty (enero de 1932), quien comparó la influencia de este poema de Millay para la nueva generación femenina con la de Rudyard Kipling para los hombres de una generación anterior. Y en respuesta a quienes veían en él un poema fácil, Beatty dijo: «She worked for months on the “candle poem”, which is only four lines. For days she would search through her mind for a word» (Beatty, enero de 1932: 103). «First Fig» no solo estuvo en boca de los críticos en vida de Edna St. Vincent Millay. Aún en la década de los noventa, Gilbert Allen (1993: 267) aludía a «the irreverent sensuality of “First Fig”». Y unos años después, Peppe (1998: xi) afirmaba: «That reputation was shaped by memorable lyrics such as the near legendary quatrain published in 1918».

Como puede apreciarse, se trata de una cuarteta de número de sílabas variable (7-6-8-6) con rima *abab*, que hemos traducido por una estrofa con la misma rima, aunque asonante, y número de sílabas también flexible (9-

---

<sup>188</sup> Damos las páginas del Segundo Volumen en las que se recoge el poema. En la página par aparece el poema original en inglés y en la página impar, nuestra traducción.

9-8-8), pues en algún caso ha resultado imposible concentrar el contenido en solo 8 sílabas. La densidad semántica se refleja en los abundantes monosílabos del poema original (salvo las palabras *candle* and *lovely*), que intensifican el ritmo y la dualidad de «both ends». Como es sabido, en castellano es mucho más difícil ceñirse a palabras monosílabas, así que hemos procurado utilizar palabras cortas y que mantuvieran el ritmo, aunque tuviesen dos o tres sílabas. De ahí, por ejemplo, que hayamos optado por «odiados» y «amados» para «foes» y «friends» (v. 3), los términos antitéticos con los que se dirige a sus interlocutores, en lugar de las más evidentes «enemigos» y «amigos».

Podríamos decir que este poema breve resume la filosofía del amor contemporáneo, efímero pero intenso, que defendía Millay en esa etapa de su vida. En cuanto a la imagen de los dos cabos de la vela que arden a la vez, hay fuentes que lo relacionan con un *ménage a trois* entre la poeta y dos de sus amantes del momento. Aunque conviene huir de las asociaciones demasiado directas, no podemos ocultar que, como afirma Epstein (2001: 128): «The slender book with its famous epigram “My candle burns at both ends...” became a cause célèbre, quickly selling out edition after edition, as fast as Keenerley could print them. The *Figs* book established Millay’s reputation as the sex goddess of Greenwich Village».

El «Second Fig» («Segundo fruto») (SV: 2-3), todavía más fugaz que el primero, es un pareado de rima consonante. En este epigrama, Millay rechaza la seguridad de la civilización asentada en roca firme y contrapone dos universos, resumidos en dos pares de conceptos enfrentados de forma especular: «the solid rock» y «the ugly houses» (v. 1) frente a «my shining palace» y «sand» (v. 2). Los tres primeros van acompañados de un determinante («the» frente a «my» marca el cambio de universo) y un adjetivo calificativo, mientras que el último aparece desnudo y, por tanto,

resulta más impactante. A esta contraposición se une una interpelación al lector/interlocutor introducida por una expresión oral («Come and see»), que actualiza el mensaje y señala a una realidad externa.

En opinión de Falck (1999 [1991]: xx), el poema refleja «The existential fierceness with which Millay rejected—on behalf of herself, of all women, of all people—society’s offered roles». Por otra parte, en *The Norton Anthology of Poetry* (2004 [1970]: 1.382) se comenta la relación entre el palacio construido en la arena y la cita bíblica de Mateo 7:26-27: «a foolish man which built his house upon the sand». Una vez más, la autora se sirve de una intertextualidad implícita en el eco de las Escrituras.

Nuestra traducción presenta dos versos de 16 sílabas (divididos en dos hemistiquios de 8 sílabas) con rima asonante. Hemos procurado mantener un ritmo similar al inglés y plasmar la contraposición de imágenes cruzadas. Sin embargo, nos hemos permitido añadir un adjetivo al último término («arena blanca») para facilitar la rima con «casas» y reforzar el contraste con «roca firme», a través de dos sintagmas de uso frecuente (casi colocaciones fijas) que dan un carácter universal a su afirmación.

El tercer poema corto seleccionado, también incluido en *A Few Figs from Thistles* es la cuarteta titulada «Midnight Oil» («Luz a medianoche») (SV: 2-3), en alusión a la expresión inglesa *burn the midnight oil*, referida a quien se queda despierto hasta tarde trabajando, o en el caso de la poeta, escribiendo. Algunas veces esa expresión se traduce por «pasarse la noche en vela», pero creemos que no da la idea de que la persona está enfrascada en una actividad creativa. Por eso, hemos optado por una traducción más libre («Luz a medianoche») que, sin embargo, tiene la ventaja de remitir a la lámpara que sigue encendida (como la lámpara de aceite de la expresión inglesa) y, a la vez, evocar la inspiración, tantas veces representada por la luz. Además, utilizar aquí el vocablo «luz» es una buena compensación de

la traducción para potenciar el paralelismo con «First Fig», ya que, como veremos a continuación, los poemas comparten varios rasgos, tanto simbólicos como métricos.

«Midnight Oil» presenta, igual que «First Fig», rima consonante *abab*, pero a diferencia de este, tiene una métrica constante de 8 sílabas por verso. En nuestra traducción, no obstante, hemos primado en este caso la traducción del contenido y las imágenes del poema de la manera más ajustada posible por encima de la métrica, pues consideramos que es un poema con mucha carga semántica que quedaba muy simplificado en versos de 8 sílabas en castellano. Eso hace que hayamos ofrecido una rima asonante ABAB, propia de las cuartetos, pero lo hayamos convertido en un poema de arte mayor, de 11 y 12 sílabas, según el verso.

Asimismo, «Luz a medianoche» establece un eco con el «Primer fruto» porque también habla de los dos extremos del tiempo que se consume, pero en esta ocasión no se trata de una noche de pasión, sino de toda la vida dividida por el filo del Sueño: «The years that Time take off my life, / He'll take from off the other end!» (vv. 3-4). La imagen paralela queda reforzada por el uso en ambos poemas del término *end*: «both ends» («First Fig», v. 1) y «the other end» («Midnight Oil», v. 4). Por desgracia, en castellano no hemos podido utilizar el mismo término, ya que en el primer poema hemos primado el uso del término propio de la mecha («cabos») y en el segundo caso hemos optado por «extremo» para hacer posible la rima asonante con «Sueño». De todos modos, el paralelismo y el diálogo entre los dos poemas en el plano de las ideas se mantienen.

Como se aprecia en el uso de la mayúscula (respetada en la traducción), tanto el Sueño como el Tiempo aparecen personificados en el poema (vv. 1 y 3), este último reforzado por el pronombre «He» (v. 4). Además, da la impresión de que en los dos primeros versos se interpele de forma directa

al tiempo, ese «my friend» (v. 2) del apóstrofe, que corta el día en dos con el cuchillo del Sueño, y se le provoque («Cut if you will»), mientras que los dos últimos versos adoptan un carácter reflexivo, aludiendo al Tiempo en tercera persona. Hemos reflejado ese cambio de perspectiva traduciendo en segunda persona y con apóstrofe los vv. 1-2 («Corta si quieres, amigo») (aunque adelantando el vocativo al verso anterior por cuestiones de ritmo), y en tercera persona los dos últimos («el Tiempo arranque», v. 3). Si bien nuestra traducción no reproduce el pronombre personal, la personificación queda clara gracias a la mayúscula y a los verbos activos que articulan el poema: «corta», «arranque» y «arrancará» (v. 1, 3 y 4).

Por último, se aprecia otra similitud con el primer poema analizado en este apartado: la puntuación. Ambos emplean el guión largo (sustituido por puntos suspensivos en nuestra traducción), para marcar énfasis y elipsis, y terminan con una admiración que refleja el descaro o la bravuconería de la voz poética, reproducida también en la traducción. Con frecuencia, Millay recurre a este elemento para dar fuerza a los finales de sus poemas, que introducen un cambio de enfoque o una puntilla al desarrollo del poema. Aunque pueda parecer un recurso de traducción inmediata al castellano, no lo es, pues al ser un signo solo de cierre en inglés y de apertura y cierre en castellano, obliga al traductor a decidir dónde comienza la admiración. Teniendo esto en cuenta y para dar más fuerza al final de poema, en ambos casos hemos optado por poner como admiración solo el último verso.

El siguiente poema seleccionado pertenece a *Second April*, un libro que, como ya hemos comentado a propósito de la recepción crítica de Millay, tiene un tono mucho más grave y una métrica más flexible que *A Few Figs from Thistles*. «Ebb» está escrito en verso libre corto (de 4, 5, 6 y 7 sílabas) y presenta una rima de esquema variable. Por un lado, tenemos la rima asonante de los vv. 1, 2 y 5 («like», «died» y «tide»), la repetición de

«pool» en los vv. 4 y 6, y la rima consonante en los vv. 3 y 7 («ledge» y «edge»). También el esquema rítmico es variado, pues hay versos que alternan las sílabas tónicas con las átonas («A little tepid pool», v. 6) y otros en los que se suceden palabras monosílabas tónicas («Since your love died», v. 2). Podría decirse que ese ritmo sincopado y ese desorden en la rima sirven para reforzar la desorientación y la congoja que siente la voz poética «desde que tu amor murió» (v. 2). En este caso, por tanto, hemos intentado ofrecer un poema de versos cortos (7 y 8 sílabas), pero hemos modificado el patrón de la rima, pues consideramos que la fuerza de este poema se halla en otros recursos retóricos.

Por ejemplo, destacan las repeticiones («little pool», «little tepid pool», vv. 4 y 6) y el campo semántico del mar y el agua («Ebb», «ledge», «pool», «tide», «drying inward»), recogidas en la traducción («Reflujo», «roca hueca», «charquito», «marea», «se seca»). La figura retórica que predomina es el símil, introducido por la repetición de la estructura «is like» (vv. 1 y 3), casi como la respuesta a un acertijo: «I know what my heart is like / Since your love died» (vv. 1 y 2). En la traducción reproducimos la repetición de verbo y adverbio comparativo, aunque en distinto orden: «Sé cómo es» / «es como» (vv. 1 y 3). Tal como veremos en el subapartado 9.3.a, el mar, vivido por Millay de niña en Maine y anhelado de adulta en Nueva York, es una constante en su obra poética.

El quinto y último poema de este apartado es «Hyacinth» («Jacinto») (SV: 4-5), publicado en *The Harp-Weaver and Other Poems*. Temáticamente, este poemilla de cinco versos de métrica y rima irregular podría haberse incluido en el apartado 9.2.d, dedicado al aislamiento de los amantes. No obstante, hemos preferido presentarlo en el apartado de poemas cortos para, junto con «Ebb», romper el cliché de que todos los poemas breves de Millay tienen una estructura popular o clásica y un tono alegre y

desenfadado. «Hyacinth» plasma el lamento de una mujer cuyo amante no sabe escuchar, pues está más preocupado por sus bulbos de jacinto que por los sentimientos de la amada.

Se sirve de un léxico rural («field-mice», «bulbs of his hyacinths»), que recuerda al entorno de la finca «Steepletop» en la que vivieron Edna St. Vincent Millay y su marido desde mediados de la década de 1920 hasta su muerte. Y, como suele hacerse en un entorno rural, presenta los sentimientos con rudeza y desgarró: «their narrow teeth at the bulbs», «the gnawing at my heart» (vv. 4-5). En la traducción hemos intentado mantener el campo semántico de los roedores: «sus dientecillos hincados», «lo que roe mi corazón» (vv. 4-5). El poema equipara los dientes de los ratones de campo que roen los bulbos con el dolor que roe su corazón, pero contrapone la respuesta de su amado ante un ruido y otro: cuando son los ratones los que atacan sus queridos jacintos, «he cannot sleep» (v. 3), pero cuando es el dolor el que ataca a la voz poética, «he does not hear» (v. 5).

Con esta imagen tan sencilla, que desarrolla la idea de la comparación inicial: «I am in love with him to whom the hyacinth is dearer / Than I shall ever be dear» (vv. 1-2), Millay transmite a la perfección la soledad de los amantes a partir de un detalle incisivo. Para evitar la acumulación de pronombres en la traducción («with him to whom»), que pueden resultar pesados, hemos preferido añadir el sustantivo implícito en ese «him» y darle más carga semántica: «un hombre que quiere» (v. 1).

## b) Sonetos

Para muchos, los sonetos de Millay son sus mejores contribuciones a la poesía anglosajona. Hyde Preston (1993 [1927]: 151), por ejemplo, dice: «It is in her sonnets, according to my view of matter, that she reaches the



Alps of her shorter accomplishments» Y continua: «In all her books they stand out head and shoulders above the rest [...]. To this difficult and delightful form she has brought a touch most deft and exquisite, with that combination of simplicity and grandeur which her art commands so well».

Algunos de sus sonetos aparecen en recopilaciones recientes, como *The Making of a Sonnet. A Norton Anthology* (2009), *The Cambridge Companion to the Sonnet* (2011) y *The Art of the Sonnet* (2010), donde se estudia el uso en inglés de esta forma poética nacida en la *scuola siciliana* en el siglo XIII, perfeccionada por Petrarca y Dante, y asimilada en Inglaterra en el siglo XVI. El libro presenta ejemplos de los poetas anglosajones más destacados que han cultivado el soneto y lo han hecho evolucionar, así como una muestra de Lope de Vega, Baudelaire y Rilke en su versión inglesa, para destacar la influencia que el soneto de corte petrarquista ha tenido en la literatura anglosajona. Allí encontramos desde poemas de Shakespeare, Milton y Wordsworth hasta las últimas creaciones de poetas contemporáneos, como Seamus Heany, Rita Dove o D. A. Powell, que «reinventan» el formato, pasando por versiones modernistas del soneto como las de Wallace Stevens en «Nomad Exquisite», Marianne Moore en «No Swan So Fine», Louise Bogan en «Single Sonnet» y, por supuesto, Edna St. Vincent Millay, representada por «Bluebeard».

Como puede apreciarse al repasar la bibliografía, en el ámbito académico abundan los artículos dedicados a los sonetos de Edna St. Vincent Millay, entre ellos el de Debra Fried (1993), titulado «Andromeda Unbound: Gender and Genre in Millay's Sonnets», quien defiende: «while working within formal boundaries, they challenge the figurations for which sonnet has been traditionally a receptive home» (Fried, 1993 [1986]: 230). Asimismo, recordemos que una de las últimas tesis sobre Millay (Craddock, 2013) se centra en su papel como modelo para posteriores

sonetistas: «We see in Millay's sonnets the beginning of a new tradition, a feminist tradition, in which a new prototype of woman, emancipated by the vote, educated at college and believing in her equality with man, takes on the form and rather than sitting comfortably within the patriarch's house, begins to test its limits and hammer at its doors» (Caddock, 2013: 83-84). La idea de rebelión contra el sistema patriarcal desde dentro y con sus propias armas (en este caso, el soneto) aparece en muchos estudios sobre los sonetos de Millay, lo que Craddock (2013: 84) denomina «a new relationship to the form defined by appropriation and subversion».

Lo cierto es que Edna St. Vincent Millay cultivó esta forma a lo largo de toda su carrera y siempre incluía una sección final de sonetos en sus poemarios. Si a eso sumamos los 52 sonetos de *Fatal Interview*, escrito íntegramente con esa estructura, obtenemos un total de más de 170 sonetos, recogidos en la última parte de sus *Collected Poems*. Por eso, resulta francamente difícil seleccionar un puñado de ejemplos que la represente. Por suerte, a los cuatro sonetos elegidos para ilustrar este apartado, hay que sumar los que hemos diseminado en otros bloques de la antología, de modo que el abanico de sonetos traducidos acaba cubriendo casi una décima parte de su producción total. Consideramos importante que los sonetos aparezcan en distintos apartados del análisis porque, de lo contrario, solo se consigue potenciar la idea de que estos poemas se diferencian (y se definen) únicamente por su forma métrica, como parecía transmitir el hecho de que se agruparan siempre en sección aparte en sus poemarios. A nuestro modo de ver, esa práctica parece dar argumentos a quienes quieren insistir en que era una poeta clásica que cultivaba formas arcaicas (sin pararse a pensar en el contenido y el efecto oculto en esas formas).

Millay escribió tanto sonetos petrarquistas (con dos cuartetos de rima cerrada [ABBA] y dos tercetos de rima variable [CDE CDE / CDC

EDE...]) —por ejemplo, «I will put Chaos into fourteen lines», en el que reflexiona sobre la propia estructura de esta forma poética, un tema recurrente—, como sonetos de tradición shakespeariana (con tres cuartetos de rima abierta [ABAB] y un *couplet* o pareado final) —por ejemplo, «Oh, think not I am faithful to a vow!»—. En ambos casos, mantiene la métrica y la rima consonante propias del soneto. Junto a estos sonetos «estrictos», Millay cultiva también un tipo de sonetos más actual,<sup>189</sup> donde conserva la rima pero no la métrica fija, como «Tenderly, in those times, as though she fed», incluido en la serie «Sonnets from an Ungrafted Tree». Muchos de ellos esconden en su forma clásica el germen de la modernidad, siempre que, como apunta Borroff (2008: 155), «we are willing to accept the possibility that new wine of a fine vintage can be poured into old bottles». De todas formas, su forma predilecta fue la de corte shakespeariano, en especial en la primera parte de su carrera, como apunta Sheean (1973 [1951]: 80): «we feel sure that Shakespeare's sonnets have been her fare for a good while, that she has taken them into her idiosyncratic metronome at the very heart's core: that they are part of her».

De entre esas botellas añejas hemos extraído cuatro sonetos: el ya citado «I will put Chaos into fourteen lines» (*Mine the Harvest*), el segundo soneto de *Fatal Interview* («This beast that rends me in the sight of all»), «The Fledgling» (*Wine from These Grapes*) e «It is the fashion now to wave aside» (*Mine the Harvest*). Aunque sea uno de los últimos sonetos de Millay que se publicaron, comenzaremos el análisis por «I will put Chaos into fourteen lines» («Meteré el Caos en catorce versos») (SV: 6-7), porque en él reflexiona acerca de la propia forma poética y expone su concepción del soneto y la función que le otorga como elemento ordenador del Caos:

---

<sup>189</sup> Hoy en día la categoría de los sonetos se ha «flexibilizado» y, además de incluir todo tipo de temas (no solo amorosos o satíricos sino también políticos o metapoéticos), admite «contemporary poems of fourteen lines with no rhyme and no meter if we believe they use sonnet structure well» (Burt y Mikics, 2010: 3).

«It is based on the folk-motif of the shape-changer» (Brittin, 1967: 159). Los sonetos en general, y este en particular, ilustran mejor que ninguna otra estructura poética las palabras de Moffett (1999: 88): «The “meaning” of every poem is inherent in the poem’s form fused with its content».

Son muchos los críticos que mencionan este soneto sobre el arte del soneto. Entre ellos están Townsend Nicholl (23 de mayo de 1954: 5), que lo considera de la talla de otro de sus sonetos más famosos, «Euclid»; Sprague (1993 [1969]: 175), quien hace hincapié en que ordenar el Caos en el poema equivale a volverlo inteligible, una cualidad que Millay exigía a la poesía: «For Vincent Millay believed that poetry must be honest, *and* intelligible—she described the writing of a sonnet by saying, “I will put Chaos into fourteen lines / and keep him there”», y Peppe (1998: xxiv), que lo define como «a biting defense of traditional form».

Es un soneto petrarquista de rima consonante ABBA ABBA CDC DCD, con los dos tercetos encadenados, una estructura que hemos mantenido en la traducción, aunque con rima asonante. Destacan los encabalgamientos, unidos a la subordinación abundante, tanto entre los cuartetos («... his adroit designs / Will strain to nothing...», vv. 4-5) como en los tercetos («... He is nothing more nor less / Than something simple...», vv. 11-12), que reproducimos en nuestra versión. A propósito de este recurso, dice Fried (1993 [1986]: 238): «The twisting of the sentence from line to line illustrates Chaos’ snaky attempts to wriggle out of the poem’s snare, but the “adroit designs” the poem attributes to Chaos are, of course, the poet’s designs by whose grace the caged creature may be as lively and various and protean as he wants».

Dichos encabalgamientos contrastan con la pausa que se produce entre el segundo cuarteto y el primer terceto, marcada con un punto y aparte y con el cambio de perspectiva verbal. Los dos cuartetos contienen presentes con

valor de futuro de intención y partículas de futuro («I will put Chaos», «let him thence escape / If he be lucky», «Will strain to nothing», «Till he with Order mingles»), reflejados en la traducción («Meteré el Caos», «lo dejaré escapar / si tiene suerte», «hasta que en el Orden encuentre»). Por el contrario, el primer terceto empieza con un presente que remite al pasado: «Past are the hours, the years», que traducimos algo resumido por «Lejos quedan los días» por cuestiones rítmicas. Además, si en los cuartetos predominan las frases largas y subordinadas, en los tercetos observamos frases cortas y yuxtapuestas, en asínteton, que Fried (1993 [1986]: 238) interpreta así: «The sestet, written in short sentences, largely end-stopped, looks back with precarious assurance on the struggle of the octet». Después de la afirmación «I have him» («lo he atrapado», v. 11), reaparecen más partículas de futuro («I shall not even force him», v. 13), que concluyen en la expresión de la voluntad definitiva de la poeta, recogida en el último verso: «I will only make him good», a la que volveremos dentro de unas líneas. En opinión de Walker (1996: 179), Fried analiza la forma empleada por Millay desde el feminismo: «Fried argues that Millay's use of the sonnet was a bold stroke in the pursuit of freedom rather than a capitulation to male tradition or a necessary checkrein for overwrought emotions».

La imagen que evoca el poema es la de la poeta «domando» el Caos del pensamiento mediante las reglas y constricciones del soneto, que le otorgan Orden y calma. Esta metáfora se articula con sustantivos que remiten a la prisión («the strict confines», v. 5), que equivalen a las «fourteen lines» del propio soneto, traducidas respectivamente por «los confines rectos», en alusión a los barrotes de la celda o jaula donde encerraría al animal del Caos, y por «catorce versos» (en lugar de «líneas»), para que la relación con la forma poética sea más clara. Asimismo, el comportamiento salvaje del Caos se refleja en los verbos de movimiento violento («twist», v. 3) y por la comparación con distintas «maldiciones»: «flood, fire, and demon»

(v. 4). En este caso, hemos tenido que sacrificar el matiz de significado de «flood» («inundación»), que podría remitir también al diluvio bíblico, en aras de la métrica, y lo hemos sustituido por otra catástrofe natural relacionada con el agua, el «tifón» (v. 4), que también encaja con el significado del verbo del verso anterior («se retuerza», v. 3). Otra de las remisiones religiosas atenuadas en la traducción es la paradoja «in pious rape» (v. 6), que hemos traducido por «con sed carnal». No obstante, consideramos que el adjetivo «carnal» ya tiene ecos religiosos y, unido al adjetivo «dulce» que califica al Orden, evoca en cierto modo que es una violencia sexual ejercida, paradójicamente, con dulzura. Además, mantiene la imagen de que en este soneto, «the form appears not as a small plot of ground or a chosen cloister [en alusión al soneto “Nuns fret Not” de Wordsworth], but as an erotic prison» (Fried, 1993 [1986]: 236).

El sentido de doma, de infligir un castigo por el bien del castigado (también con reminiscencias religiosas o dogmáticas), se refuerza por la condición «Till he with Order mingles and combines» (v. 8), es decir, hasta que se someta al Orden por propia voluntad, que vertemos como: «hasta que en el Orden encuentre consuelo» (v. 8), otra imagen que a menudo se relaciona con la dicha que proporciona Dios, el Orden máximo. Y no solo eso: la última frase del poema, que puede resultar ambigua, insiste en esa sensación de castigar al Caos «por su bien»: «I will only make him good» (v. 14). Puede interpretarse como «Solo lo volveré bueno», «lo reformaré», como si al domar al Caos lo convirtiera en un ser dócil y bondadoso, y también como «No le haré daño, solo el bien», pues en esta estructura, *good* puede ser tanto adjetivo como sustantivo. Por eso, hemos optado por la traducción «Bondad solo daré a su corazón» (v. 14), que mantiene la ambigüedad de si le otorgará bondad a su corazón (es decir, lo volverá bueno, gracias a sus dotes para domar el Caos con el arte del soneto) o si le ofrecerá cosas buenas a su corazón (es decir, le hará el bien).

Por último, nos gustaría destacar la contraposición entre la supremacía del Caos («his arrogance», v. 10) que, unida a su «amorphous shape» (v. 7) provoca la servidumbre de la poeta (y del Orden, implícito en ese plural «our»: «our duress», «our awful servitude»); y la posterior supremacía del Orden y la poeta, que actúa como un juez benévolo, casi como una madre: «I shall not even force him to confess; / Or answer» (vv. 13-14). Esta no considera el Caos un caso perdido, sino simplemente un incomprendido: «He is nothing more nor less // Than something simple not yet understood» (vv. 11-12). Tal como apunta Fried (1993 [1986]: 237):

the fourteen lines of this sonnet's cage are not rigid iron bars or fetters but tethers whose strength derives from their flexibility. In refusing to make Chaos «confess», Millay refuses to use the machinery of rhyme and meter to force her stubborn, resistant subject into saying something against his will, perhaps with a glance at Ben Jonson's «A Fit of Rhyme against Rhyme».

En nuestra traducción, hemos potenciado la imagen del juez benévolo con la frase «no lo forzaré a confesar los hechos» (v. 13), aunque hemos omitido la segunda parte del encabalgamiento («Or answer», v. 14), porque alargaba demasiado el último verso sin aportar peso semántico. De ese modo, se acentúa el corchete que forman el primer y último verso, que juntos sintetizan la esencia del poema: «Meteré el Caos en catorce versos» / «Bondad solo daré a su corazón», ya que, el propósito de moldear el Caos de las ideas para que conformen el soneto es «to reform him, not punish him or make him squeal» (Fried, 1993 [1986]: 237).

El segundo soneto elegido, «This beast that rends me in the sight of all» («Bestia que me desgarrá ante cualquiera») (SV: 6-7), nos parece pertinente por dos motivos: además de ser shakespeariano, la clase de sonetos más cultivada por Millay, trata uno de los temas recurrentes de su poesía (la volubilidad del amor contemporáneo) y presenta imágenes muy potentes, fruto de la intertextualidad. El poema se estructura en dos bloques

de ocho y seis versos. En el primero, la voz poética profetiza el final del amor que ahora, en otoño, la somete y guía sus pasos, apoyándose en enumeraciones trimembres que añaden dramatismo a la escena («This love, this longing, this oblivious thing», v. 2), y asegura que se recuperará del desengaño amoroso, igual que de una enfermedad, antes de primavera.

El segundo bloque cambia de tono y la voz poética confiesa que la cicatriz de esa herida infligida por la bestia del amor la acompañará siempre, hasta el punto de interponerse, como la espada que separaba a Tristán e Iseo, entre ella y sus amores futuros: «The scar of this encounter like a sword / Will lie between me and my troubled lord» (vv. 13-14). A propósito de esta alusión literaria y de otras que pueblan *Fatal Interview*, Michailidou (2006: 44) afirma: «It is also one of Millay's richest works in literary allusions, ranging from classical mythology to the English Metaphysical poets».

Nuestras prioridades de traducción han sido las siguientes. Por un lado, mantener la estructura del soneto, aunque adaptándolo al esquema petrarquista (característico de nuestra tradición poética) y ofreciendo rimas asonantes en lugar de consonantes, ya que la restricción de la rima consonante habría condicionado en exceso la traducción. Y por otro lado, conservar la imagen del amor desgarrador (articulada a través de «beast that rends me», «wound», «scar», «unscathed [...] shall not go», «claw so deep»), así como la alusión a la leyenda de Tristán e Iseo, que aquí aparece subvertida, ya que no es el propio Tristán quien separa los cuerpos de los dos amantes furtivos con su espada, sino la huella (o cicatriz) del amor furtivo la que se interpone entre los amantes, o incluso entre los esposos (vv. 13-14). Para cumplir esas prioridades ha sido imprescindible adaptar la traducción de algunos fragmentos, como el «before the flickers mate» (v. 7), que literalmente habría sido «antes de que se aparee el carpintero». Esta opción habría resultado chocante debido a la polisemia del término en



castellano,<sup>190</sup> además de ser demasiado larga. Como solución a ese «problema de traducción», hemos buscado otro pájaro de características similares y que también se reproduzca en primavera (el jilguero). De esa manera, pese a modificar el referente, mantenemos la imagen que Millay intentaba evocar, un caso en el que las restricciones del texto obligan al traductor a elegir qué aspectos es preferible conservar.

Pasemos al soneto shakesperiano «The Fledgling» («El polluelo») (SV: 8-9), incluido en *Wine from These Grapes* y, por tanto, perteneciente a la etapa de madurez de la poeta. Es uno de los pocos sonetos de Millay que presentan título y está dedicado a la especie animal preferida de la autora: las aves. No obstante, igual que ocurre en el «Bird-Witted» de Marianne Moore,<sup>191</sup> la relación alegórica que presenta puede extrapolarse a cualquier relación materno-filial, con sus luces y sombras. Si en el poema de Moore destacaba el amor desgarrado de la madre, que puede matar para dar alimento a sus polluelos, aquí tenemos el amor contenido y algo nostálgico de una madre que ve cómo su volantón alza el vuelo, una metáfora habitual para referirse a los hijos que abandonan el nido familiar.

La virtud del poema es que no se queda en el cliché sino que desarrolla la imagen de la hembra que ha cuidado de su polluelo con conductas propias de las aves («Thrusting the worm into thy throat, / Bearing thine excrement away», vv. 7-8) y con acciones relacionadas con el vuelo y el descanso de los pájaros («Perched on the windy parapet», «Defer thy flight», vv. 10 y 11), que traducimos respectivamente como: «ni en la garganta meterte el gusano / ni limpiar tus excrementos nunca más», «apostado en el ventoso parapeto», «retrasando un instante más el vuelo». Todas estas imágenes quedan encerradas entre la pregunta retórica que la hembra dirige a su

---

<sup>190</sup> La opción de explicitar «el pájaro carpintero», posible en una traducción en prosa, quedaba descartada en verso por el exceso de sílabas y la falta de ritmo.

<sup>191</sup> Traducido como «Cabeza de chorlito» por De Miguel Crespo (2010: 218-221).

polluelo: «So, art thou feathered, art thou flown, / Thou naked thing?» (vv. 1-2) —que incluye un vocativo cariñoso propio de una madre—, y la respuesta a esa misma pregunta, con una estructura paralela, en el pareado final, pronunciada por la madre resignada (y admirada) ante el crecimiento de ese hijo: «And thou art feathered, thou art flown; And hast a project of thine own» (vv. 13-14). Solo en esa alusión al «proyecto» se establece la relación directa con la especie humana, igual que solo al final del poema de Moore, cuando la madre ataca al «intellectual cautiously creeping cat» que acecha a sus crías, se extrapolaba la acción del animal a la del ser humano.

Tanto en esta pregunta retórica y su respuesta como en otros momentos del poema, destaca el uso de formas pronominales, posesivas y verbales arcaicas («art thou», «canst alone», «thysself», «advise thee», «thy throat», «hast a project»), un recurso que Millay había utilizado bastante al principio de su carrera (sobre todo en el poemario *Renascence and Other Poems*), pero que había dejado atrás en la década de 1930, cuando publicó este poema. Este regreso a las formas arcaicas podría interpretarse como un deseo de convertir en atemporales las palabras del pájaro hembra, la voz poética, ya que lo que transmite no es algo nuevo, propio de la modernidad, sino un sentimiento universal, que ha estado siempre presente. Asimismo, este uso arcaico, unido al vocabulario expresivo y onomatopéyico presente en el poema, puede ser una muestra más del uso creativo del lenguaje que realizan los escritores, quienes, tal como expone Françoise Wuilmart (1999: 31), construyen el texto literario «deviating from norms, going back to etymology, regenerating buried roots, forging new words, distorting syntax, playing with the multiple senses of the words and nuances».

Dado que Millay no tuvo hijos y que era muy aficionada al cuidado y la observación de las aves,<sup>192</sup> es probable que el instinto maternal fuese en

---

<sup>192</sup> Véase Sheean (1973 [1951]).

ella asociado a la imagen de los pájaros que luchan por la supervivencia de sus polluelos. También cabría la posibilidad de que, para ella, ver esas aves con sus crías junto a la casa de «Steepletop» y observar cómo echaban a volar le evocara un recuerdo del pasado (de ahí el recurso de las formas arcaicas) y pensase en su propia madre dejándola alzar el vuelo. Sea como fuere, destaca el empleo de formas en desuso, que en la traducción hemos intentado compensar con otro fenómeno asociado con la expresión poética antigua: el hipérbaton. Así, hemos optado por inversiones de orden («en la garganta meterte el gusano», «pero si verte todavía creo», «un proyecto propio te espera», vv. 7, 9 y 14), que dan un tono antiguo al poema. Asimismo, cuando ha sido posible, la opción léxica también ha sido arcaizante, por ejemplo, en «Y bien» (como conector), «cosita en cueros» y «con esmero» (vv. 1, 2 y 12), ya que coincidimos con la traductora literaria y docente Wuilmart (1999: 35), quien arremete contra la «neutralización» en las traducciones, en que: «A rare and strong word must be translated into another rare and strong word. And the other way round. This prerequisite is often ignored. It is however of crucial importance in any translation process».

El último de los poemas seleccionados, «It is the fashion now to wave aside» («Lo que se lleva ahora es rechazar») (SV: 8-9), recogido en el poemario póstumo de Millay, tiene otro registro. En él, la poeta, ya madura y pasada de moda para muchos,<sup>193</sup> arremete contra las actitudes de algunos críticos y poetas coetáneos que desdeñan la poesía directa y aparentemente sencilla. Y en palabras de Sprague (1993 [1969]: 174) «she again stated her criticism of the critics in no uncertain terms». También Peppe (1998: xxiv)

---

<sup>193</sup> Gilbert Allen (1993: 269) dice al respecto: «As American poetry became increasingly dominated by the High Modernism aesthetic, her work seemed increasingly quaint and irrelevant. In the 1940s, when Millay became virtually a recluse at her farm in Austerlitz, the irony must have seemed overwhelming to her: such readers as poetry could still claim were flocking toward the writers who seemed most indifferent to being *readable* at all».

alude al tono sosegado pero incisivo de este poema (y de *Mine the Harvest* en general) en su extenso prólogo a los *Early Poems*:

This volume includes some of Millay's most sophisticated writing: in a range of styles, she explores human motivations and desire and confronts the psychological ramifications of her life as a poet. [...] The bravado of the early poems noticeably absent, Millay writes in a steadier voice as she berates those critics who dismiss traditional poetry as «tedious, obvious, vacuous, trivial, trite» and reaffirms her allegiance to direct statement by challenging the literary «fashion» of the day.

En efecto, este soneto petrarquista ridiculiza a los poetas y críticos retorcidos y sofisticados, y los contrasta con Voltaire, ejemplo de escritor de la Ilustración que, en opinión de Millay, los dejaría sin palabras con cualquiera de sus frases célebres. Quizá como muestra de claridad mental, la estructura métrica y conceptual de este soneto es muy marcada.

Los dos cuartetos se dedican a describir «the fashion now» (v. 1), a través de largas enumeraciones que parecen mofarse del afán por la sinonimia empleada por quienes quieren alargar su discurso para parecer eruditos: «tedious, obvious, vacuous, trivial, trite», «tickle, tease, excite» (vv. 2-3), una alusión a los representantes del modernismo intelectual. Allen (1993: 269), después de comentar la diferencia de registros y estilos empleada por Millay en su carrera, dice: «About the only technique that never seems to have tempted her is High Modernism. Its disdainful irony elicited some irony of Millay's own in "It is the fashion now to wave aside"».

A esto se une la metáfora del exceso de condimento para camuflar un mal plato o un estómago insaciable, que podría referirse a las florituras o imágenes complicadas que ocultan un mal poema: «with hot sauce provide / A dish to prick the thickened appetite» (vv. 5-6). Es interesante que Millay critique la exuberancia formal, cuando al principio de su carrera se la acusaba de emplear un léxico arcaico y un estilo antiguo. La crítica tal vez pueda explicarse por la evolución de la propia poeta que, en palabras

de Kaiser (1995: 39), experimentó «a growing distaste for highly stylized writing» desde finales de la década de 1920, y «was conscious of the antimodernist direction in which her work was moving». El segundo cuarteto termina en estilo indirecto libre y reproduce lo que podría decir uno de los defensores de ese tipo de poesía evasiva: «It is correct, de rigueur, to deride» (v. 8).

Como ocurre en otros sonetos que hemos traducido (véase «Bluebeard», apartado 9.2.d), al plasmar en castellano las enumeraciones hemos tenido que eliminar algún término para mantener la métrica y el ritmo. Así, por ejemplo, la primera enumeración, con cinco adjetivos en inglés, pasa a tener cuatro: «tedioso, evidente, vacuo y trivial» (v. 2), dentro del mismo campo semántico. Conviene recordar que, como apunta Alou Ramis (2007: 15) retomando a Lotman (1982), una de las dificultades de la traducción de poesía es precisamente «esa información *altamente organizada y concentrada*» del poema, algo que destaca todavía más en una lengua tan sintética como el inglés.

A veces, como en el v. 7 («Straightforwardness is wrong, evasion right»), hemos optado por invertir el orden de los elementos («la evasiva está bien, ser directo está mal»), por cuestiones de rima y porque así se pone más énfasis en el elemento reprobatorio («eso está mal»), que caricaturiza a los críticos-jueces aficionados a dividir los poemas en dos únicas categorías. En opinión de Allen (1993: 269): «Millay sees the new fashion as self-important, dismissive of any who dare question its cardinal rule». En otros casos sí hemos podido mantener el mismo recurso, porque funciona en ambas lenguas. Así ocurre, por ejemplo, con el galicismo empleado en inglés, que nos transmite la misma sensación de pedantería en castellano: «lo correcto, *de rigueur*, es ridiculizar» (v. 8).

En contraste, los tercetos comienzan con la opinión de la poeta, mediante una frase falsamente admirativa: «What funny wits these modern wags expose» (v. 9), en la que emplea el adjetivo «modern» junto con el peyorativo «wags», traducido como: «Qué ingenio el de estos bromistas modernos». A continuación, los compara con un asínteton (mediante los dos puntos del v. 10, poco frecuentes en inglés) con Voltaire, el escritor y filósofo de la Ilustración. Y curiosamente, no cita ninguna de sus frases célebres, sino que remite a la cotidianidad de ese hombre prudente («Who wore to bed a night-cap, and would close, // In fear of drafts, all windows», «que dormía con gorro y cerraba por miedo // al aire todas las ventanas», vv. 11-12) y deja implícito lo que podría haber dicho para que el lector busque en su memoria alguna de sus máximas. Para la voz poética, el enunciado directo y perspicaz de Voltaire «blows / Still through men's smoky minds, and clears the air» (v. 14).

En nuestra traducción, hemos unido ambas imágenes con un verbo polisémico («despeja»), que puede utilizarse tanto para el cielo y el ambiente que se despejan como para esas «smoky minds». Además, hemos tomado la libertad de modificar el orden de las palabras, pero conservando un encabalgamiento, igual que en el original, para dar la sensación de fluidez.

Al principio de este subapartado decíamos que los sonetos de inspiración shakespeariana son los más frecuentes en la poesía de Millay. No obstante, como escribe Sheean (1973 [1951]: 81): «There are a large number in which, although the Shakespearean form is intact, the content is of a sort that could never have been written in Shakespeare's day or, as it seems to me, by anybody but Edna». Otro ejemplo de modernidad vestida de clasicismo.

### c) Baladas y canciones

Si hay algo que caracteriza la poesía de Millay es su relación con la música y el ritmo, que hace que sus poemas exijan casi una lectura en voz alta. Esto se refleja en su preferencia por la rima —en un idioma que favorece el ritmo acentual frente a la rima a final de verso— y en la elección de determinadas formas métricas. Algunas veces, sus poemas resuenan como cancioncillas (por ejemplo, «Witch-Wife») y otras veces, remiten a composiciones musicales más elevadas ya en el título, como «Dirge Without Music»<sup>194</sup> y «On Hearing a Symphony of Beethoven», ambos procedentes de *The Buck in the Snow* (1928). No obstante, si tuviéramos que elegir el poema más representativo de esta categoría, sería «The Ballad of the Harp-Weaver» («Balada de la hilandera del arpa») (SV: 10-17), uno de los poemas que le merecieron el Premio Pulitzer de Poesía en 1923.

En esta balada de 126 versos distribuidos en 30 estrofas se describe la muerte de una madre pobre que teje ropa para su hijo durante un invierno crudo con la música de su arpa, decorada con la cabeza de una mujer. Con tal argumento, Millay da otra vuelta de tuerca a la balada (igual que hacía con los sonetos), al utilizar una estructura propia de las canciones de amor o de los temas ligeros para relatar un drama cuya protagonista termina con «her hands in the harp-strings / Frozen dead» (vv. 121-122). Coincidimos con Keyser (2007: 79) en que «The biographical resonances of this poem add to its poignancy, as Millay grew up poor in Maine with a powerful and creative mother who was crucially influential to her life and work». Cuarenta años antes, Brittin (1967: 116) ya apuntaba: «Allegorically

---

<sup>194</sup> A propósito de este título, Girard (2009: 49) apunta que la palabra *dirge* proviene del latín *dirige*, que abre una antifona del oficio de difuntos. «*Dirige* is therefore a performative rather than a constative utterance: it seeks to bring a new perspective, a new visión, into being. Millay's "Dirge Without Music" is true to the form's performative roots» y establece un eco con Emily Dickinson.

implied here are all the sacrifices of Mrs. Millay, who enabled her brilliant daughter to have royal gifts though the family was poor, the beautiful, romantic “garments” of music, poetry, ideas—the clothing of mind and heart». De todas formas, nos resistimos a identificar al niño del poema con la propia Millay, pues sus «experiencias» se han transformado hasta escindirse de la realidad.

Algunas fuentes han ido más allá en su interpretación y han analizado el poema en términos freudianos, como Myers (1995: 68), en «Her Mother’s Voice»: «While I hope ultimately to situate Millay’s passion for her mother within the Oedipus complex, I begin with an examination of her fantasy of the maternal voice, “The Ballad of the Harp-Weaver”». Según la autora, el hecho de que la voz poética sea un niño (igual que Millay era denominada Vincent en el contexto familiar) de edad indeterminada y que se aluda a su desnudez y a la apariencia juvenil de la madre, podrían apuntar una fantasía de relación incestuosa. Dice Myers (1995: 69):

The central relationship between mother and son is portrayed in complex and contradictory ways. The boy’s age is never given explicitly, and the textual indications vary considerably [...] describing himself as «like a two-year old» (stanza 16) once again functions to distract the reader from the more transgressive implications of the scene. The speaker’s regression to an earlier stage of childhood also parallels and foreshadows his mother’s uncanny rejuvenation.

La estudiosa se basa en el poema y en el tono de algunas cartas de Millay a su madre para afirmar que el amor maternal tenía para ella similitudes con el amor erótico. Este ejemplo es una muestra de los actuales estudios interdisciplinarios que emplean la poesía como base de otro tipo de análisis (en este caso, psicológico), aunque nos gustaría aclarar que consideramos que el análisis de la literatura tiene más sentido cuando se mantiene en el plano de lo literario, sin extrapolaciones arriesgadas.



El poema es casi una fábula que empieza *in media res* (con la voz de la madre que expone la situación, vv. 1-4) y avanza en el tiempo mediante estructuras anafóricas y paralelismos temporales: «That was in the early fall. / When came the late fall» (vv. 14-15), «That was in the late fall. / When the winter came» (vv. 27-28), mantenidas en la traducción siempre que ha sido posible. Las estrofas no son uniformes, sino que tienen una estructura cíclica: secuencias de dos estrofas de cuatro versos con rima en el segundo y el cuarto (– a – a), seguidas de una estrofa de cinco versos que recupera en el quinto la rima anterior (es decir, – a – a a).

Destaca también el carácter oral del poema, que no solo parece concebido para ser cantado como una balada,<sup>195</sup> sino que estructuralmente presenta un esquema conversacional introducido por comillas, que mantenemos en lugar de sustituirlas por guiones de diálogo, porque solo se oye la voz directa de la madre. De ese modo, su voz adquiere tanta importancia como la del narrador-interlocutor (el hijo). Asimismo, el léxico familiar («I was knee-high», «not a rag», «little skinny shoulder-blades», vv. 2, 4 y 18) y la repetición de la estructura al principio de las estrofas segunda y tercera («There's nothing in the house», vv. 5 y 9) refuerzan el vínculo con las canciones populares y el registro familiar.

Como puede apreciarse, hemos intentado reproducir el ritmo de la balada con versos de 8 sílabas, propios del romance, y rima asonante (– a, – a), o bien (– a – a a), además de procurar servirnos de un vocabulario de registro familiar («renacuajo», «ni un harapo», «huesecillos pelados», vv. 2, 4 y 18) y un estilo dialógico. Cuando estos criterios entraban en conflicto (o suponían un alejamiento excesivo del original), nos hemos visto obligados

---

<sup>195</sup> La importancia de la sonoridad en el poema se refleja tanto en las aliteraciones que lo salpican como en la referencia a la música implícita en la arpa y explícita en versos como: «To a mother-geese rhyme!» y «To hear my mother singing me» (vv. 44 y 49). Asimismo, la tonadilla repetitiva favorece su memorización y hace que todavía hoy la gente intente recitarla de memoria.

a priorizar, como en los dos casos que comentamos a continuación. En primer lugar, hemos invertido el orden de los vv. 5-6 y 9-10, que vertemos respectivamente como: «Ni un pantalón puedo hacerte / con lo que hay en esta casa» y «Un mendrugo de centeno, / solo eso hay en esta casa». Tras barajar distintas opciones hemos preferido esta porque, aunque resta fuerza a la repetición de «en esta casa» al posponerlo al segundo verso de cada estrofa, nos permite mantener una estructura sintáctica natural en castellano (en orden inverso habría sonado forzada), además de favorecer la rima asonante. En segundo lugar, hay un verso en el que hemos dado prioridad a la fidelidad léxica por encima de la métrica. Nos referimos a «And a harp with a woman's head» (v. 11) y «And the harp with a woman's head» (vv. 62 y 79),<sup>196</sup> donde nos parecía primordial conservar la alusión a la talla femenina en el arpa, casi a modo de mascarón de barco o de emblema. Por ese motivo, tras intentar «comprimir» el significado al máximo, lo hemos traducido como: «y un arpa con cabeza de mujer», pese a que tiene 10 sílabas y no 8 como el resto de versos. En otros casos, en cambio, hemos considerado que era más importante conservar la expresividad de la balada original en detrimento de la literalidad de la traducción, y hemos buscado una solución que transmitiera la misma fuerza emocional.

Podríamos decir que la tragedia de la balada de Millay va ganando intensidad y termina con el sacrificio de la madre por el bienestar del hijo. Así, en las seis primeras estrofas, que corresponden con el otoño, la madre se lamenta ante el hijo de la pobreza extrema en la que viven, que le impide procurarle comida o ropa de abrigo. La carencia de elementos materiales se refleja en la acumulación de palabras negativas («not a rag», «nothing in the house», «nobody») y en la ausencia del padre, otro símbolo clásico de desamparo, pese a que en el poema se enuncia como algo positivo, casi

---

<sup>196</sup> Primero se utiliza el determinante indeterminado (*a*) y después el determinado (*the*), que singulariza el arpa.

paradójico, pues, gracias a que está muerto, no tiene que ver cómo está su hijo, lo cual añadiría aún más congoja a la madre («It's lucky for me, lad, / Your daddy's in the ground», «¡Menos mal, mi chiquitín, / que enterrado está tu padre», vv. 22-23).

Las seis siguientes estrofas describen cómo la madre intenta dar calor y consuelo a su hijo en invierno. Abrazándolo y acunándolo, palia las necesidades materiales con afecto. En esta parte del poema el léxico es más infantil y presenta aliteraciones («A-rock-rock-rocking / To a mother-geese rhyme!», vv. 43-44), que hemos procurado plasmar en la traducción con la repetición del «ea, ea», que suele decirse para calmar a los niños: «Ea, ea... ¡Me dormí / como un bebé con la nana!». En este fragmento la madre le canta como a un niño pequeño («my mother singing me / to sleep all day», 49-50), y eso despierta la sensación de ridículo del hijo, tan habitual en los niños cuando quieren aparentar ser mayores de lo que son. Ese sentimiento se refleja en la pregunta retórica: «And what would folks say» (v. 48).

A continuación, hay tres estrofas en las que, para combatir el frío helador, madre e hijo queman todos los muebles que tienen, salvo «a chair we couldn't break» (v. 61), en la que se sentará la madre a tejer, «And the harp with a woman's head» (v. 62). La cabeza de mujer tallada en el arpa contrasta con la animalización del viento: «A wind with a wolf's head / Howled about our door» (vv. 56-57), una imagen clásica del miedo infantil (el lobo que aulla) que hemos convertido en símil, posponiendo la mención del viento al siguiente verso para darle más efecto: «Como un aullido de lobo / nuestra puerta rondó el viento». Asimismo, el poema incide en que los dos están solos y nadie les ayuda, cosa que acrecienta la sensación trágica: «Nobody would take, / For song or pity's sake» (vv. 63-64).

Los siguientes versos del poema, que narran lo ocurrido «The night before Christmas» (v. 65) podrían dividirse en tres bloques más. En primer lugar,

irían las estrofas 16-19, en las que el niño, que no para de llorar, ve que su madre se sienta de noche a tocar el arpa. La escena tiene rasgos de estampa mística (potenciada por la Nochebuena), que el niño contempla desde la cama: «A light falling on her / From I couldn't tell where» (vv. 75-76).

En segundo lugar, irían las estrofas 20-26, en las que se enumera todo lo que la madre teje. Son estrofas de léxico repetitivo, relacionado con la costura, con muchos paralelismos («Many bright threads», «Any gold threads», «She wove a child's jacket», «She wove a red cloak», vv. 85, 89, 93, 97). Estos recuerdan el ritmo de las agujas al tejer, igual que la aliteración «Were weav-weav-weaving» (v. 83), que hemos plasmado con una cantinela que alitera la *t* y la *i* de «tejiendo». Además, se observan adverbios de modo y verbos que describen la velocidad de sus dedos, que tejen con la facilidad con la que tocarían el arpa: «running through the harp-strings / Rapidly» (vv. 87-88), «Quicker than that!» (v. 103).

El cierre del poema estaría formado por las cuatro últimas estrofas, que acentúan la relación entre la música, la canción y lo tejido, y personifican el arpa: «She sang as she worked, / And the harp-strings spoke» (vv. 110-111). A propósito de esa estrofa, Myers (1995: 70) hace una observación que sí compartimos: «Here the singer and the harp are united in a common project; the parallelism within the stanza suggests that her song does not merely accompany her fingers' weaving, but rather that her voice creates the weft thread». Teniendo esto en cuenta, podríamos haber incluido el poema en el apartado 9.2.a, dedicado al diálogo y la polifonía, pues es un claro ejemplo de desdoblamiento de la voz poética.

A esa personificación sigue el descubrimiento del niño, cuya tensión se plasma en el encabalgamiento y en el guion de la estrofa 27: «And when I awoke,— // There sat my mother» (vv. 114-115). Esa madre, con aspecto de tener diecinueve años «And not a day older» (frase repetida en los vv.

78 y 118), muere de frío con una sonrisa mientras teje. En la penúltima estrofa reaparece la luz mística que el niño había visto, y se equipara a la madre con una santa: «A smile about her lips, / And a light about her head» (vv. 119-120), una imagen que hemos potenciado en la traducción con el sustantivo «halo»: «Una sonrisa en los labios, / un halo sobre la cabeza». La balada concluye con la identificación del niño con un príncipe, («the clothes of a king's son», v. 125), que ya aparecía en el v. 99. Terminamos el análisis de este poema largo, la única balada que publicó Millay, con las palabras del crítico Hyde Preston (1993 [1927]: 151):

«The Ballad of the Harp-Weaver», which won the Pulitzer Prize for poetry in 1923,<sup>197</sup> is a pathetic, curiously wistful little thing, utterly apart from the tenor of anything else she has written. Speaking from my own experience, the quiet beauty and the pathos of it must rush upon one in the first reading, or not at all; the suddenness of its thrill and the terrible indictment of its meaning wear away after repeated perusals. The Ballad is important, of course, as another manifestation of a versatile spirit, but it falls, I think, slightly below the level of her best work. Still, the hand of the artist is there.

En unas pinceladas presentamos los otros dos poemas de este apartado. El primero es «Dirge Without Music» («Canto fúnebre sin música») (SV: 18-19), incluido en *The Buck in the Snow*.<sup>198</sup> El crítico canadiense Edgar McInnis (1931: 424), en una reseña sobre la trayectoria de Millay, alabó este poema, «in which emotional content is united to freedom of rhythm with remarkable felicity». Tiene cuatro estrofas de arte mayor, de 4 versos cada una con rima ABAB, pero con métrica irregular. No obstante, la longitud de los versos (de entre 17 y 19 sílabas en las dos estrofas más extensas, frente a entre 11 y 13 en las estrofas más cortas) hace que la rima pierda fuerza y primen otros recursos estilísticos propios del verso libre.

---

<sup>197</sup> Aunque en realidad el premio le fue otorgado por la combinación de la balada con *A Few Figs from Thistles* y ocho sonetos más, es frecuente que los críticos identifiquen el Pulitzer con «The Ballad of the Harp-Weaver».

<sup>198</sup> Aunque no forme parte de la serie de poemas dedicados explícitamente a Sacco y Vanzetti, Girard (2009) ve en el poema la misma impotencia que en esta serie.

Así, el poema se sustenta sobre todo en la repetición rítmica («So it is, and so it will be, for so it has been, time out of mind», «Down, down, down into the darkness of the grave», vv. 2 y 13), que refuerza la idea de que la muerte es inevitable y siempre acaba por ocurrir. Respecto de esas repeticiones, que actúan como sentencias, dice Untermeyer (1993 [1928]: 58): «worthy of notice is the way the poet repeats, twists, and half turns the same phrase so that the words [...] add to their literal quality a bell-like insistence. “Dirge Without Music” and “The Cameo” are particularly skillful in their distribution and shifting of emphasis».

Conscientes de la importancia de este recurso, lo hemos mantenido en la traducción, aunque en algún caso hayamos hecho una trasposición de categorías gramaticales: «Así es, y así será, pues así ha sido desde que el tiempo es tiempo» y «Bajan, bajan, bajan a la oscuridad de la tumba» (vv. 2 y 13). La otra figura estilística de acumulación que presenta es la enumeración, tan frecuente en Millay, que aquí se aplica tanto a los gestos y emociones de los difuntos («The answers quick and keen, the honest look, the laughter, the love,—», v. 9), como a todas las personas que mueren injustamente, descritas con adjetivos positivos nominalizados («Gently they go, the beautiful, the tender, the kind; / Quietly they go, the intelligent, the witty, the brave.», vv. 14-15), donde se observa también un paralelismo sintáctico. Al tratarse de un poema de métrica irregular, no existen las restricciones de sílabas que nos han obligado a reducir las enumeraciones en algunos sonetos, y hemos podido trasladar con más fidelidad todos los términos: «discretamente se van, los hermosos, los tiernos, los amables; / en silencio se van, los listos, los ingeniosos, los valientes.» (vv. 14-15).

Aunque el poema está escrito en primera persona y presenta una opinión fuerte, articulada en la repetición de «I am not resigned» (vv. 1 y 16), que

abre y cierra la composición, los interlocutores van cambiando. Gilbert Allen (1993: 271) considera que, aunque Millay es famosa por su cinismo e ironía, en esta composición, «the power of irony may be no greater than the power of an eloquent directness». En la primera estrofa parece dirigirse a la vida (o a la muerte), ante la que afirma enojada que no se resigna a que las personas apasionadas mueran, aunque sabe que así ha sido y así será. El poder igualatorio de la muerte se aplica tanto a los bellos como a los sabios, simbolizados en dos tipos de planta («With lilies and with laurels they go», v. 4). A continuación, interpela a los amantes y pensadores: «into the earth will you» (v. 5), un «vosotros» genérico. En la tercera estrofa vuelve a dirigirse a alguien externo al poema (de nuevo esa vida-muerte) e introduce las otras aseveraciones que se repetirán al final del poema: «I know. But I do not approve.» (v. 11). No obstante, esa estrofa termina con una frase dirigida a lo que parece una persona concreta, muy apreciada por la poeta, que ha muerto: «More precious was the light in your eyes than all the roses in the world» (v. 12), esas rosas que alimentan los muertos cuando se convierten en humus. Eso nos ha llevado a traducirlo por «la luz de tus ojos» (y no «de vuestros ojos»), como si pasara de una afirmación general y abstracta al lamento de una pérdida concreta.

La cuarta estrofa vuelve a hablar de los difuntos en tercera persona y termina con un verso contundente que contiene tres frases cortas y secas, cargadas de rencor, que traducimos así: «Lo sé. Pero no estoy de acuerdo. Y no me resigno» (v. 16). En palabras de Gray (1967: 13), uno de los biógrafos de la poeta: «As she grew older the tone of her quarrel with death tended to become more subdued. In “Dirge Without Music” the inevitability of the loss of the valued people of her life is grudgingly accepted. But the wasteful pattern of existence is nonetheless rebuked». Hemos considerado primordial que, igual que hace el poema original, la traducción empiece y acabe con la misma frase, de forma casi especular.

No obstante, al cotejar la versión de Agustí Bartra (1974 [1952]: 284-285), observamos que el antólogo prefirió prescindir de la repetición para rimar el último verso con el v. 13: «No, yo no me resigno a que los corazones amantes...» (v. 1) y «Lo sé, aunque no lo apruebo. Y no me resignaré nunca» (v. 16), que rima con «de la tumba» (v. 13). En nuestra opinión, hay poemas con estructura métrica muy marcada (como los sonetos y las baladas) que piden mantener la rima aunque implique prescindir de otros elementos del poema; sin embargo, un poema de métrica variable y estructura más libre como este, permite concentrarse en otros recursos estilísticos aunque se pierda la rima. La disparidad de criterio entre estas dos versiones demuestra que cada traductor se marca unas prioridades, que dan como resultado poemas distintos en la lengua de llegada.<sup>199</sup>

El tercer poema de este apartado es «The Singing-Woman from the Wood's Edge» («La mujer que cantaba en la linde del bosque») (SV: 20-23), más alegre que el anterior. Es un poema largo, de 36 versos, divididos en estrofas de 4 versos salvo la quinta y la última (de 2 versos), que crean una especie de estribillo de la canción. Son de arte mayor pero métrica irregular, y presentan una rima consonante gemela AABB, un esquema que hemos reproducido en la traducción, aunque una vez más, en asonante. Algunas de las rimas son sorprendentes («liar» y «friar», «altar» y «Psalter», «ebb» y «web», «Matin» y «Latin») y añaden un punto lúdico al poema, que narra la historia de la mujer del bosque, «Whose mother was a leprechaun, whose father was a friar» (v. 2), es decir, es hija de un duende y un fraile. Hemos traducido «leprechaun» por «duende», aunque sea un sustantivo masculino, porque los espíritus femeninos del bosque, las

---

<sup>199</sup> Al comparar esa versión con la que Bartra había publicado en la *Antología de la lírica nord-americana* un año antes, observamos que allí sí había mantenido la división de frases y la repetición final de estructura: «Jo no em resigno a què els cors amants...» (v. 1) y «Ho sé. Però no ho aprovo. I no em resigno» (v. 16). Así pues, en el año que separó una versión y otra, Bartra cambió de prioridad traductológica para este poema.



«hadas», no dan la sensación de ser traviesas y maliciosas, como sin duda es la madre de «La mujer que cantaba en la linde del bosque». Dado que en el segundo verso se explicita quién era el padre y quién la madre, no hay confusión posible («si mi madre era un duende y mi padre era un fraile»).

Al tratarse de una canción y priorizar el ritmo repetitivo y rimado en la traducción, a veces hemos tenido que traducir de manera libre el término final (como en «comediante» y «fraile» para «liar» y «friar», en los vv. 1 y 2) o hemos modificado los versos, como en los condensados: «You will find such flame at the wave's weedy ebb, / As flashes in the meshes of a mer-mother's web» (vv. 11-12), donde además hay aliteración. Tras darle muchas vueltas, hemos optado por: «y te deslumbren brillantes algas al bajar la marea / como los destellos en la malla de la madre sirena», donde aliteramos la *l/l* y la *a* y mantenemos las referencias marinas y fantásticas.

El poema contiene una sucesión de preguntas retóricas, que comienzan con la anáfora: «What should I be...?», y se resumen en las dos estrofas cortas: «What should I be but a harlot and a nun?» y «What should I be but just what I am?» (vv. 18 y 36). La dualidad de «a harlot and a nun» se mantiene en todo el poema, donde abundan los términos relacionados con la religión, piadosos cuando se refieren al padre («Teethed on a crucifix», «But Aves and Credo and Psalms out of the Psalter», «He taught me the holy-talk of Vesper and of Matin», vv. 3, 8 y 27) e irreverentes cuando se refieren a la madre, a quien representa como una bruja («And there sit my Ma, [...] / That would mean just the opposite of all that he was praying», «And we watched him out of sight, and we conjured up the devil!», vv. 23-26 y 30). El tono burlón del poema hace que la voz poética (y el lector) se ponga de parte de la madre, que reniega de la religión.

Asimismo, destaca la evocación del bosque a partir de los nombres de animales y plantas («the adder and the frog», «born in a bog», «bushes»),

relacionados con el mundo materno, que se contraponen a los términos religiosos ya comentados. Nótese que la mujer canta «from the Wood's Edge», es decir, en el límite, a caballo entre el bosque en el que habita su madre y la civilización a la que pertenece su padre. Y esa ambivalencia se acentúa mediante las preguntas que le hacían de niña, similares a las que, medio en broma, medio en serio, podrían preguntársele a un niño: «With a “Which would you better?” and a “Which would you rather?”» (v. 34), que convertimos en preguntas más naturales en castellano: «con un “¿A quién prefieres?” y un “¿A quién quieres más?”». Resulta interesante la interpretación que Peppe (1998: xxxiv) hace de esa ambivalencia y rivalidad entre los progenitores: «This part-human, part sylvan character first describes, in a lighthearted tone, how she was “born in a bog” [...]. Though her voice lilts along, her tale darkens as she describes the disorienting result of being raised by parents with opposite values».

#### d) Verso libre y poemas extensos

Pese a que los poemas más conocidos de Edna St. Vincent Millay pertenecen a las tres categorías de los puntos anteriores, lo cierto es que los poemas largos (como «The Poet and His Book» o «Interim») y los poemas en verso libre (como el amargo «Never May the Fruit be Plucked») están presentes a lo largo de toda su trayectoria poética y poseen una calidad que la hace digna de ser considerada una de las grandes poetas norteamericanas del siglo XX. Ya en el año 1893, Gustave Kahn alababa los *effleurements* del verso libre, pero fueron Pound, con su deseo de aplicar a los poemas la secuencia de la frase musical, y sobre todo Eliot, en su artículo «Reflections on “Vers libre”» (1917) quienes definieron esta forma poética por oposición a las anteriores: «(1) absence of pattern, (2) absence of rhyme, (3) absence of meter» (citado en: Easthope, 1983: 153). En opinión

de estos críticos y poetas, el verso libre reflejaba mejor que ninguna otra estructura poética el espíritu renovador del modernismo.<sup>200</sup>

Para ilustrar esta categoría hemos elegido cuatro poemas de diferentes momentos de la carrera de Millay: «Never May the Fruit be Plucked», «Justice Denied in Massachusetts», «The Hedge of Hemlocks» e «Interim». Los tres primeros ejemplifican las composiciones en verso libre y el último, los poemas largos. Varios críticos señalan que *The Buck in the Snow* (1928) supuso un cambio en la tendencia poética de Millay y en el tono e inspiración de sus poemas, y afirman que fue en este poemario donde adoptó el verso libre. Así, por ejemplo, Untermeyer (1993 [1928]: 58) dice: «there is something here [en *The Buck in the Snow*] that will surprise Miss Millay's admirers and interest her fellow-craftsmen. And that is Miss Millay's experiments in a (for her) new technique. The most obvious of these is the lengthening and increased flexibility of her line». El paréntesis, presente en el original, aludiría a que otros poetas llevaban ya una década utilizándolo. En nuestra opinión, Untermeyer simplifica sus anteriores poemarios con el fin de destacar la novedad de *The Buck in the Snow*: «No longer confined to tight couplets and casual quatrains, the lyricist has achieved an unusual set of suspensions and cadences by combining free verse and, occasionally, prose rhythms with balanced measures» (Untermeyer, 1993 [1928]: 58). También Sara Henderson Hay (5 de junio de 1954: 20) habla de «the flexible, long-line free verse forms which she turned to as early as "The Buck in the Snow", with their sometimes Whitmanesque quality».

Pues bien, el primero de los poemas en verso libre que hemos seleccionado, «Never May the Fruit be Plucked» («Que nunca se recoja el

---

<sup>200</sup> En lugar de hablar de «ausencia de métrica», Antony Easthope (1983) prefiere definir la estructura del verso libre como *intonational metre* (medido por la repetición de unidades tónicas y de estructuras fonéticas, sintácticas y semánticas).

fruto») (SV: 24-25) fue escrito varios años antes, y se incluyó en *The Harp-Weaver and Other Poems* (1923). Sirva como ejemplo de que, a pesar de que en sus primeros poemarios la crítica y el público se fijaron sobre todo en el tono desenfadado y fresco de sus poemas rimados, Millay ya hacía gala de una variedad de registros.

Se trata de un poema breve, de 13 versos, que conforman una sola estrofa de métrica irregular (entre 6 y 14 sílabas) y sin rima. El tono del poema es grave, y combina el *topos* clásico del *carpe diem* con el desencanto vital propio de la poesía de su época. Por un lado, alienta a disfrutar del amor en el momento («He that would eat of love must eat it where it hangs», «El que quiera comer del amor debe comerlo donde crece», v. 3), pero por otro, advierte que es imposible almacenar amor (como la fruta o el vino), porque se pudre, de modo que «The winter of love is a cellar of empty bins, / In an orchard soft with rot», «El invierno del amor es una bodega de toneles vacíos, / en un huerto podrido y blando» (vv. 12-13).

La metáfora del amor como fruto maduro que no puede conservarse es el hilo conductor de todo el poema, que abunda en léxico relacionado con el campo, la recolección y la vendimia («bough», «harvested in barrels», «ripe fruit», «cellar of empty bins»). Es un poema muy plástico, con imágenes potentes que describen acciones cuyo agente es la fruta: «Though the ripe fruit splash in the grass or wrinkle on the tree» (v. 5), que hemos convertido en: «aunque la fruta madura salpique la hierba o se pudra en el árbol». El otro recurso estilístico que da fuerza al poema es la repetición. Por un lado, se repiten frases enteras, casi sentencias, con las que la voz poética (distanciada del poema) aconseja al lector y al posible amante: «Never, never may the fruit be plucked from the bough», «Que nunca, nunca se recoja el fruto de la rama» (vv. 1 y 10), una ampliación del título. Por otro lado, como se aprecia en esa misma frase y en «Nothing in the

apron, / Nothing in the pockets» («nada en el mandil, / nada en los bolsillos») (vv. 8-9), destacan las repeticiones de términos negativos, tanto sustantivos como adverbios, que inciden en ese vacío absoluto de la bodega en el invierno del amor. Otros términos con connotaciones negativas son «a cellar of empty bins» y «an orchard soft with rot» (vv.12-13), que hemos traducido como «una bodega de toneles vacíos» y «un huerto podrido y blando», donde introducimos una transposición, ya que la fruta blanda da la idea de excesiva madurez.

Por último, destaca la identificación del amor con el alimento: «eat of love», «Only what his belly can hold», una asimilación recurrente en Millay. En muchos de sus poemas se relacionan alimento, sustento y amor, a veces para indicar que uno puede suplir el otro (como en «The Ballad of the Harp-Weaver», cuando la madre acuna al niño para paliar el hambre y el frío) y otras, para decir que el amor no puede ser el único sustento (como en «Love is not all: it is not meat nor drink», del apartado 9.2.d).

El segundo poema seleccionado es «Justice Denied in Massachusetts» («Justicia negada en Massachusetts») (SV: 24-27), esta vez sí, extraído de *The Buck in the Snow*. Es un poema amargo y derrotado, escrito tras el desenlace del caso Sacco y Vanzetti, en el que Millay se implicó activamente. Girard (2009) aclara que el poema se publicó por primera vez la víspera de la ejecución, en un número especial de *New York Times* que contenía varios artículos y poemas en defensa de los presos. En origen, tenía una voluntad provocadora y pretendía influir en el desenlace de la ejecución. Cuando volvió a publicarse, la amenaza apocalíptica se había cumplido: «In that first publication, [it] had served as an apocalyptic warning, not yet reality; in subsequent printings, however, it would be transformed into a realistic account of the present» (Girard, 2009: 63). En su opinión, con este poema «Millay is battling over the nature of modernist

poetic form and contesting the lyric's changing relationship to modernity. This is why the poem can shift, chameleon-like, from a plea to an elegy» (Girard, 2009: 58).

Varias fuentes ponen este poema como ejemplo de compromiso político, pues la poeta no solo escribió poemas y artículos al respecto, sino que participó en manifestaciones primero en defensa de los anarquistas acusados de asesinato sin pruebas, y después para protestar por lo que consideró una ejecución injusta. De todos modos, Clark (1995: 4) apunta: «Millay also positioned herself firmly on the side of progressive politics, not only in her public life, but in poems like “Justice Denied in Massachusetts” on the Sacco-Vanzetti case. But such poems are not typical of her work; it cannot be said that most of her poetry thematizes a political feminism». Probablemente, intenta responder así a las críticas contra Millay por involucrarse en asuntos políticos y sociales. De hecho, Girard (2009) afirma que este fue uno de los poemas de Millay más criticado por los defensores del *High Modernism* y el *New Criticism*, en especial por Tate y Ransom. No obstante, en su tesis doctoral Girard intenta demostrar que, más allá de la temática, los recursos estilísticos empleados acercan a Edna St. Vincent Millay a otros modernistas del centro del sistema: «By displacing the “affective state” of the Sacco-Vanzetti trial onto a natural landscape, Millay has enacted a process notably similar to the one that Eliot advocates» (Girard, 2009: 77), en alusión a su *objective correlative*.

También Kaiser (1995: 39) comenta este poema, pero relaciona la actitud de la poeta con una manifestación más de la emoción (aquí, visceral), tan propia de su poesía: «Taking up a sentimental position, Millay in 1927 used the force of her personal appeal in “Justice Denied in Massachusetts” to protest the Sacco-Vanzetti trials. Erasing the boundaries between life and art, she also participated in the protests of this trial and was imprisoned

twice during the proceedings». Incluso escribió una carta al gobernador Alvan T. Fuller el 22 de agosto de 1927 (el mismo día en que se publicó este poema por primera vez), para interpelarlo y advertirle de que no solo Estados Unidos sino también Europa estaba pendiente de su decisión:

Tonight, with the world in doubt, with this Commonwealth drawing into its lungs with every breath the difficult air of doubt, with the eyes of Europe turned westward upon Massachusetts and upon the whole United States in distress and harrowing doubt—are you still so sure? Does no faintest shadow of question gnaw at your mind? (reproducida en: Millay, 1952: 222)

«Justice Denied in Massachusetts» es un poema en verso libre y extensión considerable (37 versos), repartidos en 4 estrofas de estructura variable. Algunos versos tienen apenas 3 o 4 sílabas (vv. 9 y 35) y coinciden con momentos de gran carga dramática o tensión del poema, mientras que otros superan las 15 sílabas y son más narrativos (vv. 6 y 21). En la medida de lo posible, hemos mantenido la diferencia entre versos largos y cortos, aunque concentrándonos también en el ritmo y los acentos de cada verso.

Dos cosas llaman la atención en este poema. La primera es que, salvo en el título, no se menciona el tema subyacente en ningún verso. La alusión a Massachusetts es la única que ancla el poema a una injusticia concreta, pues el resto del poema es atemporal y metafórico, y expresa el lamento de la voz poética, que junto con los suyos ha hecho todo lo posible por limpiar los campos y cuidar de las semillas plantadas, pero que ha visto cómo las plagas mataban los cultivos («See now the slug and the mildew plunder», «Mirad ahora la plaga de babosas y mildiu», v. 27). Igual que el campesino deja en herencia la casa familiar y las tierras a sus hijos, su orgullo, los personajes del poema dejarán a las futuras generaciones «... the beautiful doorway, / And this elm, / And a blighted earth to till / With a broken hoe» (vv. 34-37). El contraste entre la imagen de la hermosa entrada y el olmo con la de la tierra infestada refleja la impotencia de cualquier campesino,

una impotencia que se ve acentuada por la azada rota con la que tendrán que arar sus nietos, símbolo de las herramientas inútiles con las que contaron quienes defendieron a Sacco y Vanzetti.

El segundo elemento que llama la atención es que todo el poema esté escrito en primera persona del plural («We have bent», «Beneficent upon us», vv. 7 y 11). La voz poética se une a las de sus congéneres, y los invita a abandonar la lucha, en una especie de arenga inversa. Eso hace que en el poema abunde la fórmula «let us do», una especie de imperativo en el que se incluye el hablante: «Let us abandon then our gardens and go home», «Let us go home, and sit in the sitting room», «Let us sit here, sit still» (vv. 1, 8 y 31). Para Girard este plural no solo incluye a todos los manifestantes, sino que «invites the reader repeatedly into its world» (Girard, 2009: 58).

No obstante, como decíamos, en lugar de alentarlos a luchar, los verbos que siguen a la partícula son estáticos, derrotados: no deben actuar sino detenerse... y rendirse. Captando la importancia de estos verbos, hemos optado por imperativos, que mantienen la repetición léxica de «home» y «sit» («Dejemos, pues, los jardines y vayamos a casa», «Vayamos a casa a sentarnos en el salón», «Sentémonos aquí, quietos»). Asimismo, abandonar los jardines y campos para entrar en casa puede interpretarse como abandonar la causa pública y concentrarse cada uno en sus asuntos personales, cosa que en este poema se ve como una derrota.

Por último, comentaremos la figura de la muerte, que no podía faltar en un poema sobre una ejecución. Aquí tenemos una muerte personificada a la que esperarán con resignación, hasta que se acerque por el camino: «Here in the sitting-room until we die; / At the step of Death on the walk, rise and go», «aquí en el salón de casa hasta morir; cuando oigamos los pasos de la Muerte en el camino, sigámosla» (vv. 32-33). ¡Qué tono tan distinto del «I am not resigned» que abría y cerraba el poema «Dirge Without Music»!



El tercer poema seleccionado («The Hedge of Hemlocks», «El seto de cipreses», SV: 28-29), de 17 versos repartidos en cuatro estrofas de métrica muy irregular, posee un léxico y unas estructuras sintácticas propias del lenguaje oral (vv. 2-3), así como múltiples aliteraciones («Are spiky stumps outthrust in all directions, dry, dropping scaly bark, ...», v. 8), que empiezan ya en el título. Casi a modo de fábula con protagonistas vegetales, el poema relata cómo los setos que alguien plantó para delimitar el terreno han acabado invadiéndolo todo y aislando los pastos, cosa que provoca una sensación de claustrofobia y asfixia («[...] not even the wind / May trespass here», vv. 12-13). Sin embargo, la angustia creciente no acaba en tragedia (como parece apuntar la trayectoria de las tres primeras estrofas) sino que cede a la esperanza en la última, en la que, para sorpresa de la voz poética —reflejada en la expresión enfática «And yet how easily» (v. 14)—, «A neighbour entered» (v. 17). En opinión de Untermeyer (1993 [1928]: 58), este poema, que combina el verso libre y recursos propios de la prosa con alguna rima «dropped into these passages like an unexpected largesse [is] a delightful and definite accomplishment».

En efecto, el poema esconde muchos matices y sutilezas. Por ejemplo, el último verso establece un paralelismo muy marcado con el primero («Somebody long ago»), y juntos encierran el contenido del poema igual que el seto encierra los pastos, un recurso que ya habíamos advertido en el poema «Dirge Without Music», del mismo poemario (apartado 9.1.c). A la hora de traducir, dicho paralelismo nos ha parecido primordial, hasta el punto de que lo hemos acentuado (como compensación por la falta de efecto en otros momentos) adelantando el verbo del segundo verso al primero con el fin de repetir la estructura sintáctica: «Alguien plantó» y «un vecino entró» (vv. 1 y 17). Otras de nuestras prioridades de traducción han sido: por un lado, mantener en la medida de lo posible el ritmo marcado por las pausas de los incisos entre comas (vv. 3, 6 y 15) y las

aliteraciones («picudos tocones hincados», v. 8), y, por otro lado, recoger el lenguaje conversacional del poema («trajo del bosque, supongo», v. 2). Asimismo, hemos reproducido los contrastes táctiles («endebles y delicados» frente a «picudos tocones [...] corteza / escamosa» vv. 3 y 8-9) y las referencias visuales y auditivas («espesa sombra», «sigiloso», «sin quebrar una rama», «invisible», vv. 9 y 14-16).

Hemos dejado deliberadamente para el final el comentario del título, que se repite dentro del poema (v. 2) porque, a nuestro juicio, supone una de las mayores dificultades de traducción en este caso. El término *hemlocks* es polisémico en inglés, pues se refiere tanto a la ‘cicuta venenosa’ como a la ‘*Tsuga heterophyllia* o tsuga del Pacífico’,<sup>201</sup> un tipo de conífera de copa cónica y muy frondosa, empleada como seto en Estados Unidos. Aunque, evidentemente, el poema se refiere a esta segunda acepción del término, es innegable la connotación que tiene *hemlock* para un anglófono, quien, de manera casi inconsciente, actualiza el referente de la cicuta (y su simbología relacionada con la muerte) al leer el título.

Asimismo, el hecho de que el seto, plantado con una finalidad positiva y útil, acabe en el poema «asfixiando» los pastos, refuerza esa doble significación del vocablo. A esto hay que añadir un segundo problema de carácter cultural. La tsuga del Pacífico es poco frecuente en nuestros paisajes, y por tanto, no entra en el universo referencial cotidiano de los lectores de nuestro país, de modo que su aparición en el título habría provocado extrañeza y habría dificultado la comprensión del poema,<sup>202</sup> en

---

<sup>201</sup> Acepciones 1, 2 y 4 del *Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary*: «a poisonous, umbelliferous herb, *Conium maculatum*, having spotted stems, finely divided leaves, and small white flowers, used medicinally as a powerful sedative»; «a poisonous drink made from this herb»; «any of several coniferous trees of the genus *Tsuga*, native of the U.S., characterized by its pyramidal manner of growth».

<sup>202</sup> Con la alusión a la tsuga del Pacífico se habría perdido la familiaridad del original, que pretende evocar una imagen fácil de visualizar por el lector.

un contexto en el que es impensable añadir una explicación cultural o botánica y donde la nota al pie tampoco es recomendable.

Así pues, buscamos otro tipo de conífera, más habitual en nuestro entorno (pero también presente en Estados Unidos), de aspecto similar (dado que en el poema se describe la planta) y que sirviera como seto. Además, queríamos que tuviera unas connotaciones igual de fuertes para el lector de la traducción, que pudieran remitirle a la muerte. Teniendo todo esto en cuenta, la mejor opción de traducción para *hemlocks* nos pareció «cipreses», que, si bien no son venenosos como la cicuta, sí se relacionan en nuestra cultura con los cementerios y, a la vez, son frecuentes como seto de jardín. Otra opción habría sido el tejo (venenoso si se ingiere), cuyo color oscuro y consistencia tupida habrían funcionado en el poema, creando además una aliteración vocálica en el título: «Un seto de tejos». En cualquier caso, consideramos que, en un caso así, la «fidelidad» semántica habría desvirtuado por completo la intención y el carácter literario del original, primordiales cuando el objeto de la traducción es un poema.

El cuarto poema de este apartado, «Interim» («Interim») (SV: 30-41), ejemplifica los poemas extensos de Millay. Tiene 212 versos repartidos en 16 estrofas de longitud variable, la más larga de más de 40 versos y la más corta, que concentra el dramatismo del poema, de solo un verso escindido: «“I had you and I have you now no more”» (v. 111). Esta frase, que coincide prácticamente con el centro del poema y que se presenta de manera catafórica unos versos antes, tiene fuerza suficiente para aniquilar el mundo: «I can make / Of ten small words a rope to hang the world!» (vv. 103-104). En un intento de darle aún más rotundidad, la hemos traducido en menos palabras, pero manteniendo el mismo ritmo: «“Te tenía y ya no te tengo”», «puedo fabricar / con siete palabritas la soga con la que ahorcar al mundo».

Tal vez alguien se pregunte por qué hemos elegido «Interim» (publicado en *Renascence and Other Poems*, 1917) como representante de los poemas largos y no el famoso poema «Renascence», seleccionado para la antología colectiva *The Lyric Year* de 1912. Tenemos dos motivos. El primero es que, precisamente debido a su fama y a la condición de punto de partida de la trayectoria poética de Millay, el poema «Renascence» ha sido ampliamente estudiado y aparece en casi todas las antologías en inglés de la autora, de modo que el lector tendrá fácil acceso a él.<sup>203</sup> El segundo motivo es la intención de recuperar un poema al que la autora tenía mucho aprecio y que quedó eclipsado por «Renascence» en el certamen de *The Lyric Year*, donde también lo presentó. Si atendemos a lo que indica el editor de las *Letters of Edna St. Vincent Millay*, Macdougall (1952: 17):

Unhappily it has been impossible to find the fifteen or so letters which the young poet, in her excitement over his appreciation and acclaim, wrote to Ferdinand Earle from Candem. In them she had told him the genesis of the poem, the feelings about poetry, and also of a desire, according to Earle, that her poem, «Interim», and not «Renascence» [...] be the one chosen for inclusion in the 100 poems.

Aunque sabemos que finalmente los jueces optaron por la publicación de «Renascence», que quedó cuarto en el certamen, creemos que merece la pena tener en cuenta la opinión de la autora y dedicar unas páginas a «Interim». Millay, consciente de la calidad del poema, lo presentó dos años después a *The Vassar Miscellany*, la revista de Vassar College, que otorgaba premios literarios anuales con una modesta suma en metálico y la publicación de las obras ganadoras. El 21 de mayo de 1914 le notificaron que «Interim» había ganado el primer premio de poesía del *Miscellany*.

El poema narra la congoja de la voz poética ante la muerte repentina de su amada y repasa los espacios vacíos de la casa, que han quedado tal como los dejó la joven («The room is as you left it», «There is your book, just as

---

<sup>203</sup> Para las buenas opiniones que recibió «Renascence», véase el apartado 8.1.a.

you laid it down», vv. 25 y 30), sin saber que no iba a volver. En el poema hay indicios de que la persona difunta es una mujer, pues los adjetivos y verbos que se refieren a ella reflejan dulzura y coquetería («your sweet eyes / Would kiss me», «And flushed because I looked not at the flower, / But at your face; and when behind my look / You saw such unmistakable intent / You laughed and brushed your flower against my lips», vv. 21-22, 77-80), así como belleza y una constitución pequeña pero fuerte: «You were so small, / And wrote so brave a hand!», «(You were the fairest thing God ever made, / I think)» (vv. 52-53, 81-82). Una delicada emoción que hemos intentado transmitir en la traducción: «y enrojeciste porque no miré la flor, / sino tu cara; y cuando tras mi mirada / viste esa intención inconfundible / te reíste y rozaste con tu flor mis labios. / (Eras lo más precioso que había hecho Dios, / creo)...» (vv. 77-82). Cuando ha sido necesario, hemos marcado de forma inequívoca que la persona ausente era una mujer: «No pensé / que pudiera moverme... ¡y tú estar rígida y quieta! / Que pudiera hablar... ¡y tú estar muda por fuerza!» (vv. 130-132).

Por ese motivo, varias fuentes han interpretado que el poema describe «la muerte de una esposa» (Milford, 2003 [2001]: 80) y que la voz poética es masculina, como apuntan Myers (1995) y Peppe (1998: xxvii): «a first-person account of a man undergoing a spiritual crisis as a result of his wife's recent death. Overwhelmed by grief, he questions his faith in God and cries out for pity». En esa línea, en la reproducción del poema de *The Vassar Miscellany* (julio de 1914) se añadió antes del primer verso la acotación «(A man speaks)», una aclaración que no aparece en ninguna de las antologías en inglés de la autora consultadas, ni en los *Collected Lyrics* (1943) ni en los *Collected Poems* (ediciones de 1956 y 2011). Eso nos lleva a pensar que fue decisión de los responsables de la revista universitaria con el fin de evitar dobles interpretaciones. De haber sido tan evidente que la voz poética era un hombre, no habría hecho falta advertirlo. No obstante,

precisamente porque está escrito en primera persona y casi todo el poema se dedica a hablar de la amada, es difícil inferir el género de la voz poética. La propia Myers (1995: 81) reconoce que al decir que se trata de una voz masculina, «I am presuming the speaker's heterosexuality, as it is only the love object who is clearly gendered in the poem».

Las pocas alusiones directas a la voz poética se hacen en plural o con adjetivos y verbos adjetivados que podrían aplicarse a un hombre o a una mujer, fenómeno favorecido por la falta de marca de género en los adjetivos en inglés («I am not sure», «I have been torn / In two», «I am worn out—I am wearied out—», vv. 95, 140-141, 209). También la escena de ternura que describe podría aplicarse a todo tipo de amantes: «And then your hands above my heart / Drew down its stem into a fastening, / And while your head was bent I kissed your hair» (vv. 82-84). Algunas de las expresiones, cargadas de delicadeza e ironía, podrían haber salido de labios de una mujer, y más teniendo en cuenta cómo jugaba Millay con las distintas máscaras femeninas («If only God / Had let us love,—and show the world the way! / Strange cancellings must ink th' eternal books / When love-crossed-out will bring the answer right!», vv. 89-92).

Con el fin de mantener la ambigüedad acerca del género de la voz poética, hemos intentado utilizar palabras no marcadas y verbalizar adjetivos para no tener que indicar el género del hablante: «Y luego tus manos sobre mi corazón / ensartaron el tallo en un ojal / y mientras bajabas la cabeza te besé el pelo» (vv. 82-84), «A saber dónde estará. / Me parece que la dejé por ahí, / pero... no lo sé. No sé» (vv. 93-95), «Me han rasgado / en dos, y sufriré mientras me quede aliento» (vv. 140-141).<sup>204</sup> Consideramos que así se conserva el efecto del poema original, que no intenta describir una relación amorosa concreta, sino centrarse en el dolor que cualquiera

---

<sup>204</sup> En lugar de emplear el adjetivo «No estoy seguro/segura» para «I am not sure», y «Estoy rota/roto o dividido/dividida» para «I am torn».

sentiría ante la muerte repentina del ser amado, algo que da universalidad al poema y deja sin argumentos a quienes acusaban a Millay de centrarse en su propia experiencia solo por escribir en primera persona.

El ambiente del poema es asfixiante y respira muerte, una sensación que se evoca mediante frases que apelan no solo a la vista sino también al olfato y al oído («unfamiliar odors have destroyed», «heavy scent of damp, funereal flowers», «Your silent step must wake», «Perhaps that chair [...] / Stirred by your movement, rocked a little while / Silently, to and fro...», vv. 5, 7, 20, 40-45). También abundan las comparaciones elaboradas, acompañadas de mucha adjetivación («Here 'twas as if a weed-choked gate / Had opened at my touch, and I had stepped / Into some long-forgot, enchanted, strange, / Sweet garden», «I think our heart-strings were, like warp and woof / In some firm fabric, woven in and out», vv. 12-15, 133-134), un recurso habitual cuando uno no es capaz de transmitir lo que siente de forma directa y lo realiza a través del símil. En algunos casos hemos mantenido las comparaciones («Aquí es como si una puerta ahogada por hierbajos / se hubiera abierto al tocarla y hubiera entrado», vv. 12-13) y en otros casos, por cuestiones de ritmo y sonoridad, las hemos convertido en metáforas y hemos introducido repeticiones enfáticas para compensar otros puntos donde se han perdido («las cuerdas de nuestro corazón eran la urdimbre / de algún tejido grueso, tejido y retejido», vv. 133-134). Resulta pertinente que utilizemos la metáfora porque es otro recurso habitual en la poesía de Millay. De hecho, incluso se menciona esta figura retórica dentro del propio poema: «Dark, dark, is all I find for metaphor» («Oscuro, oscuro, no encuentro metáfora mejor», v. 148), otra manera de decir que no tiene palabras para expresar lo que siente.

Para la voz poética, el tacto de la difunta adquiere una cualidad religiosa, venerable: «your last touch— / A thoughtless pressure, knowing not itself /

As saintly—hallows now every simple thing; / Hallows and glorifies, and glows» («tu última huella / —una presión despreocupada, que ignoraba / su santidad— consagra ahora cada simple objeto; / consagra y glorifica, y brilla», vv. 25-28). De hecho, como apuntaba Peppe (1998), abundan las referencias a Dios y las dudas de fe, un tema que también aparecía en «*Renascence*» pero que apenas se observa en etapas posteriores de la trayectoria de Millay. Es como si con el tiempo las preocupaciones metafísicas hubieran dado paso a otras más palpables.

Igual que en otros poemas de Millay dedicados a la muerte, la voz poética repite la situación, como si quisiera autoconvencerse: «You are not here. I know that you are gone, / And will not ever enter here again» (vv. 17-18), algo habitual en situaciones de duelo. Para darle más énfasis, casi como una acusación, incluimos el pronombre personal en la primera frase de esta estrofa: «Tú ya no estás. Sé que te has ido, / y no volverás a entrar nunca». Llama la atención que Edna St. Vincent Millay escribiera este poema con apenas veinte años, cuando todavía no había experimentado la muerte de seres queridos de primera mano. Quizá por eso el tono es mucho más histriónico y arcaizante y presenta muchos hipérbatos («O my love, / The things that withered,—and you came not back!», «Would God / That tearing you apart would tear the thread!», vv. 68-69, 118-119), que traducimos por: «Amor mío, / cuántas cosas se marchitaron— ¡y ya no volviste más», «¡Quiera Dios / que romperos en pedazos rompa también el hilo!», donde mantenemos la repetición léxica y el tono arcaico. Eso contrasta con poemas posteriores sobre este tema (apartado 9.2.c).

Peppe (1998: xxvii) apunta: «Replete with exclamations, repetition, and caesuras, the blank verse of “Interim” mirrors the sepaquer’s thought process as he struggles to accept the reality of his loss». Estos recursos, unidos a las preguntas retóricas (vv. 153-154) y a los paralelismos y



contraposiciones («You were my song! / Now, let discord scream! You were my flower! / Now let the world grow weeds!», vv. 155-157), son los que dan unidad al poema. Por suerte, se trata de recursos relativamente fáciles de reproducir en una traducción en verso libre, que permite más flexibilidad en la elección léxica y sintáctica. Así, en el último ejemplo se mantiene tanto el paralelismo sintáctico como la contraposición *song-scream*, *flower-weeds*, algo que habría resultado más difícil en un poema de métrica fija: «¡Tú eras mi canción! / ¡Que desafíe ahora el grito! ¡Tú eras mi flor! / ¡Que las malas hierbas cubran el mundo!» (vv. 155-157).

Otros elementos del poema, por el contrario, han requerido una mayor adaptación. En concreto, para mantener el efecto y el tono dulce de la escena en la que se describen las letras que trazó la joven en una nota, han sido precisos varios cambios. Millay escribe: «Here with a looping knot you crossed a “t,” / And here another like it, just beyond / These two eccentric “e’s”» (vv. 50-52), letras que conforman el mensaje citado unos versos después: «In this, “I picked the first sweet-pea to-day”» (v. 66). Como en tantos poemas de Millay, la elección de una flor es simbólica y está cargada de connotaciones, que deben mantenerse en la traducción. Así, *sweet-pea* remite a una flor silvestre, pequeña y humilde, pero alegre y dulce, común en Estados Unidos. Además, el sustantivo se utiliza a veces como apelativo cariñoso, algo favorecido por la sonoridad de la palabra.

Por desgracia, la traducción directa en castellano es «arvejilla» o «guisante de olor», que carecen de la sonoridad y la ternura que evoca el *sweet-pea*, y además, son menos frecuentes en nuestra geografía. Por esas razones, hemos optado por sustituir esa flor silvestre por otra, también pequeña y humilde, que la amada pueda poner en el ojal de la voz poética, como ocurre en el poema, y que sea lo bastante común para mantener la ironía de que la frase que escribe el día antes de su muerte («I picked the first sweet-

pea to-day», v. 66), en apariencia casual, adquiera tanta trascendencia. En la elección de la flor debíamos tener en cuenta además que presentara alguna repetición de letras, pues en el poema es importante la descripción de la grafía de la palabra, con «two eccentric e's» y «a looping knot», es decir, alguna letra fácilmente identificable y que permitiera alguna filigrana (como la *t* del poema original, o bien la *b*, la *f* o la *p*, por la que nos hemos decantado). Con todo eso en mente, hemos elegido la campanilla, que conserva la sonoridad dulce de la flor original y puede evocar sentimientos parecidos, a la vez que presenta una grafía característica cuya descripción encaja en el poema. De ese modo, la escena queda traducida así: «Aquí con una filigrana trazaste la *p*, y aquí las dos *eles* idénticas, justo entre / estas dos excéntricas vocales» y «Hoy he cogido la primera campanilla» (vv. 50-52 y 66). Aunque podríamos extendernos mucho más en el análisis de este poema, lo concluimos aquí y remitimos al lector a la traducción completa recogida en el Segundo Volumen (SV: 30-41).

### e) Poemas encadenados: desde «Sonnets from an Ungrafted Tree» hasta «Epitaph for the Race of Man»

La tradición de las secuencias narrativas de sonetos, que en este estudio denominamos «poemas encadenados», está muy presente en toda la literatura en lengua inglesa. Desde *Sappho and Phaon* (1796) de Mary Robinson, hasta *The House of Life* (1870-1881) de Dante Gabriel Rossetti, muchas y muy variadas en su temática (el amor conyugal, la pasión erótica del amor furtivo, las relaciones familiares, la política) han sido las secuencias de sonetos que han precedido a Edna St. Vincent Millay.<sup>205</sup> La poeta de Maine ha optado por esta forma en varias de sus composiciones: *Fatal Interview* (1931), libro que consta de cincuenta y dos poemas (uno

---

<sup>205</sup> Véase Burt y Mikics (2010: 17-20).

por cada semana del año) donde se relatan las distintas etapas de una relación entre dos amantes, que Michailidou (2006) ha comparado con *Twenty-One Love Poems* de Adrienne Rich; «Sonnets from an Ungrafted Tree», incluidos en *The Harp-Weaver and Other Poems* (1923), pero que conforman una unidad autónoma; y «Epitaph for the Race of Man», perteneciente a *Wine from These Grapes* (1934), de tono mucho más amargo que otros poemas de Millay y con un trasfondo social. En opinión de Gray (1967: 15-16), esta última secuencia «presents her misgiving at its most bleak. A vision is summoned up of the planet about to grow cold after the final suicide of humankind». Sin embargo, «No emotion, however inevitable or however blameless, may assume control over the regenerative will». Incluso en su serie más negra, despunta el instinto vital.

Es difícil hacer una breve selección de los sonetos encadenados, porque parte de su fuerza se logra precisamente con la evolución de las emociones a lo largo de toda la serie. No obstante, por motivos de espacio y de representatividad, hemos elegido dos de los que componen «Sonnets from an Ungrafted Tree» y otros dos de *Fatal Interview*, la secuencia por excelencia de Millay. Consideramos que reflejan bien lo que Burt y Mikics (2010: 20) observan en las secuencias de sonetos o poemas encadenados: «especially those who write sequences, see the sonnet as a form for the impromptu: a *moment's* monument; a record of an instant, as if unrevised». Sus palabras inciden en la expresividad de los sonetos encadenados, a pesar de las restricciones métricas de la forma poética adoptada.

Los poemas de «Sonnets from an Ungrafted Tree», que podríamos traducir por «Sonetos de un árbol sin injertos» (de nuevo, la metáfora vegetal presente en tantos títulos de Millay) se incluyeron dentro del libro *The Harp-Weaver and Other Poems* (1923). De todas formas, su carácter unitario queda patente por el título global que precede al primero de estos

sonetos (con numeración propia) y por el hecho de que ese mismo año fuesen publicados, seguidos y en sección aparte, en la *Harper's Monthly Magazine*. La serie plasma las impresiones de una mujer que ya no ama a su marido pero que vuelve a la casa que compartían para cuidarlo en el lecho de muerte. Gilbert y Gubar (1994: 83) captan a la perfección la esencia de estos sonetos encadenados: «Millay's sequence tells the story of marital disintegration entirely from the point of view of a disillusioned childless woman ("an ungrafted tree") who has left her husband but, hearing that he is ill, has come "back to his house again"». Sin embargo, en opinión de dichas estudiosas, estos sonetos no deben tomarse como muestras de frustración y derrota, sino como la liberación de la voz poética, pues la muerte del marido conlleva, como tantas veces ocurría, la libertad de la viuda: «For Millay, however, the recurrent trope of the broken man frequently leads to less equivocal enactments of female triumph because, more consciously than Wylie, this artist links male defeat to the destructiveness of masculinist history and the concealed misogyny of chivalric romance» (Gilbert y Gubar, 1994: 86).

De entre ellos, hemos elegido el III y el VII. El primero de los dos, «She filled her arms with wood, and set her chin» («Cogió la leña e hincó la barbilla» (SV: 42-43), es de corte shakespeariano y describe un quehacer cotidiano —ese «*moment's* monument» al que aludían Burt y Mikics (2010)— que consiste en ir a buscar leña para el fuego, con todas las connotaciones hogareñas y cálidas que despierta. Sin embargo, el poema hace mucho más que eso, pues la voz poética lo contrapone con el mismo momento en el futuro, cuando la protagonista (que en esta serie aparece en tercera persona, a diferencia de la mayoría de poemas de Millay) sea anciana y en la leñera no queden más que despojos (vv. 13-14). Dicha imagen de desolación es una metáfora de lo vacía que estará entonces su vida al carecer de descendencia (o de injertos).

Aunque el soneto mantiene la rima, vemos que la métrica no es tan estricta como en otros ejemplos, ya que en el *couplet* la rompe con un verso de doce sílabas, una licencia con la que la poeta refuerza la intensidad de la enumeración. Gilbert y Gubar (1994: 84) dan el siguiente significado a esta licencia métrica: «the poet emphasizes the weariness of such “trivial” detail through her principal swerve from the standard form: all final couplets end with a seven-beat line whose extra length suggests the length of the days and nights through which the protagonist must drag herself». De ese modo, el pareado final, mecanismo desarrollado por Wyatt, confiere «an epigrammatic sting» (Burt y Mikics, 2010: 11), tan característico de Millay. Por tanto, hemos considerado pertinente mantener la estructura del soneto shakespeariano y traducirlo por tres cuartetos (de rima asonante abierta [ABAB]) y un pareado final, enfatizado por Millay mediante el paréntesis, que nos transporta a otro plano de enunciación, si bien hemos jugado con la métrica y hemos combinado versos de entre 10 y 14 sílabas en lugar de ceñirnos al endecasílabo. Tal licencia ha sido imprescindible en un poema como este, cargado de verbos y adjetivos, y con una inmensa concentración de significado.

Este soneto se articula alrededor del campo semántico de la madera y la leña («wood», «small sticks of birch», «curled bark», vv. 1 y 7-8), con términos vinculados al fuego y la naturaleza, que se contraponen con los objetos podridos o artificiales del pareado final («And some old catalogue, and a brown, shriveled apple core.», v. 14). Asimismo, observamos que todo el soneto forma una unidad de significado, algo propio de la poesía moderna, que toma el conjunto del poema como unidad semántica.<sup>206</sup> Ello

---

<sup>206</sup> Al respecto, véase por ejemplo Wuilmart (1999: 37): «Words alone do not allow us to perceive the whole signification of a literary or poetical text in the sense that its words are parts—only parts—of a bigger text which may be compared to a painting or a piece of patchwork», una comparación de lo más

se logra con el encabalgamiento entre versos, a veces forzado, como: «No less afraid than she had always been / Of spiders», vv. 3-4), donde una sinécdoque rompe el sintagma «afraid / Of spiders» y destaca la posición del único animal presente en el poema: «con tanto miedo como siempre sentía / de las arañas». Y todavía más, con el encabalgamiento entre estrofas: «For their curled bark, that instantly will leap // Into a blaze, nor thinking to return» (vv. 8-9), un recurso que hemos mantenido, aunque con la trasposición del complemento preposicional en adjetivo, para conservar la métrica y el ritmo. Nótese que además hemos tenido que adelantar parte del contenido semántico del v. 8 al v. 7, pues como apuntábamos, algunos de los versos del Soneto III son condensadísimos y resultan casi imposibles de plasmar dentro de la misma estructura en castellano. Así, los vv. 7-9 traducidos quedarían: «rizadas varas secas de abedul para prender / al instante el fuego en el montón // ardiente; no pensó en un posible regreso». Un claro ejemplo de poema tomado como unidad.

Por último, nos gustaría comentar la evocación física del poema, que comienza con la descripción de la acción y presenta al personaje («She») en movimiento, *in media res*, con total precisión: «She filled her arms with wood, and set her chin / Forward, to hold the highest stick in place, / [...] / spiders up her arms and on her face,» (vv. 1-4). No obstante, esta supuesta objetividad se rompe en cuanto la voz poética se introduce en el pensamiento del personaje y nos transmite sus emociones igual que el narrador omnisciente de una novela («But too impatient for a careful search», «Into a blaze, nor thinking to return / Some day, distracted, as of old, to find», vv. 5 y 8-9), con numerosas connotaciones negativas. Dichos versos, que contradicen la imagen de esposa entregada y satisfecha con las tareas domésticas, así como los términos relacionados con el vacío y la

---

apropiada, si tenemos en cuenta la afición por las artes plásticas de muchos poetas modernos.

podredumbre («knotty chunks», «dust», «old catalogue», «brown, shriveled apple core», vv. 12-14) contribuyen a crear lo que Michailidou (2004: 67) llama «the disruption of domestic bliss».

Michailidou (2004: 68) relaciona esta voluntad con la poesía posterior de Anne Sexton, pues considera que «Millay's contribution to domesticity and female anxiety had a distinctive impact on the women poets who succeeded her», aunque las primeras feministas se negaran a reconocerlo porque no era tan combativa como otras de sus coetáneas. En los sonetos encadenados de «Ungrafted Tree», la mujer que cuida de su exmarido enfermo siente tal opresión que, al ver el mundo mágico desde la ventana, como en el soneto XII de la serie,<sup>207</sup> desdeña a su antiguo cónyuge hasta convertirlo en un objeto («something asleep»). Esta secuencia corrobora la idea de Wolfe (2009: 158) de que la representación de género realizada por Millay oculta y revela a la vez su modernismo, pues se aleja de la posición tradicional de la mujer como víctima.

El segundo soneto encadenado que hemos elegido es el VII: «One way there was of muting in the mind» («Un modo había de silenciar en la mente») (SV: 42-43). Igual que el soneto «Bluebeard», el poema gira en torno de una enumeración; en este caso, de los objetos y muebles de la cocina («kettle-bottoms», «Faucets, and candlesticks», «The shelves in paper petticoats») que la mujer limpia con fruición para olvidar «A little while the ever-clamorous care» («el exigente deber de cuidarlo», v. 2).

---

<sup>207</sup> «The magic World, where cities stood on end... / Remote from where she lay—and yet—between, / save for something asleep beside her, only the window pane» (Soneto XII, vv. 12-14). Nótese además que los puntos suspensivos, que indican una ruptura en la línea del pensamiento, recuerdan la escritura fragmentaria y en apariencia deslabazada de Eliot quien, en opinión de Langbaum (1985: 184), no la toma de «the late nineteenth-century French poet Laforgue and the seventeenth-century English Metaphysical poets [...]. Eliot, I think, got the style of jumps and disconnections from the same source as Pound, from the romantic poetic tradition». Por lo tanto, no conviene hacer un corte limpio entre los poetas modernistas y la tradición literaria anterior, que inevitablemente los influyó.

Aunque sigue el esquema de los sonetos shakespearianos, es flexible en el patrón métrico, que se modifica en el tercer cuarteto. Los dos primeros tienen rima alterna y el último, abrazada: ABAB CDCD EFFE GG. También la métrica es más laxa que en otros sonetos, con versos de entre 10 (v. 5) y 14 sílabas (v. 14). Así pues, en la traducción hemos optado por reproducir este patrón, pero con la libertad de utilizar versos de entre 11 (v. 2) y 13 sílabas (vv. 13 y 14). De todas formas, la distribución de los versos y la rima final recuerdan la estructura de un soneto.

Como en otros sonetos basados en enumeraciones e imágenes descriptivas, una de las mayores dificultades de traducción aquí es intentar evocar los mismos elementos ciñéndose a las sílabas necesarias. Aunque por norma general lo hemos logrado, el v. 8 ha requerido una adaptación. Al traducir «To mine again from quarry», que mediante una hipérbole relaciona el brillo que tendrán los objetos metálicos después de que los limpie con el brillo de los minerales recién salidos de la cantera, hemos optado por sustituir el referente físico («quarry», ‘cantera’)<sup>208</sup> por su condición de punto de origen: «devolver al destello original, y luego» (v. 8). El verso traducido termina con un encabalgamiento igual de abrupto que el original, aunque con un adverbio en nuestra versión (para que rime con «fuego», v. 6) en lugar de con el verbo: «to attire // The shelves...» (vv. 8-9).

Por último, fijémonos un momento en el *couplet*, el pareado final, pues admite dos lecturas. Los vv. 1-11 del poema están plagados de verbos de acción, con los que la voz poética pretende acallar el pensamiento. En contraposición, los tres últimos versos son meditativos, estáticos, en parte consecuencia del cansancio («an aching back», v. 12) y, como apuntábamos, sobre todo los dos últimos presentan un irónico punto de vista. Por un lado, puede entenderse que la mujer sin injertos admira su

---

<sup>208</sup> Curiosamente homónimo de ‘presa’ en inglés, tal como se recoge en el título de un poemario posterior de Millay: *Huntsman, What Quarry?*



obra, su cocina reluciente («bright as a new pin», v. 13), pequeño consuelo de cualquier buena ama de casa de su época, que solo se permite goces «decentes»: «And there was rapture, of a decent kind» (v. 3). Por otro lado, el último verso («An advertisement, far too fine to cook a supper in»), al identificar su cocina con las de los anuncios de revista, puede estar reconociendo que en realidad es falso, «de cartón piedra», es decir, que no es un alivio real para la obligación de cuidar del enfermo, sino una farsa, una fachada inútil: «admirar la cocina, como la patena, / igual que un anuncio; no para hacer la cena» (vv. 13-14), una actitud que sería más propia de la desencantada mujer moderna. Tanto en un caso como en otro, el regusto que deja el poema es agridulce, como muchos de los que componen «Sonnets of an Ungrafted Tree».

Los otros dos sonetos de este apartado pertenecen a *Fatal Interview* (1931). En capítulos anteriores ya hemos hablado en extenso sobre este poemario del que Harriet Monroe (1931: 216) dijo: «It would be impossible to over-praise the consummate art with which Miss Millay has taken over the much-practiced form of the Shakespearean sonnet and made it her own as no other poet has, perhaps, since Shakespeare himself». Palabras mayores para describir esta secuencia de 52 sonetos encadenados. Teniendo en cuenta que *Fatal Interview* siguió a *The Buck in the Snow*, donde Millay había incluido diversos poemas en verso libre y de temática reivindicativa, la vuelta al soneto supuso una especie de acto de rebelión: «In many ways the contrast presented by her latest volume [*Fatal Interview*] is so bold as to be almost startling. Experimental verse is suddenly abandoned; she returns to an older form with its most rigorous demands—the sonnet sequence» (McInnis, 1931: 424). Y como ya hemos apuntado, lo hace para subvertir el género y convertir en voz poética liberada a quien para otros poetas habría sido la musa. Para Craddock (2013: 69): «Although Millay was no longer physically situated within Greenwich Village in 1931, the

sequence reflects the influence of its rebellious gender politics, free love sentiments and sexual revolutionism that gave Millay a reputation as the personification of liberated New Womanhood and the embodiment of the free love ethos».

De este libro hemos elegido los sonetos VIII y XLVII, aunque en otros apartados se analizan tres sonetos más de *Fatal Interview* (el número II, apartado 9.1.b; el número XX, apartado 9.2.f; y el número XXX, apartado 9.2.d). Si se unen los cinco (II, VIII, XX, XXX y XLVII), escalonados a lo largo de toda la serie, se capta mejor la progresión de la historia de amor relatada. Según nos dice Walker (1991: 157): «The sonnets of *Fatal Interview* were inspired by Millay's adulterous love affair, which neither she nor her husband made any attempt to hide, with a younger man. The identity of the younger man, whom we now know to have been George Dillon, was kept secret». En un libro compuesto únicamente por sonetos, era inevitable que la calidad de unos y otros no fuese uniforme, como tampoco fue uniforme la recepción del libro. Epstein (2001) contrapone la respuesta favorable de Edmund Wilson y Robinson Jeffers a la de John Crowe Ransom, quien los consideraba artificiales. Y continúa:

A poet of the people, as Millay was considered and as she regarded herself (compared to T. S. Eliot or Marianne Moore), took huge risks giving herself such airs. [...] She might place herself far above her readers, distancing her audience—the high diction and artificial rethoric of much of the book already threatened to do that. But this woman was never afraid to take risks in life or in art. She would end up with a book of fifty-two sonnets, a handful of which are sublime, fifteen more genuinely superb, and all of them interesting. (Epstein, 2001: 214)

El soneto VIII, «Yet in an hour to come, disdainful dust» («Cuando llegue la hora, polvo de desdén») (SV: 44-45) se sitúa al principio de la relación, cuando la voz poética anuncia que su amor es irremediable y tarde o temprano triunfará («You shall be bowed and brought to bed with me», v. 2). No obstante, puede que eso ocurra en vida, simbolizado por las

imágenes apasionadas del amor («the blood roars», «with sighing and delight», vv. 3 y 6) y por el verdor de la hierba («On the green grass», v. 6), o bien en la muerte, simbolizada por la noche («laid together in the night», «with the moon», vv. 8 y 14), por los utensilios rotos y oxidados («the blood is rust / About a broken engine», vv. 3-4),<sup>209</sup> metáfora del cuerpo inerte, y por supuesto, por el lapidario «under it» (v. 7), referido a bajo tierra.

Nuestra interpretación de este poema difiere de la de Craddock (2013: 70), para quien «this sonnet explores this sexual daring, as the female speaker forthrightly declares to the reluctant male that she will sleep with him in spite of his unwillingness whether this be in the pleasure of the act in the living or in the violation of his body in death, where even the most resistant of lovers are conquered». Opinamos que esa explicación intenta moldear el poema para que se ajuste a la imagen de Millay como mujer liberada y dominante, mientras que, como intentaremos argumentar en las siguientes páginas, creemos que en este caso no es la voz poética femenina quien se impone, sino la atracción irremediable que sienten ambos amantes, que los llevará a estar juntos tarde o temprano. Además, quien acabará doblegando a ambos amantes será la muerte, ante la que todos sucumbimos.

El poema contiene muchas figuras retóricas, entre ellas la aliteración (v. 1); el paralelismo sintáctico combinado con elipsis: «If not today, then later; if not here / On the green grass [...] / Then under it» (vv. 5-7); y el hipérbaton, muy presente en los sonetos de Millay, unido a la comparación

---

<sup>209</sup> Craddock (2013: 72) relaciona la imagen de la sangre con la menstruación y la liberación sexual femenina: «with women free to enter into non-productive sexual relations without the commitment, obligation or regard to legal, social or doctrinal restrictions of monogamy, marriage or procreation». No obstante, teniendo en cuenta el estilo de Millay, es poco probable que haga esta alusión directa. Es mucho más probable que la contraposición entre la sangre que ruga (y fluye) y la sangre «oxidada», seca, tenga que ver con la vida/pasión y la muerte/languidez.

de superioridad: «And ruder and more violent, be assured, / than the desirous body's heat and sweat / That shameful kiss...» (vv. 9-11), que traducimos: «Y más bruto y violento, más candente, / que el calor sudoroso de los cuerpos, / el beso...». En este último caso, hemos eliminado el inciso «be assured», con el que interpela al destinatario del poema, por cuestiones métricas, y a cambio hemos añadido otro adjetivo («candente») que potencia la idea del verso que sigue. Además, hemos realizado una transposición: lo que en inglés eran dos sustantivos («heat and sweat», v. 10) se ha transformado en sustantivo y adjetivo: «calor sudoroso» para evitar la rima interna involuntaria de «calor y sudor». En este caso sí coincidimos con Craddock (2013: 71) cuando afirma que en este soneto «the theme of platonic love is replaced by female desire and eroticism».

Aun con todo, el poema hace algo más que eso. Mientras que los tres cuarteros se centran en una historia de amor concreta y en su irremediable desenlace, el pareado final presenta una generalización, casi una sentencia: «Life has no friend; her converts late or soon / Slide back to feed the dragon with the moon» (vv. 13-14), que traducimos así: «La vida no tiene amigos; todos sin excepción / se cuelan con la luna a alimentar al dragón», para mantener la estructura de soneto shakespeariano, en la línea de lo recomendado por Moffett (1999). El contenido del pareado hace que, aunque el poema parezca hablar del amor que acabará consumándose, el regusto final que deja sea amargo. Tarde o temprano, todos entramos en el reino de las sombras, donde el amor ya no se disfruta, pues somos presas de las garras de la muerte, identificada con la figura mítica del dragón.

El cuarto poema, del final de la serie *Fatal Interview* (XLVII), se sitúa una vez concluida la historia de amor y presenta la actitud desafiante de la voz poética ante la pérdida del amado. Dice Gray (1967: 19) en su análisis: «There can be no such thing as total surrender except with degradation or

with, what is worse, dishonesty. In love the giving must be generous and free, but there must be withholding to, if the self is to remain whole».

Los dos primeros versos dejan claro el tono y marcan el carácter activo que la voz poética ha tenido en la ruptura: «Well, I have lost you; and I lost you fairly; / In my own way, and with my full consent» («Te he perdido, sí; y ha sido justo; / a mi manera y con consentimiento»). En ellos observamos muchas referencias al «yo» y a la voluntad. La explicación que da para la ruptura es que no quiere alargar la relación una vez que se ha apagado la llama del amor, precisamente para ser respetuosa: «If I had loved you less or played you slyly / I might have held you for a summer more» («Si menos te hubiese amado, o con más trampas, / te habría retenido otro verano», vv. 9-10). La elección del verbo «retenido» aquí no es casual. Con ella pretendemos remitir a la imagen metafórica de la estrofa anterior, en la que emplea la parte por el todo (*wing* por *bird*): «I was not one for keeping / Rubbed in a cage a wing that would be free» (vv. 7-8). En la traducción de esos versos incluimos un hipébaton para conseguir el patrón rítmico ABAB («aflicta» / «cautiva» y «permitido» / «capricho»): «no guardo yo cautiva / un ala cuando es libre, por capricho». El contraste entre el pájaro libre o enjaulado es otra de las imágenes recurrentes de Millay.

Para terminar, fijémonos en el pareado final, en el que la voz poética, femenina, advierte con elegancia que, cuando supere el dolor de esa pérdida, solo dirá cosas buenas del antiguo amante: «Should I outlive this anguish—and men do— / I shall have only good to say of you» («Si supero este dolor —como los hombres— / siempre bien de ti hablaré cuando te nombre»). Nótese la fuerza del inciso «and men do» (v. 13), que va en consonancia con la imagen de mujer liberada y desinhibida que, a ojos de muchos de sus coetáneos, se comportaba «como un hombre». Respecto de esta actitud en los sonetos, dice Holly Peppe (1998: xxxv):

In her sonnets, Millay created a composite portrait of a woman in love that represents an unprecedented departure from the traditional portrayal of women in romantic love poetry. Throughout that tradition, consisting primarily of male poets, the speaker typically expresses the pain of longing for the woman he loves [...], [who] is depicted as beautiful, charming, shallow. [...] Millay contributed generously to this tradition but switched the lovers' gender roles so that the woman would become the speaker. By reversing male-defined poetic conventions and sexual protocols to include female experience, she benefited from the same paradoxical shift in power that gave the male love poet authority over the woman he pursued.

## 9.2. El contraste temático

Una vez expuesta la variedad formal de sus poemas, nos centraremos en el contraste temático observado en Millay, reflejo de la dualidad de su poesía. Algunos de los temas la aproximan a Pound (la actualidad de los mitos clásicos), otros a Eliot (el aislamiento existencial) y otros a Moore (la mujer moderna y la máscara de la feminidad), mientras que otros son comunes a muchos poetas modernistas (la voz y el silencio, el diálogo y la polifonía), aunque en Millay presenten características particulares. Este último tema, por ejemplo, remite en Millay tanto a la concepción dialógica de algunos poemas como a la interpretación que la poeta realizaba al declamarlos. Siempre resulta difícil (y artificial) clasificar los poemas en compartimentos, sobre todo cuando se trata de categorías temáticas, pues al hacerlo corremos el riesgo de forzar el análisis, pasar por alto matices importantes o rechazar algunos poemas interesantes porque no encajan en las categorías establecidas. Conscientes de ello y de la subjetividad inherente a toda categorización, advertimos que no todos los poemas de Millay quedan representados en los seis bloques que siguen (pensemos, por ejemplo, en «It is the fashion now to wave aside», apartado 9.1.b), aunque creemos que son lo bastante amplios y flexibles para proporcionar una idea global de los temas que más preocuparon a la poeta.

## a) La voz y el silencio, el diálogo y la polifonía

Los recitales poéticos de Edna St. Vincent Millay por todo Estados Unidos, así como sus lecturas radiofónicas para la NBC en 1932 y 1933, embelesaban al público de su época, que la definía como «simply intoxicating [...] so real, so natural, so—so very much alive...» (Furr, 2010: 91). Las convenciones de recitación han cambiado a lo largo de estos ochenta años y tal vez ahora sus lecturas nos parezcan excesivamente teatrales o afectadas,<sup>210</sup> pero aun con todo, es posible apreciar el carisma que desprendía en directo Millay, cuya interpretación reforzaba el carácter polifónico de sus poemas escritos. Aunque los poetas de la primera mitad del siglo XX, como Lowell y Eliot, Bishop, Johnson, y Sexton, se centraban en el texto escrito, «they faced the differences that reading aloud and recording made in the poetry and for the representation of a self» (Furr, 2010: 10). Y la voz y su ausencia (el silencio), el componente dialógico de la poesía, no solo quedaba patente en la declamación de versos, sino en los poemas mismos plasmados en la página.

En el primer ejemplo que hemos seleccionado para ilustrar este apartado, «The Fitting» («El arreglo») (SV: 48-49), incluido en *Huntsman, What Quarry?* (1939), apreciamos un juego polifónico tremendo. Se trata de un

---

<sup>210</sup> Una actitud provocada, igual que en Edith Sitwell, Dylan Thomas y Allen Ginsberg, por la concepción que se tenía entonces de la poesía, «distinguished from prose by its rhythms, which demand to be emphasized in performance» (Furr, 2010: 8). Nos gustaría comentar que otros poetas modernistas más contenidos también realizaron sus primeras lecturas poéticas con un estilo «afectado», interpretativo, pero con el tiempo pulieron y naturalizaron su forma de declamar: «Studying T. S. Eliot's recordings of *The Waste Land*, Richard Swing has demonstrated that Eliot changed his performance style, from the 1933 Harvard Vocarium recording in which he reads in character, to the later, more familiar Library of Congress recording. [...] The 1946 recording of *The Waste Land*, famously dolorous and intentionally monotonous, gives few aural cues» (Furr, 2010: 38-39). Asimismo, «Stevens' reading is notable for its frequent pauses; Stevens isolates short phrases, drawing out and emphasizing syllables» (Furr, 2010: 17).

poema en verso libre de extensión variadísima, con versos que van desde 2 sílabas onomatopéyicas («Rip, rip», v. 5) hasta más de 20 sílabas (vv. 10 y 14), que irremediamente doblan de línea en la página y lo acercan al poema en prosa.

A las distintas manifestaciones de la voz poética (como «narradora» del poema, como voz que interviene en el diálogo y como mente pensante) se une la presencia de dos voces externas (la modista y la vendedora), que anclan el poema a la realidad y quedan definidas por su actitud, sus movimientos y su relación con la voz poética. Y la mezcla de idiomas del poema original (inglés y francés), que debería mantenerse en la traducción, unida al contexto de la *boutique*, nos transporta a la capital de Francia pero con los ojos de una extranjera, de modo que, igual que en algunos poemas de E. E. Cummings, «París —como ciudad— y el francés —como lengua— son un palimpsesto en su escritura» (Siles, 2005: 111).

El poema, marcadamente narrativo, relata una escena cotidiana a principios del siglo XX: el arreglo de una prenda que queda holgada tras haber adelgazado («*Madame, vous avez maigri*», v. 1), nada más alejado de la temática poética tradicional. Como hemos comentado, se sustenta en una estructura dialógica —a la que se ha dado prioridad en la traducción—<sup>211</sup> introducida por verbos de dicción («*The fitter said*», «*cried the vendeuse*», vv. 1 y 11) e incluye descripciones propias de la prosa (vv. 7-8), además de la opinión de la misma narradora-voz poética, marcada por partículas enfáticas como «—and indeed it was very warm» (v. 12), traducido como: «... Y vaya si hacía calor».

---

<sup>211</sup> Todo el intercambio conversacional se realiza en francés, lo que indica que el contexto «real» del poema es Francia (donde Millay vivió un tiempo a principios de 1920), mientras que los pensamientos de la voz poética y la propia narración están en inglés, un mecanismo con el cual se incide en el distanciamiento de la realidad. Esta distancia se agudiza al alejar a la modista y la vendedora de sus pensamientos: «*While they murmured busily in the distance*» (v. 14).



No obstante, este poema es algo más que una escena costumbrista, pues incide en la «escisión» entre el cuerpo de la clienta (cosificado con: «turning me, touching my secret body», v. 14) y su verdadero ser. Como apunta Walker (1996: 184), Millay presenta el cuerpo como icono con una «decentered and antifoundational subjectivity» que provoca lástima. Dicho distanciamiento se concentra en la frase «My drooped eyes lifted to my guarded eyes in the glass, and glanced away as from someone they had never met» (v. 10), expresada en un único verso, que vertemos como: «Mis ojos caídos se alzaron para topar con mis ojos atentos en el espejo, y apartaron la vista como ante una extraña». Aquí se produce un desdoblamiento de la voz poética, que a través de la metonimia de los dos pares de ojos, se presenta como dos personas distintas: la que «se deja» probar, que alza la mirada, y su verdadero ser, que observa con atención desde el espejo. Lo más impactante de ese encuentro consigo misma es que los ojos se apartan «como ante una extraña». Además, el juego de planos no termina ahí, ya que, justo antes de una pausa que refleja la fragmentación, aparece el auténtico destinatario del poema, que no es el lector sino el «tú» en quien piensa la clienta abstraída: «thinking of the evening and you...» (v. 13).<sup>212</sup>

A la polifonía que hemos analizado, Millay une la voz más primitiva, las onomatopeyas («Rip-rip!», «—snip-snip», vv. 5 y 8) que dan sonoridad al poema y apelan al sentido del oído. Las hemos adaptado como: «¡Ras-ras!» y «cris-cras», para simbolizar, respectivamente, la costura rasgada por la modista y las tijeras que cortan la tela. Estas remisiones al oído, junto con las alusiones a otros sentidos (vista: «glanced away», «looking out»; olfato: «smelling of sweat»; tacto: «pinched together», «took my under-lip / Softly

---

<sup>212</sup> En opinión de Gilbert y Gubar (1994: 91): «the irony made possible through what we have been calling ‘female female impersonation’ is emphasized by the distance between the speaker’s thoughts of her lover and the activity of seamstresses», lo cual nos lleva a percibir el artificio de los roles sociales.

between my teeth») actualizan la escena, que deja de ser una estampa y cobra vida. Por último, se destaca el vocabulario de sastrería («the fitter», «a handful of skirt», «seam», «pinned together», «the arm's eye»), muy presente en una poeta como Millay, cuya representación iba unida a una gran conciencia del físico y el atuendo. Este campo semántico nos transporta a «The Ballad of the Harp-Weaver» y establece un extraño diálogo con la balada, pues los poemas difieren en la métrica y el tono. Además, la nueva voz poética, una mujer joven, desprende una lánguida sofisticación que contrasta con la pobreza y la humildad del «wee boy».

El segundo de los poemas de este apartado, «When Caesar Fell» («Cuando cayó César») (SV: 50-51) es uno de los más dramáticos que Millay dedica a un personaje clásico. En él se relata otra versión de la muerte de César, no tan estoica como la que normalmente suele contarse. En el poema de Millay, cuando César murió en el senado a manos de los conspiradores, este solo mantuvo la compostura por fuera, ya que por dentro su sangre gritaba y suplicaba que la mantuvieran con vida. El punto de vista del poema es sumamente original y consigue la polifonía adentrándose físicamente en el cuerpo de César («The teeth of Caesar», «the cry of Caesar's blood», vv. 9 y 13), desmembrándolo casi: «Life, that was ebbing from a hundred holes / In Caesar's body, / Cried with a hundred voices to the common air» (vv. 3-5). En estos versos, mediante la hipérbole de los «hundred holes» para indicar las numerosas puñaladas, que además establece un paralelismo con las «hundred voices», se nos presenta de manera muy plástica la tragedia. En nuestra traducción queda: «La vida, que se escurría por cien cortes / del cuerpo de César / gritó con cien voces a la concurrida sala». Mediante esta última palabra relacionamos la acción con el senado. Con el fin de enfatizar la caída, hemos optado por posponer el sujeto del título (y del primer verso): «Cuando cayó César», en lugar de «Cuando César cayó». Creemos que así se potencia la agonía del

protagonista mediante la repetición del nombre al final de la estructura, igual que en «Los dientes de César», «la cabeza de César». Asimismo, con el propósito de hacerlo más humano, hemos optado por César (en lugar de «el César»), que también habría sido aceptable en este caso.

La sangre que corre a borbotones está presente en todo el poema: «pour me into the veins», «the red flood» (v. 7 y 15) y se funde con las aguas del río, «where yellow Tiber rolls» (v. 1), tiñéndolo de rojo. El efecto dramático se consigue gracias a que es la sangre, mientras se escapa por las heridas, la que suplica seguir viviendo, y lo hace en estilo directo, mediante la cita reproducida en los vv. 7-8: «“Gather me up, oh, pour me into the veins of even a gilder of hair! / Let me not vanish away!”» («“¡Recogedme! ¡Sí, vertedme en las venas de un mísero mechón de pelo! ¡No dejéis que me desvanezca!”»). Por desgracia, es una súplica inútil, pues «No sound came from his lips» (v. 11) y solo la mosca que fue a beber de esa sangre la oyó, sin inmutarse: «Was heard and heard without wonder / Only by the fly that swam in the red flood» (vv. 14-15). En la traducción hemos mantenido la repetición léxica del verbo auditivo y hemos transformado en activa la voz pasiva del original, más natural en castellano. En nuestra opinión, este breve poema sirve para ejemplificar con qué maestría Millay sabe sacar partido de los detalles prosaicos (en este caso, una mosca que acude ante la sangre del muerto) y describir grandes tragedias a través de ellos.

El tercer poema, de verso libre y carácter dialógico, también presenta un tono grave y es más iracundo que el anterior. Se titula «Apostrophe to man» («Apóstrofe al hombre») (SV: 50-51) y se incluyó en *Wine from These Grapes*, 1934. En él, la voz poética desprecia tanto a la raza humana («Homo called sapiens», v. 12) que se dirige a ella desde fuera, como si la poeta no perteneciese al género humano: «a formidable denunciation is hurled at the world's whole company of men and women» (Gray, 1967:

14). A diferencia de los poemas anteriores, en este solo se nos muestra una de las voces del diálogo, pero el otro interlocutor está presente, aunque callado, a lo largo de todo el poema, implícito en ese «apostrophe». Si el tono de «When Caesar Fell» era grotesco, este es apocalíptico, y presenta una enumeración que mezcla las celebraciones patrióticas con la carrera armamentística («sing hymns, build bombing airplanes; / Make speeches, unveil statues, issue bonds, parade; / Convert again into explosives...»), «commercialize / Bacteria harmful to human tissue / Put death on the market», vv. 2-4, 8-10), que hemos traducido respectivamente por: «canta himnos, construye bombarderos; / da mítines, inaugura estatuas, emite acciones, desfila; / convierte otra vez en explosivos...» y «comercializa / bacterias que ataquen el tejido humano / pon en venta la muerte».

Asimismo, la voz poética critica que el gobierno aliente a los jóvenes a alistarse en el ejército mediante una imagen cruda que debía de estar muy presente en la memoria de las personas que habían vivido la Primera Guerra Mundial: «Convert again into putrescent matter drawing flies / The hopeful bodies of the young» (vv. 5-6), donde de nuevo aparecen las moscas como sinónimo de putrefacción: «convierte otra vez en materia putrefacta que atraiga a las moscas / los cuerpos esperanzados de los jóvenes». Por si quedaba alguna duda del significado de ese «again», el poema cuenta con una aclaración entre paréntesis que explica el contenido político y social del poema: «(on reflecting that the world is ready to go to war again)», traducido por: «(al constatar que el mundo se prepara para ir a la guerra otra vez)». Teniendo en cuenta que la Segunda Guerra Mundial todavía no había estallado,<sup>213</sup> puede que Millay aludiera a la Guerra Civil española, que empezaba a fraguarse, y que muchos consideraron la antesala de la guerra mundial, o bien al ascenso al poder de Hitler, que en 1934 ya

---

<sup>213</sup> En algunas fuentes se apunta que Millay escribió el poema durante la Segunda Guerra Mundial, pero si tenemos en cuenta que se incluyó en el poemario *Wine from these Grapes*, publicado en 1934, eso es imposible.

se veía como un elemento desestabilizador para Europa y Estados Unidos. Sorprendentemente, apenas hemos encontrado mención a este poema en los artículos dedicados a la poesía comprometida de Millay, ni apenas datos sobre el contexto de creación del mismo.

Volviendo al análisis de esta invocación, lo que de verdad transmite el desprecio que la voz poética siente hacia la raza humana abocada a la guerra es que la compare con las cucarachas o con cualquier otra plaga de insectos y le desee la extinción. Este efecto se logra gracias a la acumulación de verbos que forman una secuencia gradual y cuyo verbo final («die out») se repite en el primer verso y en el penúltimo: «Detestable race, continue to expunge yourself, die out. / Breed faster, crowd, encroach», «Breed, crowd, encroach, expand, expunge yourself, die out» (vv. 1-2 y 11). Eso nos ha llevado a emplear verbos que pudieran referirse tanto a personas como a animales: «procrea, puebla la tierra, invádela, expándete, aniquílate, extíngüete» (v. 11). Por último, el verbo final, que intercala un «called» entre *Homo* y *sapiens* resume el cinismo del poema: «*Homo* llamado *sapiens*» (v. 12).

El último poema de esta sección se titula «Lament» («Lamento») (SV: 52-53) y pertenece a *Second April* (1921). Es una composición de 22 versos dispuestos en una sola estrofa, de extensión breve (versos de entre 4 y 7 sílabas), que dan agilidad al poema. El léxico cotidiano del poema («Keys and pennies / Covered with tobacco», «llaves y peniques sueltos / entre hebras de tabaco», vv. 9-10) y la ausencia de rima le aportan un tono prosaico. Aunque no aparezcan comillas que indiquen cita directa, como en «The Fitting» o «When Caesar Fell», todo el poema es un parlamento, marcado por el imperativo del primer verso, que una madre dirige a sus hijos (primero en plural y después con nombre propio): «Listen, children», «Dan shall have the pennies», «Anne shall have the keys», «Anne, eat your

breakfast», «Dan, take your medicine» (vv. 1, 11, 13, 19-20). En la traducción, hemos optado por traducir como vocativo también los nombres de los niños en los vv. 11 y 13 para destacar la naturaleza dialógica del poema: «Dan, toma los peniques», «Anne, para ti las llaves».

Podríamos dividirlo en dos partes. En la primera, la madre comunica la noticia a sus hijos («Your father is dead», v. 2) y les anima a repartirse las cosas de su padre, en una especie de modesta herencia. En la segunda parte, que arranca con «Life must go on» (v. 15), traducido por un escueto e idiomático «La vida sigue», la mujer hace una abstracción y parece hablar consigo misma, para autoconvencerse de lo ocurrido. Igual que en otros poemas de Millay, el deseo de la voz poética de interiorizar un pensamiento se refleja en la repetición de la frase clave del poema: «Life must go on» (vv. 15, 17 y 21), que parece adelantarse a todas las posibles réplicas que la propia mujer podría dar (vv. 16 y 18), hasta que en el último verso reconoce que sabe que la vida debe seguir, aunque no encuentra motivos: «I forget just why» (v. 22). Si ahondamos en el poema, veremos que el motivo por el que la vida sigue se cuela entre sus pensamientos en la segunda parte, pues entre una reflexión y otra hay una vuelta a la realidad, a sus hijos («Anne, acábate el desayuno; / Dan, toma el medicamento», vv. 19-20). Esas frases cotidianas, características de las preocupaciones de una madre, apuntan que tal vez por eso «Life must go on».

## b) La actualidad de los clásicos

Igual que otros poetas modernistas,<sup>214</sup> Edna St. Vincent Millay retoma la mitología clásica para darle un enfoque contemporáneo con el que muchas veces subvierte la simbología de los héroes y dioses de la Antigüedad, algo

---

<sup>214</sup> Por ejemplo, Eliot con su particular recreación de *La Orestíada* de Esquilo en *The Family Reunion* (1967 [1939]).

que García Gual (1999: 186) asocia con la voluntad moderna de ser original: «La originalidad que persigue el escritor actual le lleva a una *recreación o utilización sesgada de los mitos*», a través de cinco mecanismos: «*la alusión, la amplificación novelesca, la prolongación del relato, la ironía o la reinterpretación subversiva del sentido del mito*».<sup>215</sup> Cuando Millay recupera los mitos antiguos, o bien establece un diálogo con los dioses y héroes (como en «Prayer to Persephone», donde le pide a la diosa del Hades que consuele a su amada difunta), o bien los encarna para convertirlos en la propia voz poética, como en el primer poema escogido para ilustrar este apartado, «Daphne» («Dafne») (SV: 54-55), extraído de *A Few Figs from Thistles* (1920). En él, Millay aplica sobre todo el quinto tipo de recuperación del mito: la reinterpretación subversiva, por la que «se nos propone una lectura ideológica de un mito que contrasta con el relato antiguo y altera del todo su intención primitiva» (García Gual, 1999: 189). Es decir, Millay no modifica el contenido del mito sino la interpretación sugerida por el modo de narrarlo.

Los nueve versos de este poema rimado de arte menor bastan para cambiar la imagen de Dafne que se nos ha transmitido desde las *Metamorfosis* de Ovidio,<sup>216</sup> donde la indefensa ninfa suplica a su padre que la convierta en laurel para huir del bello Apolo, quien la persigue para poseerla. La emotiva leyenda clásica ha sido retomada por muchos poetas, desde Petrarca hasta Garcilaso y Spenser, casi siempre desde el punto de vista de Febo Apolo o con la voz poética como espectador ajeno a la tragedia. La novedad de Millay radica en que adopta el papel de Dafne y la deja hablar,

---

<sup>215</sup> En cursiva en el original. Resulta interesante que, según García Gual (1999: 185), en la tradición helénica ya se empezaran a tratar de forma irónica los mitos anteriores, de modo que «La literatura moderna, en su afán de originalidad, en su anhelo de refundir un texto en un contexto nuevo, en su ansia por dotar de nuevos sentidos a las antiguas tramas míticas, prolonga esa vieja tradición de relectura y reinterpretación de los mismos».

<sup>216</sup> Véase *Metamorfosis*, I, vv. 548-552.

no con los dioses, sino con el propio Apolo, para retarlo o provocarlo por capricho con un lenguaje oral y muy expresivo: «Why do you follow me? [...] I am off;—to heel, Apollo!» (vv. 1 y 9), que traducimos como: «¿Por qué me persigues tanto? [...] me marchó; ¡rápido, Apolo!».

Lejos de sentirse vulnerable y amenazada por ese pretendiente, esta Dafne, como la mujer moderna que representa Edna St. Vincent Millay, toma las riendas de la situación e introduce el carácter voluntario de su transformación en laurel: «Any moment of the chase / I can leave you in my place / A pink bough for your embrace» (vv. 4-6), una estrofa que hemos tomado como unidad, reordenando alguno de sus elementos por cuestiones de ritmo y métrica (y limitados por la rima asonante que deseábamos lograr) mediante lo que Zabalbeascoa (2000: 125-126) llama «compensation by rearrangement». Asimismo, hemos explicitado el poder de decisión de Dafne para enfatizar que aquí la metamorfosis es voluntaria y no fruto de la intervención divina: «Si me place, en la carrera, / dejaré una rama tierna / para que abracés en prenda» (vv. 4-6).

El segundo poema de este apartado es «Passer Mortuus Est» (SV: 54-55), cuyo título mantenemos en latín en nuestra versión, ya que remite al poema III de Catulo: «Lugete, o Veneres Cupidinesque / et quantum est hominum venustiorum! / Passer mortuus est meae puellae, / passer, deliciae meae puellae», que podríamos traducir por: «¡Llorad, Venus y Cupidos, / y los humanos conmovidos por la belleza! / Ha muerto el gorrión de mi amada, / el gorrión que a mi amada deleitaba». Catulo era uno de los poetas clásicos más admirados por Millay, y la acompañó durante toda su vida, como se advierte en varias de sus cartas a profesores y amigos. «The Catullus you gave me I take with me everywhere—along with my tiny, shabby brown leather one» (reproducida en: Millay, 1952: 258), le decía en mayo de 1935 a su antiguo professor de latín Herbert C. Lipscomb. Dos años después, en



una carta dirigida al poeta, traductor y estudioso de latín Rolfe Humphries, alababa «that quality of ironic and angry tenderness which, in the very midst of his despair, Catullus often showed» (reproducida en: Millay, 1952: 288), una cualidad que ella también cultivaba.

La remisión clásica del poema se potencia por la mención de Lesbia («Lesbia with her sparrow / Shares the darkness», vv. 2-3), que era el nombre que recibía la amada de Catulo en sus poemas. En estos versos se observa un hipérbaton y la metáfora de la muerte como oscuridad, recursos mantenidos en la traducción, aunque modificando el tipo de hipérbaton: «Con su gorrión Lesbia / comparte la sombra»). La referencia de Catulo le sirve de punto de partida para una generalización: «Death devours all lovely things» (v. 1), que puede recordar al poema «Dirge Without Music», sobre la muerte de los bellos y sabios, y al soneto «Yet in an hour to come, disdainful dust» (apartados 9.1.c y 9.1.e). Esta generalización se apoya en ejemplos atemporales del fin del amor: «—presently / Every bed is narrow. // Unremembered as old rain / Dries the sheer libation» («Ahora / cualquier cama es estrecha. // Igual que un charco olvidado / la pura libación se seca», vv. 3-6), donde hemos sustituido la causa (lluvia) por la consecuencia (charco) para afianzar la idea de que se seca, en un eco al poema «Ebb», en el que la voz poética compara su corazón afligido con un charquito de agua (apartado 9.1.a). Al tratarse de un poema de rima – a – a (con esquema de copla), hemos tenido más libertad a la hora de traducir los finales de verso, ya que solo los pares riman.

En las tres estrofas del poema original se alternan versos de 6 y 7 sílabas. De todos modos, en este caso la carga semántica y la voluntad de evocar las mismas imágenes nos ha llevado a primar el contenido por encima de la métrica, así que hemos optado por versos de longitud variable pero lo más concisos posibles. Presentamos versos que van desde las 6 sílabas («Con su

gorrión Lesbia», «mi ya no adorado», vv. 2 y 10) hasta las 11 («La muerte devora todo lo bello», v. 1). Aun así, predominan los versos de 8 sílabas («Piénsalo, mi antiguo amado», «solo porque se ha agotado», vv. 9 y 12).

Por último, nos gustaría comentar la tercera estrofa, en la que la poeta, como tantas otras veces, le da la vuelta al *topos* clásico y le otorga un carácter subversivo y moderno. Tras apelar a su «erstwhile dear», le pregunta: «Need we say it was not love, / Just because it perished?» (vv. 11-12), que hemos traducido así: «¿hay que negar que fue amor, / solo porque se ha agotado?». Una de esas preguntas que llevan implícita la respuesta y que relacionan a la voz poética con la filosofía amorosa que Millay tenía en esa época (sus años en Greenwich Village), cuando los amores eran efímeros y apasionados. Gilbert y Gubar (1994: 78) describen así este giro: «But where a dutifully Catullan mistress would have had to be consigned to the mournful earth, a modern woman—a dancing and smoking Cousin Nancy—flirtatiously flips her posturing lover into oblivion». A propósito de esta actitud y de su relación con la voz poética, Permuter Frank (1993 [1977]: 183) apunta: «The formula or leitmotiv that identified Millay's Girl was the insouciant manner with which she turned grief to cynicism, often achieving a novel prestige by being the agent of the sexual rejection. Coolly, cleverly, the Girl slays with a Catullan sleight of hand her own naïve romanticism and the boyfriend's too».

Pasemos ahora al análisis de «Prayer to Persephone» («Plegaria a Perséfone») (SV: 56-57), uno de los poemas recogidos en *Second April* (1921), editado por Mitchell Kennerley, pero publicado ya un año antes en la revista *Vanity Fair*. Según cuenta su biógrafa Nancy Milford, Millay también había ofrecido el libro a la editorial Macmillan, pero los editores decidieron no comprarlo porque tocaba el tema de la muerte, sobre todo en el grupo de poemas «Memorial to D. C.». En efecto, varios de los poemas

de ese libro estaban dedicados a «Dorothy Coleman, una chica de Vassar que había fallecido en la epidemia de gripe que azotó al país entero en 1918. La muerte de Coleman fue el estímulo de algunos de los mejores poemas que Millay escribió. Y ella lo sabía» (Milford, 2003 [2001]: 233). Esa seguridad se observa en la carta que envió en 1920 a Arthur Davison Ficke, refiriéndose al borrador de *Second April*: «There are some very good things in it—one group especially, a group of elegies, I am anxious to have you see;—but I think I will wait & send you the book instead, when it is “released”» (reproducida en: Millay, 1952: 94). Por eso, se negó a retirarlos y esperó a que otra editorial quisiera publicar el libro tal cual.

Gracias a eso podemos contar hoy con «Prayer to Persephone», el segundo poema de los dedicados a la muerte de Coleman. En este caso, pues, no hay duda de quien es «She that was so proud and wild, / Flippant arrogant and free» («Ella, tan orgullosa, salvaje, / pícara, arrogante y libre») (vv. 4-5) en este poemilla de 11 versos de rima variable. En nuestra traducción hemos prescindido de la rima, salvo en el pareado final: «Say to her, “My dear, my dear, / It is not so dreadful here”», «“Ay, querida mía”, dile, / “estar aquí no es tan terrible”» (vv. 10-11). En estos versos, la voz poética insta a Perséfone a hablar con la amada fallecida en la juventud y a consolarla, un ejemplo más de poema dialógico.

Así pues, tenemos tres personajes en el poema: la amada ausente, la voz poética en primera persona («All the things I might not be», v. 2) y Perséfone, a quien se invoca, tanto en el título como en distintos momentos del poema («Be to her, Persephone», «Persephone, / Take her head upon your knee», vv. 1 y 8-9). La aparición del nombre de la diosa al final de los vv. 1 y 8, junto con la repetición de «Take her head upon your knee» (vv. 3 y 9) dan estructura y ritmo al poema. Este último verso ha sido difícil de trasladar al castellano, pues contenía demasiada información. Por eso,

hemos optado por omitir la traducción de «her head» y tomar el todo por la parte: «que en tu regazo se recueste» (vv. 3 y 9).

Por último, nos queda interpretar quién es la voz poética en este caso, teniendo en cuenta que el poema está dedicado a una persona real. Aunque en general defendemos que no se identifique la voz de un poema con la voz del poeta que lo escribe, al tratarse de un homenaje a una amiga de la autora, Dorothy Coleman, mencionada en el encabezado que agrupa los cinco poemas («Memorial to D. C.»), podríamos pensar que aquí la voz poética sí es la voz de Millay. De ser así, versos como «All the things I might not be» y «She that had no need of me» (vv. 2 y 6) podrían interpretarse de forma homoerótica, dichos por una voz femenina, algo que se relacionaría con la transgresión de las normas, que ha dejado a la muchacha «Lost in Hell».<sup>217</sup> Si, por el contrario, entendemos que la muerte de su amiga es el punto de partida para un poema más general sobre la muerte y el encuentro con Perséfone en el Infierno, podríamos pensar que la voz poética es masculina y corresponde a una de las *impersonations* de Millay. Por suerte, al tratarse de un poema en primera persona que no presenta adjetivos referidos a la voz poética, ha resultado fácil mantener la ambigüedad de la voz en el poema.

El cuarto poema elegido para ejemplificar la manipulación de los mitos y personajes clásicos es «Evening in Lesbos» («Tarde en Lesbos») (SV: 56-

---

<sup>217</sup> Las palabras que la madre de Dorothy le dirigió a Millay en una carta escrita en 1920 parecen corroborar esta interpretación: «Sé que tú la atraías muchísimo y que la hacía muy feliz haberse ganado tu amor, pero al final tu genio parece haberla atemorizado un poco» (Milford, 2003 [2001]: 315). Los sentimientos de los padres de Dorothy Coleman ante la serie elegiaca de Millay dedicada a su hija fueron ambivalentes, lo que provocó que el encuentro entre la poeta y ellos en Milwaukee unos años después fuese incómodo, como se deduce de esta carta de la poeta dirigida a Boissevain en febrero de 1924, durante una gira de lecturas poéticas: «And except for one other thing which happened to me in Milwaukee: I met the mother & father of the girl to whom I wrote *Memorial to DC*. I will tell you about that,—it was a lovely experience» (reproducida en: Millay, 1952: 184).

57), cuyo título lo vincula automáticamente con Safo, un referente para muchas poetas de su época. Según Lamos (2007: 339):

The discovery of Sappho's lyrics fragments inspired an entire generation of women writers; indeed, the figure of Sappho played a major role in the formation of female modernist literature both because of her prominence as the sole classical precursor for women poets and because of the convergence of female friendship and love at the heart of her poetry.

Entre las escritoras de principios del siglo XX en quienes habría influido Safo, la estudiosa incluye a «Vivien, Nathalie Clifford Barney, H. D., Millay, and Woolf» (Lamos, 2007: 342). De hecho, en varias cartas de la propia Millay encontramos menciones a la poeta griega, como en la que dirigió en 1938 a su antigua profesora, Elizabeth Hazelton Haight.<sup>218</sup> Una de las estudiosas que ha investigado en profundidad la relación entre la poesía de Safo y la de Millay es Michailidou (2007: 215), quien escribe:

Since the 1990s, however, scholars from various disciplines have again taken up the link between the two poets, arguing that Millay was also looking for literary depictions of Sappho in the writings of other authors who had been intrigued by the earlier poet, such as Charles Baudelaire, Alphonse Daudet, and the French sixteenth century poet Louise Labé. Indeed, Sappho occupied Millay's imagination for a period spanning at least three decades, and since poets' choices and tastes in literature reveal a great deal about their own work, a comparative analysis of the two women's poetry is likely to provide Millay's scholars with exciting insights.

El poema también se menciona en la obra *Amy Lowell, American Modern*: «Millay's poem "Evening in Lesbos" imagines a Sappho jealous of "two shingled heads adorable / Side by side, the onyx and the gold.» (Munich y Bradshaw, 2004: 14). Partiendo de esta interpretación, podríamos decir que el poema describe a Safo dolida al descubrir a su antigua amante Atthis con nueva compañía, no una vez, sino dos («Twice have I entered the room, not knowing she was here», «Dos veces he entrado en la sala, sin saber que ella estaba», v. 4), tal como se describe en el ensayo novelado de Nancy

---

<sup>218</sup> Véase Millay (1952: 297).

Freedman (1998: 236): «The sight of Atthis and Anaktoria, playful as two colts, throwing a ball to each other, combing each other's hair, whispering, their heads close, tormented Sappho. Atthis's voice was particularly sweet, and she liked to sing softly into Anaktoria's ear». E, Igual que en la recreación de Freedman, en este poema de Edna St. Vincent Millay, Safo se retira de la escena, sabedora de que ha perdido esa batalla: «I know that I have had what I could not hold», «Whereby I know my loss» (vv. 1 y 7), que traducimos por: «y sé que tuve lo que no pude retener», «Por eso sé que he perdido». Estos versos podrían relacionarse con el desenlace descrito en Freedman (1998: 237): «When the queenly Dawn again showed Atthis hand in hand with Anaktoria, Sappho decided it was better for her, better for Atthis, better for Anaktoria, that she made the journey to the island of Samos», aunque al mismo tiempo fantaseaba con recuperarla.

En «Evening in Lesbos» se nos describe a las dos amantes como figuras contrapuestas, identificadas con minerales y metales preciosos, el ónix y el oro (v. 2), efecto que se potencia con el uso del determinante. Si en la primera estrofa sabemos que una es rubia y otra morena, en la segunda se describe el color de los ojos de ambas (gris y verde) con otras dos gemas: «Two agate eyes, two eyes of malachite», «Dos ojos de ágata, dos ojos de malaquita» (v. 5). La estructura sintáctica «of malachite» hace que el color del mineral quede sustituido por el material e indica metafóricamente que los ojos son pétreos. A esos materiales duros y brillantes (v. 6) se opone el mineral blando que aparece en la última estrofa, el incienso, símbolo aquí del amor perdido, que asciende al quemarse pero no puede recuperarse: «Oh, not restorable / Sweet incense, mounting in the windless night!» (vv. 8-9). Optamos por: «¡Ay, dulce / incienso consumido, que se eleva en la noche apacible!» y mantenemos el encabalgamiento, aunque cambiamos el orden de los adjetivos para dar más dramatismo a la exclamación.

El otro recurso estilístico que destaca en este breve poema de 9 versos es la anáfora de «Twice» en posición marcada, es decir, con inversión verbal: «Twice having seen», «Twice have I entered», «Twice have been turned» (vv. 1, 4 y 6), que mantenemos en la traducción al principio de verso. Curiosamente, el hecho de que «twice» aparezca tres veces en el poema y no dos, como sería esperable, evoca la triple negación de san Pedro, símbolo de la traición. Aquí es Safo quien se siente traicionada por su antigua amante. Al escribir el poema en primera persona y ponerse en la piel de Safo, Millay establece un paralelismo entre sí misma y la poeta clásica y abre la puerta a otras interpretaciones.

En último lugar, presentamos el poema «An Ancient Gesture» («Un gesto antiguo») (SV: 58-59), incluido en el volumen póstumo *Mine the Harvest*. Optamos por traducir el adjetivo detrás del sustantivo tanto en el título como dentro del poema porque así le damos toda la carga «clásica» a ese «antiguo», referido al gesto de llorar que, según el poema, Ulises aprendió de Penélope («He learned it from Penelope», v. 16).

Es un poema de 17 versos libres de extensión variable, repartidos en dos estrofas, que empiezan con un verso repetido, salvo por la conjunción «And» añadida en el segundo (un recurso que hemos observado ya en varios poemas de Millay): «I thought, as I wiped my eyes on the corner of my apron» («Pensé, mientras me secaba los ojos con la tela del delantal»). Ese no es el único paralelismo de las estrofas. En la primera leemos: «Penelope did this too» (v. 2) y en la segunda: «Ulysses did this too» (v. 13), recurso que reproducimos: «Penélope también lo hizo», «Ulises también lo hizo», adaptando los nombres de los personajes clásicos. Sin embargo, Penélope lo hizo con sentimiento, con congoja al tener que esperar a su marido sin saber hasta cuándo, mientras que Ulises lo hizo «only as a gesture» (v. 14). Ese gesto del título se retoma y se describe en

los vv. 11 y 12 mediante una concatenación de adjetivos con rima: «This is an ancient gesture, authentic, antique, / In the very best tradition, classic, Greek». Además, los tres primeros adjetivos comienzan por *a* y tienen un ritmo y una sonoridad parecida, lo cual nos ha empujado a traducirlos así: «es un gesto antiguo, auténtico, arcaico, / de una tradición excelsa, griego, clásico».

Según Gilbert y Gubar (1994: 89), el poema: «questions the epic posturings of an archetypal hero, setting them against the gestural primacy of an epic heroine to suggest that the only redemption of a male-dominated culture might come from the suffering—and survival—of women like the protagonist of “An Ungrafted Tree”», quien, recordemos, se sentía liberada de la carga tras la muerte de su ex marido. No obstante, continúan Gilbert y Gubar: «even if this verse subverts the political glamour of the itinerant Usses, its ultimate irony is precisely Penelope’s stationary helplessness as well as the helplessness of the poem’s speaker—the uncontrollable weeping of both women». En su opinión, es como si Millay hubiese abandonado la lucha y hubiese ido interiorizando la impotencia que nace de aceptar la realidad de una sociedad contra la que antes se había rebelado. «By implication, the woman who cannot change the world must be maddened and demoralized by the futility of her own gestures, by angers and shames» (Gilbert y Gubar, 1994: 89-90).

### c) La muerte y el instinto vital

En la poesía de Millay el tema de la muerte es poliédrico. En algunos de sus poemas (como en «Burial», el primero de este apartado) la muerte es una provocación, en otros es algo desconcertante («I don’t know what you do exactly when a person dies», reconoce la protagonista de «Sonnets from an Ungrafted Tree» en el soneto XVI) y en otros, es una enemiga a quien la



poeta desafía, como en «Conscientious Objector». Todavía hay otro grupo de poemas, como «Childhood Is the Kingdom Where Nobody Dies», en los que la muerte provoca una soledad y una rabia que llevan a la voz poética a rebelarse incluso contra los propios muertos. Como la inquietud ante la muerte es una de las constantes en la poesía de Millay, en este grupo hemos incluido seis poemas de momentos distintos de su trayectoria, dos de ellos de *Second April* (1921), uno de *The Buck in the Snow* (1928) y tres de *Wine from These Grapes* (1934). Juntos representan la etapa de juventud, la etapa de transición y la de madurez de la poeta de Maine.

El primero de los publicados en 1921 es el poemilla breve «Burial» («Entierro») (SV: 60-61), compuesto por dos cuartetos de 10 y 11 sílabas con rima consonante ABAB. Una estructura que, como en otras ocasiones, hemos mantenido pero con rima asonante y con versos de 12 y 13 sílabas, que presentan una cesura similar a la del original. Podría decirse que el poema expresa las últimas voluntades acerca de cómo desearía la escritora que fuese su entierro. Teniendo en cuenta el amor de Millay por el mar, es posible que la opinión de la voz poética y la de la autora no difiriesen mucho en este caso. Igual que un buen marinero, la protagonista del poema quiere morir en el mar: «Mine is a body that should die at sea» («¡Mi cuerpo debería morir en el mar!», v. 1). Nótese que se escinde del cuerpo inerte y no dice que ella debería morir, sino «su cuerpo».

Y no solo eso, sino que también desea ser enterrada en el mar, una práctica que contrasta con los entierros habituales: «And have for a grave, instead of a grave / Six feet deep and the length of me, / All the water that is under the wave!» (vv. 2-4). La repetición de «grave» parece incidir en la pesadez de la tumba, igual que la profundidad («six feet deep»), que remite a la frase hecha en inglés para indicar que alguien está enterrado: «six feet under». Estas expresiones contrastan con el v. 4, ágil y plagado de

aliteraciones, como el agua que la cubrirá. En la traducción mantenemos la repetición léxica y adaptamos la aliteración, potenciando el rugido del mar, y damos la profundidad de la tumba en una medida más común en nuestra cultura: «Y tener por tumba, en vez de una tumba / con dos metros de tierra y ataúd sin más, / ¡toda el agua que en la ola retumba!».

Las imágenes de la segunda estrofa son violentas y descarnadas («And terrible fishes to seize my flesh», «And eat me while I am firm and fresh», vv. 5 y 7), traducidos por: «Y peces feroces que arranquen mis piernas» (donde realizamos una sinécdoque, al hablar de «mis piernas» en lugar de «my flesh») e «y me devoren mientras esté firme y fresca». No obstante, estos versos tan macabros encierran el grito del instinto vital, igual que la sangre de César en «When Caesar Fell» (apartado 9.2.a). La voz poética no quiere descansar en paz en la tumba, sino alimentar la vida, al servir de alimento a los peces. De ahí la importancia de que se la coman mientras esté «firme y fresca... ¡Sin esperar a llevar muerta un año!» (vv. 7-8).

El segundo poema de este grupo es «Elegy before Death» («Elegía antes de la muerte») (SV: 60-61). En él, la voz poética se dirige a la persona amada antes de que muera para expresarle cómo sentirá su pérdida cuando no esté. Teniendo en cuenta que este poema de ecos virgilianos también fue escrito para su compañera Dorothy Coleman,<sup>219</sup> en realidad constituye una ficción, una recreación del sentimiento, pues lo escribió cuando la muchacha ya había fallecido. Consta de cinco estrofas de cuatro versos de arte mayor (9 sílabas) con rima consonante – A – A, – B, – B... En nuestra traducción, empleamos versos de 9 a 11 sílabas, con un esquema de rima equivalente. Contiene distintas imágenes campestres de tono alegre («rose and rhododendron»,<sup>220</sup> «syringas», «Heavy with bees, a sunny sound», «robins in the stubble», «Brown sheep upon the warm green hill», vv. 1, 3, 4, 7 y

---

<sup>219</sup> Véase Milford (2003 [2001]: 232).

<sup>220</sup> En este caso ha sido posible mantener la aliteración: «rosas y rododendros».

8). Estas imágenes de los seres que continuarán viviendo y florecerán como si nada («Nothing will know that you are gone», v. 10) contrastan con el rotundo v. 2: «When you are dead and under ground» («cuando estés muerta y enterrada»), así como con los modestos elementos que sí sabrán que su amada ha fallecido: «some sullen plough-land», «the may-weed and the pig-weed», «a useless wagon» (vv. 11, 13 y 15): «algún tosco campo arado», «el bleado y la manzanilla», «un carro inútil».

Igual que en los poemas del apartado 9.3.b, Millay emplea aquí los objetos cotidianos y las plantas humildes como símbolo de las emociones. E igual que en otros poemas, la muerte del ser querido se contrapone con la vida que se empeña en seguir adelante. Sin embargo, en este caso el efecto es el opuesto, ya que, después de enumerar muchas cosas bellas que seguirán existiendo («Oh, there will pass with your great passing / Little of beauty not your own», vv. 17-18), la voz poética menciona dos cosas sencillas pero claves para la vida que sí se resentirán con la ausencia de la amada: «Only the light from common water, / Only the grace from simple stone» (vv. 19-20). Y con la pérdida del reflejo de la luz en el agua y la gracia de la piedra, se perderá el alimento y el cobijo.

Pasemos ahora al tercer poema seleccionado: «To the Wife of a Sick Friend» («A la esposa de un amigo enfermo») (SV: 62-63), extraído de *The Buck in the Snow*. A propósito del trato que recibe la muerte en esta etapa de su trayectoria (y de este poema en concreto), Walker (1991: 156) apunta: «Even death is no longer so much a temptation to be toyed with as a frightening prospect which shadows the life of the poet and her friends. The elegies for Elinor Wylie and Millay's mother appear in this period, as well as one of Millay's most beautiful lyrics, "To the Wife of a Sick Friend"».

Se trata de un poema de tres estrofas de estructura dispar (8, 10 y 4 versos) y métrica también variable. Algunos de los versos de las dos estrofas más largas riman («light», «stalactite», vv. 2 y 4; «star», «are», vv. 6 y 8), pero no se aprecia un patrón fijo (los cuatro últimos versos de la segunda estrofa, por ejemplo, terminan en «strong», «green», «roses», «dark», vv. 15-18). Solo los cuatro versos de la tercera estrofa, de métrica irregular, presentan una rima pareada («place», «face» / «stone», «own», vv. 19-22). Por ese motivo, en la traducción del poema hemos primado el ritmo y la combinación de sílabas tónicas y átonas («Protege esta vela del viento», «florece con rosas del desierto y lotos», vv. 1 y 5) por encima de la rima.

Tal como indica el título, la voz poética se dirige a la esposa de un amigo enfermo y le advierte que proteja la vela que simboliza la vida del mismo, es decir, que lo vele: «Shelter this candle from the wind» (v. 1), un viento traicionero que se identifica con la muerte: «Enters our only foe, the wind», «nuestro único enemigo, el viento» (v. 11). Al utilizar la primera persona del plural, la voz poética se sitúa junto a la esposa que vela, y nos recuerda a las vírgenes que debían vigilar con las lámparas encendidas durante toda la noche. La luz de esa vela ilumina la cueva en la que se hallan ambas y le da una belleza nueva: «Glitters with frosty stalactite, / Blossoms with mineral rose and lotus» (vv. 4-5), donde las rosas del desierto se metamorfosean y dejan de ser pétreas para florecer: «relumbra con estalactitas de hielo, / florece con rosas del desierto y lotos». Según Brittin (1967: 118): «It is a tribute to Arthur Ficke. [...] The candle must be sheltered from the wind of death; if it is extinguished, the poet and Mrs. Ficke will be left in “unmitigated dark”, “a terrible place”».

El primer verso de la segunda estrofa repite la advertencia de v. 1: «Shelter this candle» («Protege esta vela», vv. 1 y 9), y un poco más adelante reaparece otra frase de la estrofa anterior: «Hold it steady» («Sujétala

fuerte», vv. 2 y 12). No obstante, si la primera estrofa incidía en la magia y consuelo que les da la luz de la vela, en la segunda, mediante el conector arcaico «Lest» (v. 12), se anuncia el temido desenlace: «Lest we stand, / Each in a sudden, separate dark» (vv. 12-13). La luz y el amigo enfermo las une en un plural, mientras que su ausencia, la oscuridad, puede separarlas, «cada una sumida en una repentina y aislada oscuridad». Esta dicotomía se potencia en los versos siguientes, en los que convertimos el sujeto en objeto directo y explicitamos los pronombres «tú/yo»). Estos indican, con suma plasticidad, que cada una percibe una cualidad distinta de la vela extinguida: una de ellas, el tacto caliente de la cera, y la otra, el olor de la mecha: «The hot wax spattered upon your hand, / The smoking wick in my nostrils strong» («tú con la cera caliente derretida en las manos, / yo con el fuerte olor de la mecha humeante aún pegado a la nariz») (vv. 14-15). Por un momento, todavía creerán ver brillar la luz (recordar al difunto), pero luego, llegará «the unmitigated dark».

La tercera estrofa, que condensa el dramatismo del poema, empieza con una anáfora: «Alone, alone» (v. 19) y repite la imagen de la oscuridad sin rostro que convierte la cueva mágica en un lugar inhóspito (vv. 19-20). Por último, en los dos últimos versos se introducen los otros dos sentidos, que se unen a la vista (la vela), el tacto (la cera derretida) y el olfato (la mecha quemada) de las estrofas anteriores. «And the sound of your tears, and the taste of my own» («y el sonido de tus lágrimas y el sabor de las mías») (v. 22). Así pues, se trata de un poema claramente sensorial, que transmite una emoción muy profunda a través de todos los sentidos, pues la voz poética anticipa que la falta del amigo provocará un dolor que las invadirá por completo tanto a ella como a la esposa.

«Childhood Is the Kingdom Where Nobody Dies» («La infancia es el reino donde no muere nadie») (SV: 64-67) es el cuarto poema que presentamos

en este apartado. Es «a free-verse piece presenting homely details of American life» (Brittin, 1967: 133), y cautivó al público que lo escuchó de boca de la poeta en Dayton<sup>221</sup> tanto por el carisma de la voz de Millay como por la intensidad de sus imágenes y sus recursos estilísticos. Y no fue casualidad, puesto que escuchar «Childhood Is the Kingdom Where Nobody Dies» con voz de Millay<sup>222</sup> es una experiencia sobrecogedora, que potencia la aspereza del contraste entre la muerte de quienes no importan («Distant relatives of course / Die, whom one never has seen, [...] / And went away, and cannot really be said to have lived at all», vv. 4-7) y quienes nos dejan sumidos en el más absoluto abandono. La muerte de quien sí «importa» vuelve a sacudirnos con violencia aunque pase el tiempo, un sentimiento reflejado en la expresiva enumeración desesperada de gradación ascendente de los vv. 15-17 (anticipada por la contraposición metafórica entre la muerte de todos los gatos y la muerte de «tu gata», a la que entierras en una caja de zapatos) que explota en: «And weep, with your knuckles in your mouth, and say Oh God! Oh God!» (v. 17). Con el propósito de reproducir el estilo sincopado, roto por los sollozos, de esos versos, los traducimos como: «Pero no te despiertas al mes siguiente, a los dos meses, / al año de esa muerte, a los dos años, en plena noche / y lloras, con los nudillos en la boca, y dices: ¡Dios mío! ¡Dios mío!» (vv. 15-17).

Para la voz poética, la muerte de los seres queridos es la que marca el final de la infancia (concepto reiterado con distintas formas derivadas en la primera estrofa: «childhood», «child», «childish», vv. 1-3)<sup>223</sup> y el paso a la

---

<sup>221</sup> Véase Milford (2003 [2001]: 494-495).

<sup>222</sup> Algo que podemos hacer todavía hoy gracias a la grabación incluida en *Poetry Speaks: Hear Great Poets Read their Work*, disco 2 (2001). Conviene recordar que en la difusión de Millay fueron determinantes sus giras de lecturas poéticas y sus apariciones radiofónicas en la NBC durante la década de 1930, que reforzaron su cara pública (como se apunta en *Broadcasting Modernism* [Cohen, Coyle y Lewty, 2009]).

<sup>223</sup> Lausberg (1993 [1963]: 138) lo denomina «figura *etymologica*» o «repetición del radical» y que «sirve para la intensificación de la fuerza (*vis*) semántica».

madurez. «To be grown up is to sit at the table with people who have died, who neither listen nor speak» (v. 23), una rotundidad cargada de reproche hacia esos mismos muertos «desconsiderados», que uno no puede tentar ni conmovir con nada, por más que los halague o los zarandee para hacerlos reaccionar (vv. 26-32). Y para evitar que el lector sienta remordimientos por haberlos disgustado en vida, Millay le habla desde la experiencia igual que si fuera un niño y le recomienda que diga: «I'm sorry, mother» (v. 22)<sup>224</sup> mientras esté a tiempo.

Las imágenes contrapuestas otorgan cuerpo al poema, no solo por el antagonismo entre los muertos «sin importancia» y los muertos que no se olvidan jamás, sino también por el contraste entre la actitud vital de esos muertos en vida, simbolizada por sus acciones cotidianas y sus gustos, y lo que son ahora, apáticas marionetas o muñecos de trapo a los ojos de la irritada voz poética. «They are not startled, they are not even embarrassed; they slide back into their chairs» (v. 32), reitera mediante una enumeración con sentido acumulativo y gradativo, un recurso frecuente dentro del poema. La estocada final, la vuelta a la realidad del desamparo, se logra con una imagen cotidiana contrapuesta (de nuevo, la ruptura del «domestic bliss») entre esos muertos «Who do not drink their tea» (v. 24) y la voz poética a quien se le enfría el té (probablemente durante el tiempo en que dura la ensoñación o el recuerdo que desencadena el poema), pero: «You drink it standing up, / And leave the house» (vv. 34-35), que vertemos como: «Te lo bebes de pie / y sales de casa». Es decir, la voz poética acepta la situación, aunque sea tan desagradable como un té frío, y se enfrenta al mundo para continuar con sus quehaceres, haciendo acopio de ese instinto vital al que aludíamos en el título del apartado.

---

<sup>224</sup> Nótese la importancia de la madre en toda la articulación del poema, que lleva a Millay a anteponerla al padre en: «mothers and fathers don't die» (v. 18). Se trata de un axioma propio del universo infantil, cuyo orden, forzado y por lo tanto enfático, hemos mantenido en castellano: «las madres y los padres no mueren».

El penúltimo poema de este bloque es «Epitaph» («Epitafio») (SV: 66-67), también extraído de *Wine from these Grapes*, con seis versos divididos en dos estrofas. Los versos no mantienen el mismo cómputo silábico, pero sí la rima alterna ababab. Aunque no hemos podido conservarla siempre en la traducción, hemos procurado que las vocales finales fuesen semejantes. Aquí, el carácter oral del poema nos ha hecho dar prioridad a la expresividad en lugar de a la métrica. «Epitaph» podría relacionarse con el poema dedicado a la muerte de César, aunque Claudio no aparece en el título. Aquí, la muerte se ve como algo liberador, ya que ha vaciado su mente y ha eliminado la lástima y el miedo, que aparecen personificadas a través de la mayúscula y el verbo de movimiento: «And empty is his skull. / Pity no longer, arm-in-arm with Dread, / Walks in that polished hall» («y vacío está su cráneo. / La Compasión, del brazo del Espanto, ya no / pasea por ese salón pulido», vv. 2-4). Por eso, insta a sus dolientes a que no lloren por él (v. 1). El final del poema cambia de enfoque e introduce otro sentimiento personificado por el que sí valía la pena vivir, «Joy», y que también se ha esfumado: «El Gozo también ha huido». Y termina con un cinismo muy propio de Millay: «Pero nadie puede tenerlo todo».

El último poema de este bloque dedicado a la muerte y el instinto vital está extraído del mismo poemario que el anterior y se titula «Conscientious Objector» («Objetor de conciencia») (SV: 68-69), un concepto militar que Millay extrapola aquí para referirse a quien se niega a «trabajar para la muerte». En la época precedente a la Segunda Guerra Mundial, Millay manifestó profundos sentimientos pacifistas, aunque luego, durante la guerra, escribió poemas patrióticos que pretendían alentar al ejército estadounidense a unirse al combate internacional. Casualmente, también Karl Shapiro, contemporáneo de Millay y uno de los críticos de su obra, escribió un poema titulado «The Conscientious Objector», pero dirigido a



los combatientes, y publicado una década después que el de Millay, en *Trial of a Poet* (1947).

Este poema está compuesto por cuatro estrofas en verso libre, la primera de ellas de una sola línea: «I shall die, but that is all that I shall do for Death» («Moriré, pero es lo único que haré por la Muerte», v. 1). Una especie de resistencia pasiva que, junto con el título, resume el posicionamiento de la voz poética. Todos los versos de las otras tres estrofas salvo el último son muy largos (de 20-25 sílabas) y mantienen el ritmo gracias a la cesura, marcada por la puntuación («And he may mount by himself: I will not give him a leg up», v. 5) o por las anáforas internas («I hear him leading his horse out of the stall; I hear the clatter on the barn-floor», v. 2). Entre unos versos y otros, el paralelismo estructural también da cohesión y ritmo al poema: «I will not tell him which way the fox ran», «I will not tell him where the black boy hides in the swamp», «I will not map him the route to any man's door» (vv. 6, 7 y 10), traducidos por: «no le diré en qué dirección corrió el zorro», «no le diré en qué parte de la ciénaga se esconde el chico negro», «no le trazaré la ruta hasta la puerta de nadie». Estos tres versos plasman tres tipos de seres perseguidos, ya sea porque se consideran malvados (como el zorro), ya sea porque están marginados (como el niño negro) o son presos de guerra (el hombre a cuya puerta llaman los soldados).

Observamos una alegoría de la Muerte, personificada con la mayúscula y con todas las acciones asociadas a ella, que mezclan las de un jinete atemporal («leading his horse», «clinches the girth», vv. 2 y 4), con otras propias de los enfrentamientos contemporáneos: «he has business in Cuba, business in the Balkans, many calls to make this morning» (v. 3). A pesar de que en el poema original la Muerte se personifica en masculino («I hear him», «on his pay-roll»), hemos preferido mantener la imagen femenina

que suele tener en nuestra cultura, si bien es solo un femenino nominal, pues la actitud de la Parca no es ni femenina ni masculina, es fantasmal. El descaro de la voz poética se refleja en el rechazo a ayudar a la Muerte, a ser su lacayo: «And he may mount by himself: I will not give him a leg up» (v. 5) y su pacifismo queda patente en la aseveración de que lo único que hará por la muerte será morir; no delatará a amigos ni a enemigos: «I will not tell him the whereabouts of my friends nor of my enemies either» (v. 9). Como se aprecia en este verso, la estructura es totalmente prosaica, propia del modernismo, alejada del artificio de sus sonetos. Es como si Millay quisiera que el mensaje de este poema quedase clarísimo y no cupieran dobles interpretaciones. Por eso, nuestra traducción también es mucho más directa que en otros poemas, sin hipérbatos ni otras figuras de dicción.

Al final del poema se incluye una pregunta retórica, en la que la voz poética se indigna de que la consideren capaz de «deliver men to Death» (v. 11), seguida de una frase dirigida a los demás seres humanos. A través del vocativo «Brother» la voz del poema se dirige a sus congéneres (en un gesto totalmente opuesto al distanciamiento que observábamos en el furioso «Apostrophe to Man», apartado 9.2.a) y les asegura que no los delatará. Esta pregunta ocupa los dos últimos versos del poema, en los que se observa un encabalgamiento muy marcado: «... never through me / Shall you be overcome» (vv. 12-13).

Teniendo en cuenta la extensión variable de los versos libres del poema, cabe decir que la partición es voluntaria y sirve para separar la negación y aislarla en el único verso breve de la composición. Por lo tanto, la hemos mantenido igual de abrupta en la traducción, y hemos optado por un verbo final contundente y aplicable a la guerra, para potenciar el efecto: «Hermano, la contraseña y los planos de la ciudad están a salvo conmigo; por mi culpa nunca / te invadirán». En este último poema, el instinto vital

no se dirige hacia uno mismo (la voz poética está dispuesta a morir) sino hacia los demás, en un gesto altruista que la aleja aún más del propósito de la guerra.

#### d) El aislamiento de los amantes

Ya hemos comentado que la concepción del amor que tiene Millay está desprovista de todo arrebato romántico en defensa del amor eterno, y se centra, como en el resto de poetas modernistas, en la volubilidad de este sentimiento, por fuerza perecedero, que deja a los amantes insatisfechos y en cierto modo «incompletos». En algunos de sus sonetos, el amor parece imponerse al resto de sentimientos, aunque no lo sea todo (como en «Love is not all», que analizaremos a continuación). En otros, la independencia personal se impone por encima de la compenetración con el ser amado (como en «Bluebeard», uno de los sonetos de Millay más comentados y que también incluimos en este apartado). Y aun hay otros en los que el amor es lo que prevalece, pero en abstracto, por encima de cualquier materialización (como en: «Oh, think not I am faithful to a vow!» y «Feast», últimos poemas recogidos en esta sección).

El soneto XXX de *Fatal Interview* (SV: 70-71), uno de los más citados por la crítica de su época,<sup>225</sup> comienza con una provocación: «Love is not all: it is not meat nor drink» («El amor no lo es todo: no es carne ni trago», v. 1). En los seis primeros versos, la voz poética se dedica a enumerar todas las cosas que no puede suplir el amor («Nor slumber nor a roof against the rain», «ni lecho, ni cobijo cuando la lluvia acude», v. 2) y todo lo que no puede lograr («Love can not fill the thickened lung with breath / Nor clean the blood not set the fractured bone», «El amor no puede limpiar la sangre

---

<sup>225</sup> «Reviewers chose most often to quote Sonnet 11—followed by 30, 36, and 52» (Brittin, 1967: 127).

mala, / ni suelda el hueso roto, ni oxigena el pulmón», vv. 5-6). Las imágenes evocadas tienen que ver con necesidades físicas (alimento, cobijo, salud...) y se resumen en la metáfora más potente del naufrago sin un trozo de cascote al que aferrarse: «Not yet a floating spar to men that sink / And rise and sink and rise and sink again» («ni un madero siquiera para el naufrago / que flota y se hunde y flota y se hunde», vv. 3-4), donde además de la contraposición de los verbos repetidos encontramos un polisíndeton de la conjunción «and», que acentúa el carácter rítmico del movimiento y que concluye con el verbo negativo «sinks».

No obstante, como en tantos sonetos de Millay, en mitad del poema se introduce un giro, precisamente con la misma partícula «yet» del v. 3, pero ahora usada como conjunción: «Yet many a man is making friends with death / [...] for lack of love alone» («Y aun así hay muchos que con la muerte tratan / [...] porque les falta amor», vv. 7-8). Estos dos primeros cuartetos del soneto shakesperiano de rima ABAB CDCD constituyen una sucesión de «verdades universales» enunciadas por la voz poética, que solo aparece en la apostilla «Even as I speak». Como contraste, el tercer cuarteto y el pareado final son profundamente personales y tienen como referente a la propia voz del poema, marcada por la conjetura: «It well may be that in a difficult hour / [...] / I might be driven to sell your love for peace» («Tal vez pudiera en un momento crítico, [...] verme empujada a venderte por paz», vv. 9 y 12).

El hecho de que esos versos contengan varios verbos en participio con valor adjetival («Pinned down by pain and moaning for release, / Or nagged by want past resolution's power», «atormentada y suplicando libertad / o presa de un deseo que doblega el ánimo», vv. 10-11) hace que resulte difícil mantener la ambigüedad de género que algunos críticos han apreciado en este poema. Al respecto, dice Epstein (2001: 213):

Millay's lifelong, career-long experimentation with role-playing (Deirdree, Marchbanks, Sappho, Melusina), including roles of the storied male lovers—Romeo to Don Juan—culminates in *Fatal Interview*, in which her voice, as in Shakespeare's sonnets, can easily assume an androgynous tone: «Love is not all: it is not meat nor drink...».

Sin embargo, a diferencia de otros poemas de narrador ambiguo (como «Interim»), donde procurábamos mantener la doble lectura en la traducción, en este caso hemos optado por dar prioridad a la voz femenina, pues este soneto forma parte de un conjunto, *Fatal Interview*, en el que no cabe duda de que la voz poética es una mujer. En poemas como este, es imprescindible conocer el contexto de creación antes de traducir.

El final del tercer cuarteto original enlaza con el primer verso del pareado, que es donde termina la frase que ocupaba todo el cuarteto. El vínculo se potencia por la repetición de la disyuntiva «or», que ya había aparecido dos versos antes: «Or nagged by want», «Or trade the memory» (vv. 11 y 13), aunque no forman parte de la misma enumeración, ya que el primero crea la disyunción con «in a difficult hour» (v. 9) y el segundo con el infinitivo «to sell your love for peace» (v. 11). Vender su amor a cambio de paz o el recuerdo de la velada que han compartido a cambio de alimento son las cosas que la voz poética aventura que podría hacer si se viera obligada por las circunstancias. Sin embargo, y ahí tenemos el último golpe de efecto del poema: «It well may be. I do not think I would» («Tal vez sí. Pero improbable sería», v. 14). Estas dos brevísimas frases contrastan con las anteriores, que ocupaban los versos 1-8 y 9-13. Y no solo eso: la primera resume todas las suposiciones «It well may be», con una anáfora del v. 9, y la segunda las anula, pero no por completo: «I do not think I would» (v. 14). De ese modo, la voz poética expresa que cree que su amor será lo más gratificante, lo esencial (a pesar de no serlo todo en la vida), pero al mismo tiempo deja abierta la duda de si será o no eterno, pues no se refiere a él como afirmación o negación rotunda, sino como una probabilidad.

El segundo ejemplo de esta categoría es el soneto «Bluebeard» («Barbazul») (SV: 70-71), extraído de *Renascence and Other Poems*. Es una particular reinterpretación del cuento clásico «Barbazul», popularizado gracias a la versión francesa de Charles Perrault (y posteriormente traducido al inglés por Andrew Lang), del que Millay toma «not the violence in the fable, but the centrality of its domestic secret» (Burt y Mikics, 2010: 243). Para Peppe (1998: xxxiv), «In Millay's sonnet, the poet scolds her lover for trying to pry into her private thoughts and affairs. Her tone is ironic; like Bluebeard's wives, her lover has sealed his own fate. Once he has disturbed her thought process, she abandons it and banishes him in the process». Nótese que, en su interpretación, Holly Peppe modifica el género de Barbazul para que la voz poética sea femenina, y esa voz femenina es la que repudia al amado por haberse inmiscuido en su esfera privada. De ser así, podría formar parte del apartado dedicado a la mujer moderna y la máscara de la feminidad (apartado 9.2.e). De todos modos, hay otra lectura posible: que Millay adopte una voz masculina en el poema y se convierta en otro Barbazul. En ese caso, estaríamos ante una de sus máscaras o *impersonations*, pero masculina. Como se aprecia en nuestra versión, esta segunda interpretación es la que hemos plasmado, añadiendo un «esposa» (v. 7), que delata que la voz que habla es la del personaje del cuento.

La peculiaridad del «Bluebeard» de Edna St. Vincent Millay ha hecho que los autores de *The Art of the Sonnet* (2010) lo hayan escogido para representar sus sonetos, y que también Wolfe (2009) lo comente en su artículo «Chasing the 'Coloured Phantom'». A propósito del trasfondo del poema, dice: «Millay emphasizes Bluebeard's utter distress and feeling of betrayal [...]. Yet, this poem is about so much more than just the loss of privacy» (Wolfe, 2009: 158). Y, por supuesto, es uno de los sonetos elegidos por Craddock (2013) para ejemplificar la modernidad de Millay

en su tesis dedicada a las sonetistas del siglo XX y XXI analizadas desde los estudios de género. Allí leemos:

Millay appropriates the character and narrative of *Bluebeard* in the sonnet to create a fresh reading of gender relations and privacy for the modern woman. [...] Millay does not clarify the gendered roles of intruder and intruded; thus, in nineteen separate critical readings of the sonnet, we find nine that support a reading of the intruder as female and ten which support a reading of the intruder as male. (Craddock, 2013: 37-38)

Milford, Epstein, Gilbert y Gubar defienden la lectura de una voz poética masculina en este poema, mientras que Craddock, igual que Peppe, se sitúa entre quienes opinan que es una voz femenina «liberada».<sup>226</sup>

Como bien dicen Burt y Mikics (2010: 243) el poema de Millay empieza con la misma advertencia a la esposa por parte de Barbazul que en el relato original, pero «most of the octave rehearses, and cancels, the expectations the fairy-tale title should bring», es decir, igual que en su tratamiento de los mitos clásicos, Millay subvierte las connotaciones del personaje y lo convierte en alguien inofensivo... pero con un secreto. Así pues, los dos primeros cuartetos se centran en nombrar todo lo que «no» encontrará la mujer curiosa en la habitación prohibida, mediante una larga enumeración con repetición estructural (*no* + S.N.) (vv. 3-6), y un encabalgamiento entre estrofas («No cauldron, no clear cristal mirroring // The sought-for truth», vv. 4-5), recursos que refuerzan la concepción del poema como unidad de sentido. En nuestra versión hemos mantenido la anáfora del «ni», aunque hemos sacrificado el encabalgamiento en favor de una repetición de la estructura, que también enlaza ambas estrofas («ni calderos, ni espejos cristalinos, // ni secretos, ni cabezas cortadas», vv. 4-5).

Destaca asimismo el carácter oral de estos dos cuartetos, reflejado en los imperativos y deícticos («So enter now, and see [...] / Here is no treasure

---

<sup>226</sup> Véase Craddock (2013: 38 y ss).

hid», vv. 2-3), que hemos plasmado en la traducción, reforzándolos con un adjetivo («insensata»). Con esto pretendemos transmitir el reproche y el punto burlón de los primeros versos del soneto. Como el inglés es mucho más sintético y expresivamente más concentrado que el castellano, a veces hemos tenido que añadir esta clase de compensaciones para contrarrestar los matices que se pierden en otros momentos. Por ejemplo, en los vv. 5-6 hemos renunciado por cuestiones de métrica a la comparación entre la avaricia y la curiosidad de las otras mujeres asesinadas y la esposa a la que ahora reprende Barbazul, y hemos ubicado la descripción en un plano más general: «ni cabezas cortadas / de atrevidas mujeres» (vv. 5-6).

La intención de los distintos sintagmas negativos es incidir en que la sala está vacía, no esconde nada, y por tanto, la atrevida desobediencia de la esposa no le reporta ningún beneficio, sino solo la pérdida de la confianza de Barbazul y de la relación misma. La desolación de la estancia («An empty room, cobwebbed and comfortless», v. 8) ya se anticipa en los vacíos que provocan los puntos suspensivos (vv. 3 y 7). A la hora de traducir, no solo nos ha parecido prioritario mantener dichas elipsis, sino que hemos explicitado el resultado de lo que la mujer contempla, y en lugar de traducir literalmente «But only what you see», hemos optado por reiterar lo que Barbazul muestra a su esposa desde el umbral de la puerta: «nada...» (v. 7).

Tanto para Wolfe (2009) como para Burt y Mikics (2010), esta habitación simboliza la parcela privada que es preciso conservar para poder representar la cara pública, cuya importancia radica no tanto en lo que contiene, sino en su existencia misma,<sup>227</sup> que actúa «as a barrier between him and the rest of the world» (Wolfe, 2009: 158).

---

<sup>227</sup> Al respecto nos dicen Burt y Mikics (2010: 243-244): «continued social life depends on the sense that something has been left out of that social life—that there



Tal voluntad de distanciamiento se aprecia en el cambio de estilo a partir del v. 9: «The octave concludes with flat, sad words in prose order [...]. The sestet begins with a flurry of inversions and omissions, distinguishing its language sharply from prose» (Burt y Mikics, 2010: 244). Esto justifica que hayamos optado por adaptar la forma del soneto shakespeariano original por un soneto petrarquista (con rima cerrada pero asonante en los cuartetos y consonante entre los dos tercetos: ABBA CDDC EFG EFG), y que hayamos contrastado el registro familiar de los dos cuartetos con otro más elevado que presenta las mismas inversiones sintácticas que el original en los dos tercetos («profanada<sup>228</sup> por ti sin miramiento // al cruzar hoy esta puerta escondida», vv. 11-12). La rotundidad de la decisión de Barbazul se transmite mediante las dos frases cortas yuxtapuestas del último verso: «This now is yours. I seek another place», que recuperan la idea actual de que las relaciones personales fructíferas, lejos de compartirlo todo, requieren cierta privacidad por parte de los amantes.

Esta necesidad de una «habitación propia» y privada remite al concepto articulado por Virginia Woolf en *A Room of One's Own* (1929), lo cual potencia la ambivalencia de si el personaje de Barbazul en el poema de Millay es hombre o mujer: «We might expect a man's voice, and Millay does not rule that reading out. Yet the force of the sestet suggests a woman's dilemma» (Burt y Mikics, 2010: 245).<sup>229</sup> Asimismo, como apunta

---

is an 'inner' life. [...] Almost all her sonnet says about the inner life, the secret room, is that Bluebeard keeps one, and Bluebeard needs one. There need not be anything that it displays or contains».

<sup>228</sup> Burt y Mikics (2010: 244) ven en el término «profane» un eco de *Romeo and Juliet*: «If I profane with my unworthiest hand / This holy shrine, the gentle sin is this:». La diferencia (y la amarga ironía), como se observa en el poema, está en que la escena shakespeariana termina con un beso apasionado y el poema de Millay termina con la ruptura de los amantes.

<sup>229</sup> En nuestra traducción hemos mantenido la ambigüedad del género en el personaje de Barbazul (quien siempre aparece en primera persona), pero hemos explicitado que su interlocutor es mujer a través del adjetivo con desinencia femenina «insensata» (v. 2) y, más aún, a través del vocativo «esposa» (v. 7).

Wolfe (2009), la propia poeta alimentaba esa «gender performativity», pues a veces leía el poema en público como hombre y otras, como mujer, de manera que también ella mantenía su propia parcela privada (no desvelar el enfoque del poema) y reforzaba el tema central de este soneto: «Thus, the performance in the poem works to reveal that which is concealed within it: the disconnection between the two characters at its core. [...] the theme of human detachment emerges as its most central theme» (Wolfe, 2009: 159). Un ejemplo más de la ruptura de las convenciones llevada a cabo por Millay.

El siguiente poema que analizaremos es otro soneto (algo que no debe sorprendernos, dado que Millay plasmaba con frecuencia el tema del amor mediante sonetos), esta vez extraído de *A Few Figs from Thistles*. El primer verso reza «Oh, think not I am faithful to a vow!», que traducimos por «¡No, no pienses que a los votos soy fiel!» (SV: 72-73), y presenta la contraposición entre la fidelidad al amor mismo (estar con una persona únicamente mientras se la ama) y la fidelidad del matrimonio tradicional (que implica seguir con una persona, aunque ya no se la ame). Según Peppe (1998: xii), es uno de los «finely crafted sonnets in which a woman speaker declares her emotional independence from men, challenging». Conociendo la trayectoria de Edna Millay, no sorprende ver cuál de esas dos fidelidades prefiere la voz poética de este soneto: «Faithless am I save to love's self alone» («A todo soy infiel salvo al amor», v. 2).

Es un soneto shakespeariano con rima encadenada ABAB CDCD. En nuestra traducción, no obstante, lo hemos convertido en un soneto petrarquista como ejercicio poético, con rima abrazada ABBA CDDC en los dos cuartetos y rima EFE GFG en los tercetos. La desventaja del

---

Nuestra interpretación del poema ha hecho que incidiéramos en el enfrentamiento entre Barbazul y su mujer como esposos, un eco del cuento clásico, así como en la necesidad de poseer una «parcela privada».

cambio de estructura es que se rompe la división sintáctica del último cuarteto original, aunque no es demasiado grave, ya que el v. 11 termina con dos puntos en el poema de Millay, que también marcan una pausa. La ventaja es que une la conclusión de los versos anteriores («I have but to continue at your side», «Basta con que me mantenga en tu estela», v. 12), con el cierre del poema, que va en la misma línea, aunque con una aparente paradoja: «I am most faithless when I most am true», «que aún más infiel soy cuando soy sincera» (v. 14). Esta frase resume lo que ya en la época de su publicación se apuntaba en *The Bookman* (enero de 1922: 274): «It is a mood of freedom gaily maintained even in the midst of what might seem an emotional bondage».

Se nota que el soneto pertenece a la primera etapa de la poeta por los marcados hipérbatos («Were you not still my hunger's rarest food», v. 5), que sustituyen a estructuras más naturales, como la condicional a la que equivale el ejemplo, utilizada en la traducción: «Si no fueras manjar para mi hambre», ya que carecemos de la inversión sintáctica con esa función en castellano. Otro de los recursos propios de su primera etapa son las interjecciones y exclamaciones, «Oh, think not...» y «think not but I would!», vv. 1 y 7), donde también se repite la exhortación al amado. Aquí hemos preferido sustituir la interjección inicial «Oh» por una repetición enfática de la negación, que es la que se recoge también en la segunda exclamación: «¡No, no pienses...!» y «¡no te quepa duda!».

Asimismo, se emplean las metáforas recurrentes en Millay del amor como alimento y bebida: «my hunger's rarest food, / And water ever to my wildest thirst» («manjar para mi hambre / y agua para mi sed más oscura», vv. 5-6). Sin embargo, como veremos al analizar el poema siguiente, en este caso el amor experimentado sí sacia el resto de necesidades físicas de la voz poética, mientras que en el poema «Feast» nunca es suficiente.

También nos gustaría comentar el símil «But you are mobile as the veering air» («Pero eres tan voluble como el viento», v. 9), que al utilizar el adjetivo culto «mobile» y la imagen del viento, remite automáticamente al aria «La donna è mobile» de Verdi, pero aplicándolo al amado y al amor. Si tenemos en cuenta lo importante que era la música y el teatro para la vida de Millay, seguramente la intertextualidad de esa frase no es casual.

Por último, está la ambigüedad del «my love» en el penúltimo verso. A pesar de que los dos primeros cuartetos hablan de forma concreta («And seek another as I sought you first», v. 8), en los últimos seis versos las referencias se vuelven más difusas, de modo que esa volubilidad puede referirse tanto al amor mismo que siente la voz poética como al objeto del amor. Por eso, en el verso «So wanton, light and false, my love, are you» hemos traducido el vocativo por «amor» («Tan loco eres, amor, falso y ligero»), que tiene un efecto equivalente (o *análogo*, si empleamos el término preferido por Fernández González [2001]<sup>230</sup>) en castellano.

El cuarto poema del apartado, «Feast» («Banquete») (SV: 72-73) no es un soneto, sino un poemilla breve de arte menor, organizado en tres estrofas de rima consonante abab. Este es uno de los pocos casos en los que hemos decidido traducir un poema rimado por uno sin rima, aunque procurando mantener versos cortos (salvo el v. 2) y el ritmo repetitivo del poema, que

---

<sup>230</sup> «Es preferible el término *análogo*, entendido en cuanto a la relación del texto original con el texto de la traducción, puesto que el término “equivalente”, en el modo en que suele utilizarse, hace referencia a las relaciones intertextuales [y extratextuales] de los textos en sus lenguas [y culturas] respectivas, y dichas relaciones pueden ser absolutamente diferentes» (Fernández González, 2001: xxi). Los corchetes están presentes en el original.

En la misma línea, Bassnett (1997: 1-2) justificaba la imposibilidad de producir una traducción que sea «igual» que el original de la siguiente forma: «The worlds in which the original text and its translation are produced are inevitably different worlds. The task of the translator is therefore to mediate between those two different moments in time and space, and to produce a text that exists in a relationship to both».

potencia los paralelismos. El título original es polisémico, ya que *feast* puede significar ‘banquete’ y también ‘deleite’. Al ser imposible mantener la polisemia en este caso, hemos preferido decantarnos por la acepción relacionada con la comida, ya que todo el poema se articula sobre una metáfora de la sed y el hambre que nunca se sacian.

En este poema, una Millay que ya ha pasado por Greenwich Village y que ha probado muchos y variados amores, muestra una actitud desencantada. Después de haberlo probado todo con hambre voraz, casi animal («I gnawed at every root», «Roí todas las raíces», v. 5) y de haber intentado calmar la sed con toda clase de vinos («I drank at every wine», «Bebí de todas las viñas», v. 1), la voz poética sigue igual de insatisfecha. ¿Y por qué? Porque, como apuntan los versos paralelos que cierran las dos primeras estrofas: «I came upon no wine / So wonderful as thirst», «I came upon no fruit / So wonderful as want», vv. 3-4 y 7-8). Las repeticiones estructurales tan marcadas del poema son lo que nos ha llevado a primar la conservación de las figuras retóricas y la estructura, aunque haya supuesto renunciar a la rima: «Ningún vino encontré / tan jugoso como la sed», «Ningún fruto encontré / tan jugoso como el hambre».

En la última estrofa, despechada, rechaza todo tipo de amores, que deja para otros («Feed the grape and bean / To the vintner and monger», vv. 9-10). Y lo hace para, igual que en el poema anterior, ser fiel al amor como concepto, para quedarse con su hambre y su sed, es decir, con sus ansias de amar insatisfechas: «I will lie down lean / With my thirst and my hunger» (vv. 11-12). Nótese asimismo el verbo empleado, «lie down», que remite al encuentro amoroso y a la vez a la pasividad de quien deja de buscar el amor en otra persona, potenciado por el adjetivo «lean». En la traducción conservamos ese doble sentido, aunque con un hipérbaton para que el ritmo del verso fluya mejor: «enjuta yo me tumbaré / con mi sed y mi hambre».

Pasemos al último poema de este grupo, «Pretty Love, I Must Outlive You» («Lindo Amor, he de sobrevivirte») (SV: 74-75), un poema de 16 versos de 8 sílabas sin rima (salvo en las repeticiones) extraído de *Huntsman, What Quarry?* Publicado quince años más tarde que el anterior, establece un diálogo y en cierto modo se contrapone a él. Si en los otros poemas del apartado hemos visto cómo la voz poética pasaba de amar apasionadamente a alguien a amar, por encima de todo, la noción del amor, en este vemos una voz madura, aún más desencantada, que reconoce que sobrevivirá al sentimiento del amor, personificado y adjetivado («Pretty Love»). La idea que tenía antes del amor como bien supremo está explícita en el propio poema: «What a fool I was to take you, / Pretty Love, into my household, / Shape my days and nights to charm you» («Qué tonta fui de acogerte, / lindo Amor, y cobijarte en mi casa, / modelar mis días y mis noches para complacerte», vv. 11-13).

Solo la muerte física de la voz poética, ejemplificada en las tretas de un cazador, podría hacer que no sobreviviera al amor: «If no trap or gun-shot gets me» (v. 16), traducido por: «salvo que un cepo o un tiro me pille». Ese último verso es una anáfora del que cierra la primera estrofa, aunque allí remite a su perro Llewelyn.<sup>231</sup> No solo la voz que recita el poema vivirá más que el amor, también su perro lo hará salvo que algún cazador se lo impida (vv. 2-6). Llewelyn es el centro de casi toda la primera estrofa, donde dormita en la alfombra, meneas el hocico y las patas mientras, personificado, sueña: «Dreaming here with treble whimpers, / Jerking paws and twitching nostrils» («que sueña a mis pies con temblorosos bigotes, / patas que se mueven y hocico nervioso», vv. 3-4).

---

<sup>231</sup> El nombre del perro es en realidad un nombre de varón de origen celta. Podría ser un homenaje al escritor Llewelyn Powys, muy amigo de Millay y Boissevain y que durante un tiempo se instaló junto a Steepletop con su mujer. Véase Milford (2003 [2001]: 380-381) para más detalles sobre su relación.

La segunda estrofa, más corta que la anterior, contrasta con la primera y realiza una generalización encadenada, en la que pone al ser humano al nivel de otros animales y árboles, cuya longevidad compara: «Parrots, tortoises and redwoods / Live a longer life than men do, / Men a longer life than dogs do, / Dogs a longer life than love does» (vv. 6-10). De este modo, no solo indica que el amor no es eterno y una persona por fuerza supera los desengaños amorosos (obligatoriedad transmitida por el «I must»), sino que insinúa que el amor no dura ni una década, ya que «los perros viven más que el amor» (v. 10).

Por último, destacamos el reproche que se hace la voz poética («What a fool I was to take you», v. 11), cuando ya sabía que terminaría y la haría sufrir. Esta tercera estrofa ejemplifica el ánimo sereno de la poeta en su madurez, ya que tenía más de cuarenta y cinco años cuando se publicó *Huntsman, What Quarry?* En cierto modo, estos versos recuerdan a los del soneto XLVII de *Fatal Interview*, analizado en 9.1.e: «Should I outlive this anguish—and men do—». La diferencia, como apuntábamos, estriba en que aquí el verbo «outlive» se refiere al amor como noción.

### e) La mujer moderna y la máscara de la feminidad

Hemos aludido repetidas veces a la idea, defendida por Gilbert y Gubar (1994), de que la imagen de feminidad proyectada por Edna St. Vincent Millay en sus poemas y sus recitales era en realidad una máscara, una escenificación irónica, fruto de la conciencia creciente que tanto Millay como Moore tenían del «range of costumes available to them and thus increasingly aware of the radical transformations the very concept ‘woman’ was undergoing» (Gilbert y Gubar, 1994: 72). Así pues, dejaremos que sean las propias palabras de Millay las que expresen la artificialidad de esa postura exageradamente femenina, que esconde a una

mujer moderna dispuesta a luchar con decisión contra la hostilidad de un mundo que, como en *Una habitación propia* de Virginia Woolf, le pregunta: «¿Escribir? ¿Para qué quieres tú escribir?».<sup>232</sup> Y la respuesta de Millay, como veremos al analizar el segundo poema elegido para esta sección es: «Oh, oh, you will be sorry for that word».

El primero que incluimos en esta categoría es «Only until this cigarette is ended» («Hasta que se consuma este cigarrillo») (SV: 76-77), un soneto de tipo petrarquista publicado en *Second April*. La estructura métrica es abrazada en los dos cuartetos (ABBA ABBA) y encadenada en los dos tercetos (CDC DCD). Como en este poema la división entre los cuartetos y los tercetos era muy marcada, hemos mantenido la misma distribución y tipo de rima, aunque en algunos casos en asonante.

La división entre un bloque y otro se potencia porque los dos cuartetos contienen una única frase, con una larguísima anteposición de una subordinada circunstancial de tiempo («Only until this cigarette is ended / [...] While on the floor the quiet ashes fall // [...] / The broken shadow dances on the wall» (vv. 1-6), seguida del verbo principal: «I will permit my memory to recall / The vision of you, by all my dreams attended» (vv. 7-8), que traducimos por: «permitiré que mi memoria evoque / tu imagen, con mis sueños por amigos». Es en estos dos versos, ya mediado el poema, cuando por fin sabemos el tema del poema: la fugacidad del amor presente. Según Peppe (1998: xxxvi): «By choosing a subject and then shaping it within the constraints of meter and rhyme, she, the poet, is in charge: she can give a man a time limit for her attention». Sus palabras inciden en que no solo el amor será fugaz, sino que será ella quien decida ponerle fin, en

---

<sup>232</sup> «La indiferencia del mundo, que Keats, Flaubert y otros han encontrado tan difícil de soportar, en el caso de la mujer no era indiferencia, sino hostilidad. El mundo no le decía a ella como les decía a ellos: “Escribe si quieres; a mí no me importa nada”. El mundo le decía con una risotada: “¿Escribir? ¿Para qué quieres tú escribir?”» (Woolf, 1929; traducción de Laura Pujol, 2010 [1929]: 73-74).



un acto propio de la mujer moderna, como apunta Craddock (2013: 37) a propósito de la «New Woman», «challenging the restrictive roles, rigid boundaries and dominant expectations of women», un modelo de mujer para las primeras generaciones del siglo XX.

La fragmentación del ritual de fumar en distintas acciones —la ceniza que cae, el humo que asciende en vertical y proyecta una sombra: «the quiet ashes fall», «to a lance extended, // [...] The broken shadow» (vv. 3, 4 y 6)— hace que tengamos la sensación de vivir en directo ese «little moment at the end of all» («lo que dura un instante») (v. 2). Perlmutter Frank (1993 [1977]: 184), lo analiza así: «we see an extraordinary coordination of explicitly verbal and implicitly physical gestures. In the following sonnet, for example, the Girl dismisses and eulogizes her boyfriend, all the while smoking a cigarette».

Se observan hipérbatos muy exagerados, que se prolongan varios versos (vv. 3-5), en los que Millay hace gala de lo que Falck (1991: xviii) llama: «her astonishing yet obstrusive brilliance with English syntax, her complex and extremely subtle feminist consciousness, her almost Blakean sense of the mysteriousness of ordinary life». Y el misterio de la vida cotidiana se aprecia, además de en la imagen del cigarrillo, en el verso dedicado al jazz, tan presente en la juventud de Millay, que presenta un adverbio muy marcado: «Bizarrely with the jazzing music blended» (v. 5), transformado en adjetivo en la traducción: «mezcla curiosa con el jazz y su ritmo».

Los dos tercetos, como es habitual, suponen un punto de inflexión, o mejor dicho, dos. El primero de ellos se introduce con la expresiva frase del v. 9: «And then *adieu*,—farewell—the dream is done», que emplea el galicismo para las despedidas definitivas, mantenido en la traducción: «Y luego, *adieu* —¡buen viaje!—, fin del sueño» (v. 9). Esta frase contrasta con la anterior no solo en el contenido, sino en la propia estructura sintáctica. En

nuestra versión hemos potenciado esa diferencia elidiendo el verbo, cosa que le da todavía más fuerza al verso. A eso sigue una enumeración de las características del amado, donde evalúa hasta qué punto podrá olvidar unas y otras: «Yours is a face of which I can forget / The color and the features, every one, // The words not ever, and the smiles not yet» («De tu rostro podré olvidar el color / y los rasgos, todos y por completo; // las palabras, jamás; las risas, aún no», vv. 10-12). Curiosamente, su físico será lo primero que olvide y con el tiempo olvidará también sus sonrisas (los buenos ratos compartidos), pero nunca sus palabras.

Los últimos dos versos, aunque no forman pareado, sí forman otra unidad de sentido: el segundo punto de inflexión del poema. Tras enumerar todo lo que olvidará de él tras ese momento fugaz de deleite, la voz poética introduce una adversativa (v. 13) y refuerza la idea de que este instante es eterno (como la metáfora del sol retenido en la pupila cuando se contempla el atardecer): «this moment is the sun / Upon a hill, after the sun has set» («este momento es el sol / en la colina, cuando ya anoheció», vv. 13-14). Johnson (1995: 123) destaca la modernidad que encierra la imagen principal de este poema: «What an apt image this glowing cigarette's tip provides for the modernist notion of the moment: one willingly isolated, fleeting bundle of sensory data, captured against its physical background, while the mind knowingly toys with a vision soon to fade».

Pasemos ahora al segundo poema de esta sección, otro soneto. El soneto VIII de *The Harp-Weaver and Other Poems*, «Oh, oh, you will be sorry for that word!» («¡Ja, te arrepentirás de esa palabra!») (SV: 76-77) puede dividirse en tres partes temáticas que no coinciden exactamente con las divisiones métricas. En el primer cuarteto, la voz poética, que encarna a una joven ofendida por el comentario de su pareja, no solo reacciona ante la burla («What a big book for such a little head!»), traducido por una

expresión idiomática: «¡Mucho libro para tan poco seso!», v. 4) sino que lo amenaza con vengarse de la ofensa: «Oh, oh, you will be sorry for that word!» (v. 1).<sup>233</sup> En los siete versos que siguen (vv. 5-11), se describe cómo piensa responder la voz poética a las expectativas de feminidad que su amante —y la sociedad, cuya opinión se recoge en: «I shall be called a wife to pattern by» (v. 11)— tiene de ella, con ejemplos paradigmáticos de lo que se supone que debe hacer una joven «cabeza hueca»: acicalarse, ser mimosa y dulce, encargarse del hogar, callar sus opiniones... Según Brittin (1967: 112), el poema muestra «the superior woman's disappointment, her exasperation, and her contempt for being thrust (automatically) back into her merely physical role. [...] She can condescend to conceal herself in traditional femininity but at the sad expense of losing comradely frankness».

No obstante, en los tres últimos versos, como en tantos poemas de Millay, la escena se invierte, ya que se materializa la amenaza implícita en ese «Oh, oh, you will be sorry for that word!» (v. 1). Y esa amenaza no es otra que la del abandono, que hará que el amado reaccione e intente recuperarla (en vano): «And some day when you knock and push the door, // Some sane day, not too bright and not too stormy, / I shall be gone, and you may whistle for me» (vv. 12-14). En nuestra versión hemos preferido dar prioridad a esta división conceptual en detrimento de la forma original. Por eso hemos transformado el soneto shakespeariano en un poema cuya rima imita la original en los dos primeros cuartetos (ABAB CDCD), pero que separa los otros seis versos en dos tercetos (de rima EFE GFG). Así, tratamos como una unidad los tres últimos versos, encerrados en un paréntesis por la rima del antepenúltimo y el último: «Y un día cuando llames a la puerta, / sí, un día cualquiera, claro y limpio, / me habré ido y silbarás para que vuelva» (vv. 12-14).

---

<sup>233</sup> Traducimos la interjección por «¡Ja!», pues creemos que transmite mejor en castellano la provocación del original.

Poemas como este, que remiten a un universo y a una reivindicación marcadamente femeninos, son los que hicieron que los logros de Millay, como los de otras poetisas modernistas, fueran «especially vulnerable to attacks by modernist male theorists, for whom good poetry involved what Eliot called an ‘escape from personality’», en palabras de Gilbert y Gubar (1994: 74). Tal como argumentan las estudiosas, la polémica de la crítica asociada al modernismo poético nació de una contraposición de género: «‘bad’ verse was stereotypically feminine (conservative, effusive, lacking in ambition) while ‘good’ poetry was stereotypically masculine (innovative, cool, ambitious)». <sup>234</sup> Al mismo tiempo, poemas como este demuestran que las poetisas modernistas no se sentían inferiores solo porque algunos de sus coetáneos las considerasen así, sino que se atrevían a decir «I shall be gone» y continuar por senderos nuevos.

A continuación, comentaremos un poemilla breve pero muy incisivo: «Grown-Up» («Adulta») (SV: 78-79), extraído de uno de los primeros poemarios, *A Few Figs from Thistles*. En estos cuatro versos de 8 sílabas y rima gemela aabb, Millay condensa la frustración que sentían muchas mujeres de su época. A pesar de que tuvieran deseos de independencia y se mostraran inconformistas —como refleja la concatenación de verbos con polisíndeton «And sobbed and cursed and kicked the stairs», mantenida en la traducción «y lloré y juré y pateé la escalera», v. 2)—, al llegar a la edad adulta muchas «volvían al redil», a la vida doméstica de buenas esposas, la antítesis de la mujer moderna. En palabras de Gilbert y Gubar (1994: 138), Millay utiliza: «what W. H. Auden was later to call “the joke of rhyme” to question (like in “Grown-Up”) the bourgeois imperatives of domesticity».

---

<sup>234</sup> Una dicotomía que William Carlos Williams resumía diciendo que la mala poesía constaba «of sugar and spice and everything nice» y la buena poesía «of rats and snails and puppy dog’s tales» (Gilbert y Gubar, 1994: 74).

Dada la trayectoria vital de Millay (y el hecho de que escribiera este poema poco después de terminar sus estudios en Vassar), la voz poética de este poemilla no se identifica con ella. Pese a estar escrito en primera persona del singular, da voz a muchas mujeres que, precisamente porque habían aceptado ser sumisas y retirarse a una hora decente («I should retire at half-past eight?», v. 4), habían perdido la voz. La domesticidad de esas amas de casa se proyecta en el símil «domestic as a plate» (v. 3): no solo se trata de un objeto de la cocina (el lugar adjudicado a muchas de esas mujeres) sino que es un recipiente, concepto a menudo asociado con la mujer. Para conseguir la rima, en nuestra traducción hemos sustituido el plato por otro objeto de vajillería que también es un recipiente, aunque de líquidos en lugar de sólidos: la tetera. Además, al tratarse de un sustantivo femenino en castellano (a diferencia del plato), se potencia la identificación de la mujer con el objeto. Así, los dos últimos versos quedan: «¿para ahora, doméstica como una tetera, / tener que retirarme a las ocho y media?».

Para terminar, cabría preguntarse a quién va dirigida esa pregunta retórica que consituye el poema y que ocupa los cuatro versos. Podría estar dirigida al Dios para el que «I uttered prayers» (v. 1), podría estar dirigida a los padres contra los que se rebeló cuando pateaba en las escaleras (v. 2), o podría estar dirigida al marido que ahora la domestica y provoca su situación actual, implícita en los deícticos «Was it for this» y «That now» (vv. 1 y 3). También cabría la posibilidad de que la pregunta fuese un lamento dirigido a la vida misma, o a la propia voz poética, que se queja de su suerte sin cambiarla. En todo caso, las distintas interpretaciones del poema no dejan duda de que, en esta ocasión, la primera persona sin marca de género en el original debe traducirse por un femenino. Por eso, no hemos dudado en titularlo «Adulta», aunque el título anticipe qué voz va a dirigirse al lector.

Tampoco cabe duda de que la voz del siguiente poema, «If I should learn, in some quite casual way» («Si me enterase, por casualidad») (SV: 78-79) es femenina, a juzgar por las acciones que se adjudica, prototípicas de la mujer frívola de principios de siglo XX: «Or raise my eyes and read with greater care / Where to store furs and how to treat the hair», que adaptamos ligeramente: «o muy atenta leería los consejos / para guardar abrigos o nutrir el pelo» (vv. 13-14). También apunta en esa dirección el hecho de que se especifique que el amante que podría fallecer, la segunda persona a quien va dirigido el poema, es un hombre: «A hurrying man—who happened to be you—», en cuya traducción modificamos el orden del inciso, aunque resulte algo forzado, para hacer posible la rima con «avenida»: «un hombre —resultó ser tú— con prisa» (v. 7).<sup>235</sup> En este caso, Millay adopta una postura que es la caricatura de la feminidad, una máscara. Peppe (1998: xxxiii) resume así el tema del poema: «the speaker imagines the devastating effect of her lover's death, this time in an urban setting where the landscape consists of subway trains and city streets».

En realidad, este soneto de tipo shakesperiano con rima ABAB tiene dos lecturas posibles. Una de ellas es que, al enterarse «por casualidad» de que su amado ha muerto, la protagonista del poema no pueda llorar ni mostrar dolor en público por decoro: «I should not cry aloud—I could not cry / Aloud, or wring my hands in such a place» (vv. 9-10). En este caso, se trataría de una mujer contenida que camuflaría el dolor en actividades frívolas, como leer los anuncios o ver pasar las luces de las estaciones de metro («I should but watch the station lights rush by / With a more careful interest on my face», vv. 11-12), en cuya traducción nos hemos permitido la licencia de modificar el orden semántico, pues consideramos que la unidad de sentido aquí no es el verso, sino la estrofa entera: «Resignada

---

<sup>235</sup> Mantenemos también la repetición del verbo «happened to be» de los vv. 7-8: «A hurrying man—who happened to be you-- / At noon to-day had happened to be killed», que traducimos por «resultó», pues da ritmo y cohesión al poema.

con más ansia miraría / las luces de estación pasar al vuelo» (vv. 11-12). Esta lectura se sustentaría en el auxiliar de obligatoriedad «should» y en el enfático «such a place», referido al metro.

No obstante, cabría otra lectura. Podría entenderse que la voz poética no tiene permitido llorar la muerte de su amado en público porque en realidad es una amante ilegítima. Esta interpretación se apoya en que la mujer se enteraría de la muerte de su amado «in some quite casual way, / [...] Read from the back-page of a paper, say» (vv. 1-3), es decir, a través de una esquela o una noticia del periódico. Esto solo tendría sentido si la voz poética no fuese la esposa ni la novia del hombre fallecido, ya que en esos casos lo sabría de primera mano. Por el contrario, si se tratase de su amante, podría ser que el único contacto con el amado fuese él mismo, que nadie de su círculo tuviese modo de comunicarle que había muerto, y por lo tanto, ella se enteraría por casualidad «That you were gone, not to return again» (v. 2). Si optásemos por esta segunda lectura, la voz poética ya no sería una mujer recatada sino «la otra», otra figura frecuente en la época. De todos modos, no sería una mujer moderna, ya que, de serlo, no le importaría llorar en público ni reconocer que tenía un amante (como hacía Millay en su vida privada). En nuestra traducción hemos intentado mantener esa ambigüedad mediante el modal «No podría / gritar, ni allí retorcerme los dedos» (vv. 9-10) y mediante el adjetivo «Resignada», que sustituye al «I should but» del v. 11 y mantiene la doble lectura.

Hemos elegido dos poemas más para esta categoría que, junto con la de la muerte y el instinto vital, son las más ampliamente representadas en nuestra antología. La centralidad de estos dos temas en la poesía de Millay lo justifica. Uno de esos poemas es «Being Young and Green» («Cuando era joven y tierna») (SV: 80-81), un poema breve en verso libre de métrica variable extraído de *The Buck in the Snow*, ya en la etapa de madurez. El

dato temporal es importante aquí, ya que la voz poética contrapone la actitud despegada y autosuficiente que mostraba de joven, cuando era «young and green» como un brote tierno, con la actitud de su madurez, abatida por la vida y el amor.

La voz poética, que establece un paralelismo continuo con una planta, anuncia que de joven prometió que no se dejaría doblegar por el amor ni se rendiría («... I said in love's despite: / Never in the world will I to living wight / Give over», «dije por desprecio al amor: / por nada del mundo ante criatura alguna / me rendiré», vv. 1-3). También prometió que no abriría su corazón ante los demás, pues podrían lastimarla, y que se guardaría sus secretos (en la línea de «Bluebeard»), aquí convertidos en ropa tendida que el viento rasga y descolore: «Never [...] / air my mind / To anyone, / Hang out its ancient secrets in the strong wind», «por nada del mundo [...] / airearé mis pensamientos / ante nadie, / ni tenderé mis secretos más profundos en la ventisca», vv. 2-5).

Sin embargo, en la segunda estrofa, mucho más breve que la primera, un lamento revela que su promesa de juventud fue en balde, pues la vida y el amor (el viento y el sol) la han zarandeado e «invadido»: «Oh, me, invaded / And sacked by the wind and the sun» («Ay de mí, invadida / y azotada por el viento y el sol», vv. 7-8). Podríamos decir que en este poema Millay se quita la máscara y reconoce que, a pesar de su pose de mujer dominante e independiente, también ha sufrido y encajado golpes.<sup>236</sup>

---

<sup>236</sup> Epstein (2001: 199-200) relaciona el tono del poema y la escasez de poemas amorosos en esa época con el hecho de que Millay estuviera ya casada con Eugen Boissevain y tuviera poca parcela de intimidad. «For the first five years of this union there is not a hint of an extramarital affair on either part [...]. She had gone against that youthful vow in marrying Eugen. The paradox of marriage, and Steepletop, is that the perfect sanctuary left her no hiding place from her husband in which to practice that secret sorcery out of which she had brewed her love poems. [...] her life was drenched with air and light—an enviable fate for most



El último poema de este grupo se titula «Wild Swans» («Cisnes salvajes») (SV: 80-81) y pertenece a *Second April*. Peppe (1998: xxvii) considera que este poemilla logra transmitir mejor que otros más largos una honda emoción mediante un «less stylized approach». Lo presentamos en último lugar porque, a pesar de haberlo escrito con menos de treinta años, el tono es fatigado y escapista, en la línea del poema anterior. En estos 8 versos de 10 y 11 sílabas con rima irregular, la poeta compara su corazón con el vuelo de los cisnes salvajes. Si estos cisnes son símbolo de libertad y amplitud de miras, el corazón de la voz poética es todo lo contrario: «House without air, I leave you and lock your door» (v. 6), que traducimos por: «casa sin aire, te dejo y cierro la puerta».<sup>237</sup> En este caso, un estímulo externo provoca una introspección («I looked in my heart while the wild swans went over»), «Me adentré en mi corazón mientras pasaban los cisnes salvajes», v. 1) y, al mismo tiempo, es lo único que puede aliviar la sensación opresiva: «Wild swans, come over the town, come over / The town again, trailing your legs and crying!», «¡Cisnes salvajes, volved a la ciudad, volved / a la ciudad con paso torpe y lamentos!» (vv. 7-8). La repetición de «come over the town» da oralidad e incide en el significado del verbo, mientras que el encabalgamiento entre estos dos versos parece indicar la continuidad del vuelo incesante de los cisnes.

---

people. But not for Millay. Whatever else may be said about the blessings of matrimony, it does not often foster great love poetry. [...] Most love poems are written in search of love—rarely by those who have found it». Aunque la opinión de Epstein puede parecer un tanto reduccionista, lo cierto es que el tono de este poema contrasta con el de muchos de los creados en años precedentes.

<sup>237</sup> Este es uno de los poemas de Millay que se incluyen en la antología de Bartra (1974 [1952]: 285-286). A diferencia de nuestra versión, el antólogo y poeta primó la rima por encima del contenido, lo que, a nuestro modo de ver, le llevó en algunos versos a desvirtuar el sentido, como en los vv. 5-6: «¡Oh corazón cansado, siempre vivo y muriente! / ¡Oh la casa sin aire de la que estoy ausente!». Además de introducir una interjección que no aparecía en el original y que da un aire exageradamente dramático al poema, modifica el sentido del final del verso («I leave you and close the door»), que en la versión de Bartra deja de ser la voluntad de superar la opresión del corazón y se convierte casi en un lamento por el hecho de estar ausente.

A pesar de estar compuesto en una sola estrofa, el poema presenta distintos puntos de vista. Los primeros cuatro versos tienen carácter narrativo y en ellos la voz poética parece hablar consigo misma, como indica la pregunta retórica del v. 2: «And what did I see I had not seen before?», «Y ¿qué vi que no hubiera visto antes?». Con el lenguaje sencillo y las repeticiones propias del hilo del pensamiento, se plantea si los meandros de su corazón son equiparables al vuelo libre de los cisnes, y llega a la conclusión de que no («Nothing to match the flight of wild birds flying», v. 4).

En los siguientes dos versos, el destinatario cambia y la voz poética se dirige con un apóstrofe a su propio corazón, siempre afligido: «Tiresome heart, forever living and dying» (v. 5), unos versos que Falck (1991: xxii) analiza así: «there is no fulfillment to be found in the world of ordinarily-breathing human passion». Por último, los vv. 7-8 tienen como interlocutor a los propios cisnes, a los que personifica («trailing your legs and crying») y exhorta a volver a la ciudad para darle un aliciente. El contraste entre los cisnes (blancos) y la ciudad (gris) sirve también para contraponer la libertad de la naturaleza, tan importante para Millay, y la opresión urbana.

Podría decirse que el tono lánguido del poema es romántico, igual que la imagen de los cisnes y la agonía del corazón. No obstante, la modernidad del poema se cuela en la respuesta que la voz poética da a su corazón cansado: «I leave you and lock your door» (v. 6). Esa afirmación rotunda, esas ganas de dejar atrás la opresión y cerrarla con llave denotan el espíritu combativo e inconformista de la mujer moderna tan presente en la poesía de Millay. Sirva este poema para ejemplificar a qué se refería Allen Tate (6 de mayo de 1931: 356) al decir que Millay «has successfully stood a-thwart two ages».

## f) Búsqueda y desprecio de la belleza

Como apunta Calinescu (2006 [1987]: 36), a partir del siglo XVIII el concepto de belleza perdió sus aspectos trascendentes y terminó convertido en una categoría puramente histórica que, por lo tanto, podía mutar conforme cambiaran las circunstancias políticas y culturales. Así pues, los románticos ya consideraban que la belleza era relativa, de modo que eran conscientes de que sus juicios de valor y sus gustos dependían de la experiencia histórica (y personal), que no tenía por qué coincidir con la concepción clásica de lo bello. No obstante, fue en el siglo XX cuando esa relatividad de la belleza llevó a novelistas y poetas a aprender a apreciarla en todo tipo de contextos, como reflejan los siguientes versos de Edna St. Vincent Millay: «Still will I harvest beauty where it grows: / In coloured fungus and the spotted fog / Surprised on foods forgotten; in ditch and bog»,<sup>238</sup> cuyas imágenes distan mucho en las del Romanticismo. Además de poder surgir en los lugares más inesperados, la belleza es para Millay libre e indómita, como asegura en su soneto XX del libro *Fatal Interview*, el primero de los que ilustran esta categoría. En algunos poemas alaba la belleza física, en otros la belleza como concepto puro, no contaminado (como en el famoso soneto «Euclid alone has looked on Beauty bare»), pero siempre defiende una belleza sencilla, limpia, carismática. Para Millay, la belleza, como el amor, supone una lucha: «It is characteristic of Edna Millay's temper—not merely its prevailing but its almost uninterrupted mood—that she enters upon the search for beauty as if this, too, were a struggle» (Gray, 1967: 21).

Por ejemplo, en «Think not, nor for a moment let your mind» («No lo pienses, no dejes que tu mente») (SV: 82-83), la voz poética interpela directamente al lector, o a su amante, si lo interpretamos como un diálogo

---

<sup>238</sup> Soneto XX, *The Harp-Weaver and Other Poems*.

dentro del relato de su relación amorosa. Le advierte, a través de un imperativo que abre el poema («Think not», v. 1), que no crea haber comprado su belleza por haberla cautivado, ni crea que ahora será mansa y fácil de atrapar como una tortuga, pues la belleza es libre y rápida como una paloma (v. 13). El bestiario de Millay es amplio y lleno de contrastes, como se aprecia en este poema, que podría haberse incluido también en el apartado «Entre la libélula al tiburón» (9.3.c). En comparación con otros sonetos estudiados, este presenta un lenguaje más afectado, además de varios giros e inversiones sintácticas, así como incisos que rompen la línea de pensamiento («Think not, nor for a moment let your mind, / Wearied with thinking, doze upon the thought», vv. 1-2), un estilo que hemos procurado mantener en la traducción.

La metáfora central es la identificación de la belleza con un ruiseñor que «If in the moonlight from the silent bough / Suddenly with precision speak your name» (vv. 5-6), vertido al castellano como: «Si ante la luna en silencioso árbol / con voz clara tu nombre pronunciara». Sin embargo, esta imagen romántica del ruiseñor enamorado, o de la belleza que responde a los halagos, queda anulada de inmediato con una nueva advertencia: «be not assured that now / His wing is limed and his wild virtue tame» (vv. 7-8), es decir: «no creas que ahora el ala / tiene presa y lo has domesticado», donde conservamos un encabalgamiento entre versos. En la siguiente estrofa la analogía se amplía, al equiparar la belleza con toda clase de aves (a través de la metonimia «all feathers that have flown», v. 9), a las que incluso excede en su sensación de libertad. El uso de esta figura retórica de pensamiento resulta muy acertado, si tenemos en cuenta las palabras de Ballart (2007: 54): «la poesia lírica sembla el domini més apte per al conreu d'analogies: ¿quin altre gènere discursiu serà més procliu a la brevetat, l'el·lipsi i una representació estàtica de les coses i, per tant, capaç de mostrar més diàfanament la presència d'una relació analògica?».

Como puede observarse en la traducción, no hemos tenido más remedio que sustituir algunas de las referencias del original, que remiten al campo semántico de la cetrería («you shall not hood her to your wrist, / Nor swing her eyes», vv. 10-11) por otras más genéricas relacionadas con las aves domesticadas: «no sueñes que mansa coma, / ni te obedezca», ya que una de nuestras prioridades de traducción era lograr versos endecasílabos rimados. Por suerte, esta adaptación no ha roto la analogía, un recurso estilístico que permite una visión más crítica y universal de lo expresado en el poema: «menys efusiva, menys autoindulgent, menys confessional, subjectiva però ja no simplement individual» (Ballart, 2007: 57).

Por último, nos gustaría comentar la noción de que la belleza no se puede comprar. Esta idea se plasma, por un lado, en la contraposición (en apariencia paradójica) de «Think not [...] / beauty, since 'tis paid for, can be bought» (vv. 1 y 4) y, por otro, en la falta de identificación entre la belleza y una mansa tortuga: «beauty billed and kissed // Is not your turtle» (vv. 12-13). Al traducir, hemos procurado ceñirnos al campo semántico de las transacciones comerciales: «No lo pienses [...] / y que al comprar belleza la posee» y «los besos y el dinero, / no harán de ella tortuga».

Este desdén con el que la voz poética habla a su amante, tachándolo de ingenuo («She loves you not; she never heard of love», v. 14) es un indicio de la ironía con la que Millay aborda el tema de la belleza, a juzgar por sus poemas: los hombres valoran tanto este atributo que lo identifican con el amor. Otro de sus sonetos («Love is not blind») nos recuerda lo consciente que es la «máscara» de Millay que busca la belleza y, al mismo tiempo, lo escéptica que se muestra ante ella: «[...] Well I know // What is this beauty men are babbling of; / I wonder only why they prize it so.»<sup>239</sup>

---

<sup>239</sup> Soneto III, *The Harp-Weaver and Other Poems*.

Si esa era su actitud a principios de la década de 1920, apenas cinco años más tarde Millay considera que su juventud ha pasado y adopta un tono más reflexivo y pesados. Ya hemos dicho que *The Buck in the Snow*, el libro del que se ha extraído el siguiente poema, supuso un punto de inflexión, resumido en los 8 versos de «The Anguish» («La angustia») (SV: 82-83). En la primera estrofa la voz poética reconoce que ha dejado atrás la juventud, y con ella, la satisfacción que le proporcionaban la música y la belleza, más importantes entonces que el alimento y la verdad: «From the flask of song, and the good bread / Of beauty richer than truth» (vv. 3-4). Nótese que, una vez más, el canto y la belleza se convierten en pan y vino, con todas las reminiscencias religiosas que eso comporta.

Las remisiones bíblicas no terminan ahí, pues la expresión con la que comienza el poema «I would to God» (v. 1) aparece en la King James Bible (1 Corintios 4:8), precisamente en un fragmento que habla de saciarse: «Now ye are full, now ye are rich, ye have reigned as kings without us: and I would to God ye did reign, that we also might reign with you». En nuestra traducción, la alusión a Dios se pierde en el «Ojalá» (aunque en origen fuese una interjección para apelar al ser supremo), pero lo hemos compensado traduciendo «flask» por «cáliz», una de sus acepciones, en lugar de por «frasco», la más frecuente. Así, el «buen pan / de la belleza» y «el cáliz de la canción» remiten claramente a la comunión y transmiten que la belleza y la música antes eran su religión.

La segunda estrofa, en contraposición, explica por qué ahora ya no le basta con el disfrute: «The anguish of the world is on my tongue» (v. 5). En otras palabras, ha tomado conciencia de las injusticias del mundo y ya no puede dedicarse al hedonismo. Pensemos que este libro se publicó un año después de que Millay participase en las manifestaciones en defensa de Sacco y Vanzetti y de que hubiese escrito a la League of American Penwomen para

quejarse del trato desigual que recibían los escritores en las ceremonias según si eran hombres o mujeres.<sup>240</sup> Brittin (1967: 119) lo explica así: «Though in “Renascence” she had felt all sin and pain, the Sacco-Vanzetti experience brought directly home to her the bitterness of injustice, the realities of harshness, prejudice, and suffering therefrom», lo que le llevó a escribir este poema. El pan y el vino de la belleza de la estrofa anterior se han transformado en un plato lleno hasta rebosar de angustia, tanta que «there is more than I can eat» (v. 6). Intentar cargar con la angustia del mundo es una tarea hercúlea que le supera.

El poema termina con una exclamación que también tiene ecos bíblicos, pues repite la estructura de las bienaventuranzas: «Happy are the toothless old and the toothless young, / That cannot rend this meat» (v. 7-8), que traducimos por: «Dichosos los viejos y los niños desdentados, / que no pueden morder esta carne». Así, se mantiene el léxico y la estructura de ese pasaje bíblico, sin recurrir a «Bienaventurados», que habría roto el ritmo del verso. Fijémos en que equipara a niños y ancianos porque no tienen dientes (carecen de herramientas con las que atacar la angustia) y porque, culturalmente, a los unos se les mantiene al margen de las desgracias y los otros están a vueltas de todo y suelen llevar una vida menos combativa.

El siguiente poema de este grupo, «English Sparrows (Washington Square)» («Gorriones (Washington Square)») (SV: 84-85) también podría haberse incluido en el apartado 9.3.a o 9.3.c. No obstante, si lo incluimos aquí es porque presenta una estampa de inusitada belleza («How sweet the sound in the city an hour before sunrise», v. 1). Y lo hace no solo mediante la descripción visual («When the park is empty and grey and the light clear», «watching the spring sky’s / Soft suffusion from the roofed horizon», «Together we watch the first magnanimous / Rays of the sun on

---

<sup>240</sup> Véase la carta dirigida a la League of American Penwomen (april de 1927), reproducida en Millay (1952: 217).

the tops of greening trees», vv. 1, 4-5, 18-19), sino sobre todo mediante la auditiva («The noisy chirping of the urchin sparrows», «the roaring competitive day with city bird-song. / A bumbling bus / Goes under the arch», vv. 11, 13-15).

Con el fin de reproducir este recurso, hemos procurado mantener los verbos relacionados con la vista y el oído, y afinar en las descripciones de sonidos, luz y colores, aunque en ocasiones hayamos cambiado la categoría gramatical: «el parque está vacío y gris, y la luz clara y tan hermosa», «observar el suave tinte del cielo primaveral», «el ruidoso piar de los golfillos gorriones» (vv. 2, 4 y 11). También el sentido del tacto está implícito en las descripciones de la superficie dura de la ventana (que contrasta con el brazo que amortigua el contacto con la mejilla) y en las grietas por las que se cuelan los gorriones: «with my arms on the sill / And my cheek on my arm», «from crevice and shelf / Under my window» («con los brazos en el alféizar, / y la mejilla apoyada en el brazo», «en las grietas y la repisa que hay / bajo mi ventana», vv. 3-4, 11-12). La fluidez del momento se transmite también en los encabalgamientos (como el del verso anterior), que hemos procurado conservar.

A pesar de todo, si algo hace especial este poema en verso libre es que la descripción no se limita a lo que captan los sentidos, sino que, casi en un acto de meditación, describe cómo la voz poética «respira» la ciudad en calma: «Breathing with quiet pleasure the cool air cleansed by the night, lacking all will / To let such happiness go» (vv. 8-9). La mención de la felicidad y los ojos que se abren y se cierran («with eyes / Open, eyes closed», vv. 6-7) acentúa el placer de la contemplación. Además, la voz poética extrapola la satisfacción que le ofrece el día con la satisfacción consigo misma, carente de remordimientos: «pleased with the day and with myself» (v. 10). Asimismo, esa asimilación de la belleza de la ciudad antes



de que despierte el «feroz día competitivo» (v. 13), la vincula con el resto de los ciudadanos. Desde la ventana ve «A man bareheaded and alone» (v. 15), también ocioso, que se sienta en un banco a contemplar la mañana como ella. «He breathes the morning with me» (v. 17), dice la voz poética, cosa que los une. Sin embargo, continúa: «his thoughts are his own». Esta sencilla frase indica que cada uno mantiene su parcela de intimidad, tan importante para Millay, aunque se deleiten juntos ante lo mismo.

Por último, nos gustaría comentar el léxico urbano, con unas connotaciones poco habituales en Millay. Como veremos en el apartado 9.3.a, la ciudad suele ser el opresivo contrapunto del mar y el campo abierto, símbolo para ella de la libertad. En contraste, la descripción de las casas y tejados en este poema transmiten armonía y amplitud, y se funden con la naturaleza (ya sea el cielo o la vegetación): «the park is empty», «my open window», «the roofed horizon», «the tops of greening trees and on houses of red brick and of stone» (vv. 2-3, 5 y 19). Este último verso condensa los motivos por los que la poeta considera hermoso ese momento: la luz, el contraste de colores (rojo y verde) y la combinación de árboles y casas de ladrillo, el primer paso de la civilización: «rayos de sol en las copas de los árboles que reverdecen y en las casas de ladrillo rojo y piedra» (v. 19).

El último poema de esta categoría se titula «The Strawberry Shrub» («Fresa silvestre») (SV: 86-87) y se incluyó en el poemario póstumo. En él advertimos la búsqueda de la belleza en las cosas sencillas (como el modesto arbusto de fresas silvestres de tonos pardos y frutos discretos pero muy aromáticos) y el desprecio por la belleza despampanante: «in a world where neon and noise / Have flattened the ends of the three more subtle senses; / And blare and magenta are all that a child enjoys» (vv. 2-4): «en un mundo donde el neón y el ruido / han apagado los otros tres sentidos más sutiles; / el estruendo y el magenta son lo único que atrae a los niños».

Aquí, igual que en «To the Wife of a Sick Friend» e «English Sparrows», Millay repasa distintos sentidos y se centra en la vista, sobre todo a través de los tonos y matices de la planta («More brown than red the bloom—it is a dense colour», «Purple, a little, the bloom», vv. 5 y 10) y en el olfato, pero no para alabar la prototípica rosa, sino el aroma envolvente de las fresas silvestres: «But brown and red and hard and hiding its fragrance; / [...] / ... it does not exude; it yields» (vv. 12-14).

Uno de los retos a la hora de traducir este poema de rima intermitente (que en este caso no hemos mantenido) y extensión variable, distribuido en cinco estrofas de 4 y 5 versos, ha sido precisamente el léxico botánico. En inglés, «The Strawberry Shrub» designa únicamente la planta de la que nacen las fresas, pero en castellano, el nombre de dicho arbusto coincide con el del fruto. Por eso, y para distinguirlo ya en el título de las fresas convencionales —fresones de color más vivo, pero con menos sabor y olor que las fresillas—, hemos añadido al adjetivo «silvestres». Asimismo, al traducir «bloom», cuya acepción más habitual sería ‘brote’ o ‘floración’, hemos optado por «arbusto», pues el color que describe (pardo y algo amoratado) no puede referirse a las flores de la fresa (blancas y amarillas), ni a la fruta misma, puesto que la voz poética insta a disfrutar de su aroma. Tras darle muchas vueltas, hemos considerado que la mejor opción era referirnos primero al «arbusto» y después transformar el «it» en un mucho más explícito «ramillete de fresas» («Ata el ramillete de fresas en el pañuelo, Dorcas, llévatelo al colegio», v. 7). Aunque sabemos que es una licencia, creemos más adecuada esta opción que la traducción más directa «Átalo», porque parecería remitir al arbusto entero y no funcionaría en castellano. Lo mismo ocurre con los vv. 21-22.

El otro término de la flora, «purple avens» corresponde al *Geum rivale*, un tipo de rosácea que crece junto a arroyos y humedales, denominada en

castellano «cariofilada de agua», «cariofilada de los arroyos», «avens púrpura» y «hierba de san benito». Tras barajar las opciones, hemos optado por el sustantivo «cariofilada», al que hemos añadido «de los humedales» (para traducir el «wetlands» original) porque «avens púrpura», la más cercana léxicamente al inglés, contiene ya el adjetivo «purple», que aparece como epíteto en el original, y habría perdido fuerza. Así, con el fin de mantener la intensidad de la repetición de «purpler» / «purple» (vv. 10-11), hemos traducido: «Purpúreo es el arbusto, como el chocolate rancio; / más púrpura que la cariofilada púrpura de los humedales».

Asimismo, destaca el cambio de interlocutor, un recurso advertido en varios poemas. La primera estrofa se dirige a la fresa mediante un vocativo y lamenta que sea difícil localizarla en este mundo lleno de colores estridentes (vv. 1-4). Al final de esa estrofa introduce la figura infantil («all that a child enjoys»), que será la destinataria del resto del poema. Como habla con una niña, Dorcas, hemos preferido traducir el primer «child» en plural («lo único que atrae a los niños», v. 4) para que pueda incluir a Dorcas dentro de la generalización. Es uno de los pocos poemas (junto con «Lament», apartado 9.2.a) en los que la segunda persona del poema es un niño. Y precisamente por eso, muchas comparaciones e imágenes que utiliza la voz del poema pertenecen al universo infantil: «Colour of dried blood; color of the key of F», «like musty chocolate», «duller / Than history, tinnier than algebra» («el color de la sangre seca; el color de la clave de fa», «como el chocolate rancio», «más apagado que la historia; más diminuto que el álgebra», vv. 6, 8-10). Luego, tras describir con detalle la tonalidad de la fresa silvestre, la voz poética se resigna (probablemente ante la falta de atención infantil): «And you are colour-deaf» (v. 9), un término compuesto que juega con «colour-blind» («ciego a los colores o daltónico») y con la incapacidad de la niña para imaginarse los colores que le oye describir a la adulta: «Y eres sorda a los colores».

La cuarta estrofa, que empieza con un paralelismo sintáctico con la estrofa anterior y una elisión verbal («Purple, a little, the bloom», «Clinker-built, the bloom», vv. 10 y 15), es una descripción cargada de enumeraciones, adjetivos compuestos y símiles, algunos de ellos alejados de ese universo infantil: «over-lapped its petals / Like clapboards; like a boat I had», «Not graceful, not at all Grecian, something from the provinces: / A chunky, ruddy, beautiful Boeotian thing» (vv. 15-18).

En este último ejemplo hemos traducido «Grecian» por «helénico» en lugar de «griego» para dejar claro que se refiere a la Grecia clásica, hépitome de belleza y proporción. Este adjetivo (en el que se intuye de forma indirecta la metrópolis ateniense) contrasta con «las provincias», como Beocia, mucho más modestas: «nada agraciada, nada helénica, provinciana: / una cosa bella pero ruda, rojiza, beocia» (vv. 17-18), donde hemos mantenido las dos lítotes («not graceful, not at all Grecian»). Curiosamente, emplea la palabra «beautiful» (v. 18) para calificar la fresa silvestre, mientras que para la maestra utiliza «pretty» en la estrofa siguiente («your pretty teacher», v. 21), un término que tanto puede ser apreciativo como burlesco. En la traducción hemos optado por «una cosa bella» y «la guapa maestra» con el fin de lograr el mismo efecto.

La última estrofa retoma el tema principal del poema con la repetición de la exhortación, ya presente en la segunda estrofa: «take it to school» (v. 7, 19, 20). La diferencia está en que la primera vez instaba a Dorcas a olerla, a deleitarse ella, y en la última la anima a enseñársela a su profesora (un gesto típico de los niños) «and see / What your teacher says» (vv. 20-21). De nuevo, la frase puede tomarse como una forma de compartir el hallazgo del «curious / Strawberry Shrub» (vv. 21-22), pero también como una provocación, un mensaje de parte de la madre que le pide a su hija que lleve el ramillete al colegio para que la maestra vea que su madre le enseña

a apreciar otra clase de belleza: «enséñale a la guapa maestra el curioso / ramillete de fresas que te has puesto para mí» (v. 22).

Terminamos este apartado con las palabras de Gilbert y Gubar (1994: 92-93) sobre «The Strawberry Shrub», pues sintetizan la particular concepción de la belleza de Millay, escondida en los detalles sutiles pero significativos:

The poem praises this emblematic bush for just the apparently ladylike virtues of modesty and humility that the self-effacing Moore celebrated throughout her career: the strawberry shrub hides «its fragrance [...]».

It may well be that Millay had been reading Moore when she wrote these lines, but the question of direct influence is not directly relevant. For as the precise observations of, say, «An Ungrafted Tree» suggest, the poet who wrote «The Strawberry Shrub» had long been interested in «that detail outside ourselves that bring us to ourselves,» to borrow a phrase of Adrienne Rich's.

### 9.3. Imágenes dicotómicas

Articulamos el estudio del estilo de Millay a través de sus imágenes dicotómicas: el contraste entre el mar y la ciudad; el mundo natural de las plantas y el artificial de los objetos cotidianos; las alusiones a distintos tipos de animales; y la concepción dual de los meses y las estaciones, marcadamente antirromántica. Dichas imágenes son dicotómicas porque muchas veces presentan una oposición, pero también porque un mismo tema puede abordarse de formas contrapuestas. Por ejemplo, hay poemas donde los avances científicos y técnicos son elogiados como fruto del progreso, en la línea de lo que Calinescu (2006 [1987]: 90) llama «the modernity of reason and progress», «the bourgeois modernity».

Y al mismo tiempo, Millay escribe poemas en los que la ciudad se ve con el prisma de la «aesthetic modernity». Allí critica los avances técnicos y las comodidades burguesas, para buscar con impulso primitivo la naturaleza y, en especial, el mar. En el apartado 9.3.c recorreremos el bestiario de Edna

St. Vincent Millay, tema presente en muchos poetas modernistas,<sup>241</sup> y su particular simbología inversa, donde animales pequeños o indefensos adquieren fuerza y carisma.

### a) El mar y la ciudad

Millay aborda el tema de la ciudad y la civilización moderna de dos formas distintas. Por una parte, tenemos poemas que elogian el progreso, tal como se refleja en «Men Working»,<sup>242</sup> o en «City Trees», donde la voz poética sabe escuchar el rumor de la naturaleza oculto en la vida urbana, «Save for the traffic and the trains». Por otra parte, hay poemas donde Millay critica esos avances y comodidades modernas, por considerarlos irrelevantes para el arte. A este grupo de poemas pertenece, por ejemplo, «Inland», recogido de *Second April*, donde el rechazo a la civilización creada «tierra adentro» se contrapone con el anhelo de la voz poética por el mar, tan presente en la imaginería de Millay. No obstante, tal como nos dice Borroff (2008: 155): «Millay's artistry skillfully conjures up a devotee of the Maine sea-shore whose longing to return to it has nothing to do with fine weather, sparkling blue water, and such touristic attractions». Al contrario, es una vuelta al mar como elemento, algo mucho más primitivo que lleva a la voz poética a desear morir ahogada con tal de volver a saborear el mar.

Lo primero que llama la atención de «Inland» («Tierra adentro») (SV: 90-91), un poema de cuatro estrofas y rima en los versos pares,<sup>243</sup> es la

---

<sup>241</sup> Pensemos en el acorazado pangolino de Marianne Moore o en el hipopótamo de T. S. Eliot, que es solo «flesh and blood».

<sup>242</sup> «But beautiful the movement of men striking pikes / Into the end of a black pole, and slowly / Raising it out of the damp grass and up into the air. / The clean strike of the pike into the pole: beautiful. // [...] // They were putting in the poles: bringing the electric light» (*Mine the Harvest*).

<sup>243</sup> Nos gustaría recoger las palabras de Barjau (1995: 64) a propósito de la relación entre rima y ritmo, del todo ciertas en un poema tan rítmico como

disposición en zigzag, que reproduce gráficamente el vaivén del oleaje, así como los bruscos encabalgamientos entre estrofas («far from the sound // Of water», vv. 4-5), que agudizan el fluir continuo de los versos. Estos mecanismos formales relacionan «Inland» con la obra de otros poetas modernistas, como Marianne Moore, quien elige a conciencia «el diseño visual del texto sobre la página» (De Miguel Crespo, 2010: 14) y toma como unidad de sentido la estrofa o incluso el poema entero. Para plasmar esta voluntad, en la traducción hemos mantenido la misma presentación y hemos reproducido los encabalgamientos del original («lejos del murmullo // del agua», vv. 4-5).

Desde el punto de vista estructural, el poema se divide en dos partes introducidas por la repetición de «People» (vv. 1 y 9), que traducimos por «Quienes», pues opinamos que transmite la misma impersonalidad que el término en inglés y es mucho más armónico que «La gente que». Las dos partes contienen sendas preguntas retóricas encabezadas por la anáfora: «What do they long for, as I long for,—» (vv. 7 y 11). Dicha comparación, «¿qué es lo que anhelan igual que yo anhelo», así como los dos campos semánticos contrapuestos (el opresivo «inland»: «houses», «a plot of ground», «narrow walls»; frente al abierto e inmenso «sea-board»: «tons of water», «harbor's head»), refuerzan la oposición entre los deseos de la voz poética de fundirse con el mar, y las personas que viven tierra adentro, preocupadas por las posesiones materiales<sup>244</sup> y asfixiadas por sus paredes sin «ventana ni puerta por la que escapar» (v. 14).

---

«Inland»: «Lo peculiar del lenguaje en verso, de la poesía que sigue un “metro”, es la reaparición de lo semejante; ésta es la función de la rima, elemento rítmico por excelencia [...], así como de la cantidad vocálica y de la acentuación utilizados como recursos formales en la poesía».

<sup>244</sup> Nótese la alusión a la compra del terreno «People that buy a plot of ground» (v. 2) y la repetición de «house / houses» en la primera estrofa (vv. 1 y 3), que refuerza la crítica al materialismo actual y parece indicar que dicho campo

Resulta interesante que, tal como reflejan los dos últimos versos del poema («Screaming to God for death by drowning— / One salt taste of the sea once more?», vertidos como: «y suplico a Dios poder morir ahogada y / recuperar el salado sabor del mar?»), la voz poética prefiera morir ahogada en el mar a morir metafóricamente encerrada en esa «inland bed» (v. 12), traducido por «lecho seco» para enfatizar el contraste entre la humedad del mar (recogida en el v. 10: «el húmedo puerto») y la sequía de la zona interior. Y esto nos lleva al último elemento que nos gustaría comentar. Constatamos en el poema una fuerte presencia sensorial, que comienza por la vista («a plot of ground / Shaped like a house», vv. 2-3), continúa con el oído («far from the sound // Of water sucking», «People the waves have not awakened» vv. 4-5 y 9), pasa al olfato («One salt smell of the sea once more?», v. 8) y por fin termina con el gusto («One salt taste of the sea once more?», v. 16), en una especie de comunión espiritual que vincula a la voz poética con el mar a través de todos los sentidos. Los dos últimos versos citados (vv. 8 y 16), que cierran respectivamente la primera y la segunda parte del poema, marcan la intensidad creciente con la que la voz poética desearía experimentar el mar y contribuyen al *pathos* del poema, además de condensar en su paralelismo el movimiento rítmico del oleaje, que esperamos haber transmitido en la traducción.

El segundo poema que incluimos en este grupo se titula «City Trees» («Árboles de ciudad») (SV: 90-91) y tiene un tono esperanzador. La voz poética compara los árboles de ciudad del título con los árboles del campo y, amante de la naturaleza, afirma que detrás del ruido y el tráfico urbano, los árboles de ciudad susurran al viento igual que los silvestres y resuenan con la lluvia, es decir, tienen la misma esencia y belleza.<sup>245</sup> Es un poema de

---

semántico es tan reducido como el propio terreno, frente a la variedad léxica que utiliza para describir el mar y la costa: «sea-board», «hollow ledges», «the shore».

<sup>245</sup> En este sentido, se asemejaría a la concepción del ambiente urbano que tienen los simbolistas, precursores del modernismo norteamericano: «el simbolista es un



12 versos repartidos en tres estrofas de arte menor (entre 6 y 8 versos) con rima abab. No obstante, dada la concentración semántica, nos hemos decantado por un verso más largo (de 11-12 sílabas) y rima – a – a, que deja más libertad expresiva que una rima encadenada.

Uno de los pilares del poema es el ritmo que consigue la combinación de sílabas tónicas y átonas, que hemos procurado mantener en la traducción. Este ritmo binario imita el sonido de los árboles del campo mecidos por la brisa. Otro de los recursos utilizados es la aliteración. Por un lado, se repite el sonido /s/ y /sh/, que remite al rumor del viento entre las hojas y el tintineo de una llovizna («a sound as thin and sweet», «standing in their shade», «such music as is made», vv. 3, 5 y 7). Por otro lado, se repiten las oclusivas /t/ y /k/, y la /r/ vibrante en los versos que remiten a la ciudad: «The trees along this city street», «the traffic and the trains», «the shrieking city air» (vv. 1-2 y 10). En nuestra traducción hemos mantenido el recurso: «susurrarían, en voz suave y dulce», «la misma música», para el primer caso; en contraposición con «los trenes y el tráfico», «frente a los chillidos del aire urbano» (vv. 2 y 10).

Asimismo, es importante el contraste entre los dos mundos, tanto léxico como conceptual. Frente a «city trees», «city streets», «city air», tenemos «country lanes» y «country tree», donde la ciudad y el campo actúan siempre como sustantivos adjetivados. Esto ocurre incluso cuando es redundante («streets» remite ya a un entorno urbanizado), por lo que lo consideramos voluntario, y lo mantenemos en la traducción en el plano conceptual, si bien alguna vez sustituimos el complemento del nombre,

---

poeta urbano que ve “en el desierto de la gran ciudad no sólo la decadencia del hombre, sino también una belleza misteriosa y hasta entonces no descubierta” (Friedrich 1974, 47)» (Alou Ramis, 2007: 31). Del mismo modo, aquí la voz poética de Millay sabe ver en los constreñidos árboles de ciudad la misma esencia vital que poseen los árboles del campo.

mucho más pesado en castellano, por un adjetivo equivalente: «árboles de ciudad», «calle de ciudad», «aire urbano», «árbol de campo»...

Por último, mencionaremos el cambio de enfoque del poema. Una vez más, las dos primeras estrofas evocan una estampa, presentan un tema en tercera persona, mientras que la última estrofa se dirige a los propios árboles con una sinécdoque (habla con las hojas): «Oh, little leaves that are so dumb / Against the shrieking city air», «Ay, hojillas que habéis quedado mudas / frente a los chillidos del aire urbano» (vv. 9-10). En los dos últimos versos aparece la primera persona, capaz de entender los secretos de los árboles y comunicarse con ellos, para crear una especie de complicidad: «I watch you when the wind has come,— / I know what sound is there» (vv. 11-12), que traducimos por: «os observo cuando sopla el viento... / Sé qué sonido ocultan vuestros tallos» (en rima asonante con «urbanos»).

Pasemos ahora a «Exiled» («Exiliada») (SV: 92-93), incluido en *Second April* y con una temática similar a «Inland» aunque con distinto tono. Si en «Inland» la voz poética se comparaba con las personas que viven tierra adentro y no comprendía que no echasen de menos el mar como ella, en «Exiled», de título revelador, todo el poema gira en torno a la desilusión y el hastío que siente la voz poética por vivir en la ciudad. La voz poética busca en su interior la causa de su desazón (v. 1) y llega a la siguiente conclusión: «That I am weary of words and people, / Sick of the city, wanting the sea;» («estoy cansada de palabras y gente, / harta de la ciudad, anhelo el mar;») (vv. 3-4). Así cierra la primera estrofa, y las ocho siguientes se dedican a ahondar en lo que anhela (estrofas 2-4: «Wanting the sticky, salty sweetness / Of the strong wind and shattered spray», «Always I climbed the wave at morning», vv. 5-6 y 13) y a expresar su deseo (estrofas 5-9) con una estructura marcada. Primero presenta una sucesión de subordinadas condicionales paralelas (estrofas 5-7: «If I could

hear the green piles groaning», «If I could see the weedy mussels», vv. 17 y 21). Después da la consecuencia positiva de esas condiciones (estrofa 8), con varias admiraciones: «I should be happy!—that was happy / All day long on the coast of Maine», que traducimos por: «¡Sería feliz!... ¡Porque feliz era / todo el día en la costa de Maine!» (vv. 29-30). Y por último, refuerza la idea de que se siente a disgusto (estrofa 9), con un paralelismo sintáctico (salvo en la puntuación) que, sin embargo, queda anulado en el segundo verso con la sustitución de la locución adverbial «All day» (v. 30) por «Never at all» (v. 34): «I should be happy... that am happy / Never at all since I came here». Por desgracia, ha sido imposible mantener este hipérbaton tan marcado, de modo que hemos conservado el paralelismo estructural pero añadiendo la partícula negativa: «Sería feliz..., que feliz no he sido / nunca desde que llegué aquí».

Además de por la expresividad de las imágenes, aquí el contraste entre la ciudad y el mar queda patente en los campos semánticos asociados a cada uno. El paisaje marino contiene «strong wind and shattered spray», «the long sound and the soft sound / of the big surf that breaks», «the purple wild sweet-pea», «windy wooden piers», «weedy mussels», «wheeling gulls» (vv. 6, 7-8, 12, 18, 21, 24)..., es decir, agitación y libertad (viento y marea), flora y fauna, un ecosistema entero («la dulzura pegajosa y el salitre / de las salpicaduras y el viento airado», «los morados lirios de mar»..., vv. 5-6, 12), en el que tampoco falta el ser humano, pero en contacto con la naturaleza, auténtico: «I have a need to hold and handle / Shells and anchors and ships again!» (vv. 31-32). Frente a ese grupo profuso y variado, el de la ciudad es reducido y opresivo: «weary of words and people / Sick of the city», «caught beneath great buildings / Stricken with noise, confused with light», (vv. 3-4, 15-16). Se nota que aquí Millay evoca recuerdos reales, anhelos reales, y aquí sí, podemos afirmar que la voz poética se identifica con la poeta, como demuestra la alusión a su

Maine natal en una rotunda afirmación que idealiza el pasado (vv. 29-30). Teniendo en cuenta que pocos años después, tras casarse con Eugen Boissevain y viajar por Europa y Asia, se establecieron en una casa de campo en Austerlitz y más adelante adquirieron un islote (Ragged Island), podemos afirmar que ese anhelo no desapareció, sino que fue en aumento.

Terminamos este bloque con un poema posterior, «Cap d'Antibes» («Cap d'Antibes») (SV: 94-95), perteneciente a *The Buck in the Snow*, cuyo título mantenemos en francés para darle color local. Está dedicado a un mar y unas playas muy distintas de las de la costa de Maine: la costa francesa del Mediterráneo. Describe el paisaje desordenado, pero en calma después de una tormenta («the trees are still. / Under this sun the rain dries quickly. / Cones from the sea-pines cover the ground again», vv. 1-3). Como dice el v. 1, la tierra ha olvidado ya la tormenta. En contraposición, la mente de la voz poética no se apacigua con la misma facilidad: «my sulky mind, whipped high by tempest in the night, / is not soon appeased» (vv. 7-8).

Y ¿por qué? Porque, como indica el v. 7 con un hipébaton que hemos conservado en la traducción: «More sea than land am I» («Más mar que tierra soy yo»), y el mar no está en calma tras una tormenta, sino que tiene oleaje y se agita aunque haya dejado de llover («in the calm day the disturbed Mediterranean / Lurches with heavy swell against the bird-twittering shore», «en el apacible día el agitado Mediterráneo / arremete con fuerte oleaje contra la orilla en la que pían los pájaros», vv. 12-13). Igual que ese mar que contrasta con los pájaros que ya pueblan la costa otra vez, la mente preocupada de la poeta va y viene: «It washes, / It recedes» (vv. 10-11). No por casualidad son los versos más cortos de este poema en verso libre, imitando el vaivén del mar.

Detengámonos un momento en la palabra «swell» ('oleaje') del v. 12, pues consideramos que es muy apreciada por Millay. En el primer soneto que

escribió con quince años («Old Letters», no incluido en ningún poemario, pero reproducido por la poeta en el prólogo que escribió para la edición de los *Collected Sonnets* de 1941), también contenía la expresión «let slack and swell». Pero lo más importante no es eso, sino que la propia Millay analizaba brevemente el soneto en ese prólogo, justificando alguna de sus opciones léxicas: «The phrase “let slack and swell”, in the next to the last line, is not so strained and far-fetched a metaphor as it sounds; it refers to the gradual ebbing and the gradual flooding of the tide,—an expression natural enough to a girl who had lived all her life at the very tide-line of the sea» (Millay, 1941: vii). Como vemos, treinta y cinco años después de escribir ese primer soneto, la imagen seguía nítida en su retina.

Por último, nos gustaría comentar por qué el poema está dedicado al cabo de Antibes, ya que no es frecuente que Millay se inspire en otros países. Es cierto que «The Fitting» está inspirado en París, «For Pao-Chin, a Boatman on the Yellow Sea» se inspiró en un viaje por Asia realizado con su marido, y «Say that We Saw Spain Die» denunciaba la situación de España durante la Guerra Civil, pero el grueso de los poemas de Millay remiten al paisaje de los estados de Maine y Nueva York, o a una Grecia clásica que ha dejado de ser un lugar para convertirse en una época. Veamos a qué se debe. En enero de 1934 (el mismo año de la publicación de *The Buck in the Snow*), Millay y su marido viajaron a Francia en barco para pasar unas vacaciones largas en una casa de costa del hermano de Boissevain, situada junto al cabo (la Petite Villa Hou'zee). Era un sitio precioso en el que Millay esperaba poder concentrarse y trabajar. Pero el viento mistral y el mal tiempo (como el que se describe en el poema), unido al alcohol como antídoto para combatirlo,<sup>246</sup> hicieron que la estancia no fuese tan apacible aunque, de todos modos, fue productiva. Incluso en esas circunstancias, el mar y la costa fueron un refugio para la poeta.

---

<sup>246</sup> Véase Milford (2003 [2001]: 441-442).

## b) Plantas y objetos cotidianos

Como apuntaba Michailidou (2004), una de las facetas menos estudiadas de Millay es su «domestic poetry», contrapuesta a los temas elevados y conceptuales de otros modernistas y, por lo tanto, «contraproducente» para su recepción por parte de ciertos críticos. Sin embargo, al leer con atención los poemas que Millay dedica a las flores («Hyacinth», apartado 9.1.a), a las hojas que caen rendidas en otoño («The Oak-Leaves», analizado en esta sección) y a algunas plantas tan humildes como el romero o el matorral («Rosemary»<sup>247</sup> y «Scrub», el segundo poema de este grupo), o bien a objetos cotidianos semejantes a los que salpican el poema VII de «Sonnets from an Ungrafted Tree» (apartado 9.1.e), descubriremos que distan de ser estampas costumbristas ambientadas en Steepletop, la casa de campo en la que vivió veinticinco años con su esposo. Del mismo modo que su ideal de belleza es sencillo, cotidiano, también sus imágenes suelen serlo, y a menudo Edna St. Vincent Millay critica a los eruditos que no conocen su entorno, como en el poema «The Cairn», que termina: «But the name of the mountain that you climb all day / Ask not your teacher that».

La voluntad de trascender la anécdota se refleja en el primer poema que hemos elegido para ilustrar este apartado: «Blight» («Plaga») (SV: 96-97), de *Renascence and Other Poems*, cuya plaga no es una mala hierba sino las semillas del odio («Hard seeds of hate», v. 1). El poema, de cinco estrofas y métrica similar a la balada o el romance pero con 6 versos por estrofa,<sup>248</sup> huye de la temática amorosa habitual en este tipo de composiciones desde el primer verso, que tiene un carácter narrativo y está expresado en primera persona del singular: «Hard seeds of hate I planted». A lo largo de las tres

---

<sup>247</sup> También Marianne Moore tiene un poema titulado «Rosemary» (Moore, 2010 [2003]: 324).

<sup>248</sup> Estructura reproducida en nuestra traducción con versos de 8-10 sílabas y rima asonante en los pares.

estrofas siguientes, la voz poética relata que escogió un lugar del jardín «Where nothing lovely grew» (v. 12) para plantar allí sus semillas de odio, que describe por metonimia y apelando, como en otros poemas, a los sentidos: «Rough stalks, and from thick stamens / A poisonous pollen blown, / And odors rank, unbreathable, / From dark corollas thrown!» («tallos recios, estambres gruesos / con polen envenenado, / ¡y mil olores irrespirables / de negras corolas emanados!», vv. 3-6).

En un principio, la acción de enterrar el odio resulta catártica, como se refleja en los vv. 17-18: «I drew my hate from out my breast / And thrust it in the ground» («saqué el odio de mi pecho / y lo enterré sin temor»). No obstante, a partir de esos versos, cambia la perspectiva del poema y la voz poética abandona la narración para pasar a interpelar a las propias semillas, a las que mima y cuida como si fueran una planta muy delicada, con lo que contradice las expectativas del lector para unas semillas de odio («Oh, ye so fiercely tended, / Ye little seeds of hate!», vv. 19-20;<sup>249</sup> en cuya traducción hemos enfatizado la contradicción de «amar el odio» implícita en el apelativo cariñoso «little seeds»: «¡Ay, vosotras, tan bien cuidadas, / semillas de odio queridas!»). Con ello, la poeta no solo aleja al primer destinatario del poema, quien escucha su relato, sino que lo excluye de la «conversación» entre la voz poética y las semillas, que adoptan un papel mucho más activo, casi personificadas. Como apunta Borroff (2008: 157), estos giros y exhortaciones son «a pervasive feature that gives the language of the poems an at times stunning vehemence: it is full of what linguistics call ‘speech acts,’ of words that are not only statements but actions: summonings, dismissals, pledges, oaths, exhortations».

---

<sup>249</sup> Borroff (2008: 152-153) considera que las formas arcaizantes como «ye» en este poema resultan empalagosas, pero añade que quedan compensadas por «the power to create sequences of words made memorable by rhythms and sounds, and by images both literal and figurative».

Opinamos que en la traducción de estos actos de habla debería primar la equivalencia pragmática<sup>250</sup> en detrimento de la equivalencia sintáctica o léxica. Así, por ejemplo, en el último verso («Ye falter, and ye fade») preferimos hacer una trasposición del verbo «fade» y convertirlo en los adjetivos «marchitas y rotas», para compensar la pérdida del pronombre «ye» enfático con una adjetivación precedida de coma y en posición destacada: «tembláis, marchitas y rotas». Dicho final se relacionaría con el vocativo añadido con el mismo propósito en el v. 24 («¡no sé enderezaros, semillas!») y cerraría el poema con contundencia. Vemos cómo un poema en apariencia sencillo y de temática cotidiana puede servir como metáfora de un tema tan abstracto como el odio y plasmar los sentimientos encontrados que la voz poética experimenta hacia él.

Los siguientes dos poemas de este apartado tienen un número de versos similar (14 y 13 respectivamente), pero no podrían ser más distintos en estructura. «Scrub» («Maleza») (SV: 98-99) contiene una sola estrofa de versos de arte menor (entre 6 y 8 sílabas) con rima gemela aabbccdd. Por su parte, «The Oak-Leaves» («Las hojas del roble») (SV: 98-99) está distribuido en tres estrofas de extensión dispar (2, 4 y 7 versos cada una) en verso libre —con algunas rimas que se pierden en la extensión del verso— de longitud variable, desde versos de solo 6 sílabas («Never even grow old», v. 10), hasta otros de más de 20 sílabas (vv. 2 y 3). Eso provoca efectos diferentes y obliga a adaptar las prioridades traductológicas.

En esta ocasión hemos decidido traducir la métrica de «Scrub» de forma algo libre (con versos de entre 8 y 11 sílabas) y en ambos poemas hemos prescindido de la rima, a diferencia de otros poemas rimados en los que intentábamos conservar el esquema, pero en asonante. Aunque tal decisión

---

<sup>250</sup> Tabakowska (1990: 74) comenta la importancia de la equivalencia pragmática en su ensayo sobre la polifonía: «modern translation theory generally recognizes the need for pragmatic, as well as semantic and syntactic, equivalence».



contradice una de nuestras prioridades de traducción iniciales, la pérdida formal en este poema nos permite ganar expresividad, al dejar más libertad léxica.<sup>251</sup>

Aunque el título remita a la maleza («Scrub»), la voz poética se compara con un árbol nudoso y retorcido («Like a gnarled and stunted tree», v. 2),<sup>252</sup> cuyos frutos de juventud ya se han estropeado («puckered fruit that sears the mouth», v. 4), una imagen recurrente en Millay para referirse al amor. La narradora es temerosa y, aunque se ha fabricado «An Inhospitable House» («Una Casa Inhóspita», v. 6), como indica el sintagma destacado en mayúsculas, no se atreve a salir y tiene miedo de la lluvia. El motivo de ese temor y esa espalda encorvada es el daño sufrido en la juventud: «It is that a wind too strong / Bent my back when I was young» (vv. 11-12). En cierto modo, esta imagen nos recuerda la del poema «Being Young and Green» (apartado 9.2.e), en el que la poeta también se comparaba con una planta azotada por los elementos. La diferencia está en que en «Scrub», la voz poética parece haber «aprendido la lección», pero ha quedado traumatizada y prefiere no arriesgarse a amar de nuevo, «Lest it blister me again» (v. 14). Aunque eso fue algo que, como sabemos, Millay nunca temió hacer.

Destaca que Milford (2003 [2001]: 245-246) no marca el origen de este poema en una relación amorosa, sino en la separación temporal de Edna y su madre cuando la poeta viajó a Europa como enviada de *Vanity Fair*:

---

<sup>251</sup> A propósito de la libertad que permite la traducción (frente al original, que es más estático), recuperamos aquí la opinión que, según Bassnett (1997: 3), tenía Octavio Paz de la traducción, muy alejada de la concepción negativa de la traducción como «pérdida»: «Octavio Paz, similarly, argues that writing and translation are twin processes that are diametrically opposed, since in the former the linguistic sign is fixed in an immutable form whilst in the latter the sign is set free in another language» (Bassnett, 1997: 3).

<sup>252</sup> Quizá porque la maleza nunca toma demasiada altura, sino que se extiende en horizontal.

«Puede ser que Edna Millay no supiera que tenía que romper la relación con su madre, pero la garra del vínculo la dominaba por completo, y ella buscaba su liberalización». Como ya hemos visto, no es la única autora que describe en términos amorosos esta relación maternofilial. Sea como fuere, el caso es que el poema logra adquirir un carácter universal, con diferentes lecturas e interpretaciones, y eso es lo que le da calidad literaria.

El poema «The Oak-Leaves» («Las hojas del roble»), a pesar de haber sido escrito una década después, tiene un tono más esperanzador. En él la voz poética reflexiona acerca de la última hoja que queda en el árbol caduco cuando el resto ha caído y alfombra el suelo, la hoja que se resiste a morir: «Hangs from the drowsy tree with cramped and desperate stem above the ditch the last leaf of all» (v. 2). Fijémonos en cómo personifica el árbol y la hoja (que se aferra desesperada), y en cómo escoge el término «ditch», que puede significar tanto zanja como fosa, para referirse al terreno donde descansan las demás hojas: «cuelga del árbol somnoliento con tallo prieto y desesperado sobre la zanja la última hoja que queda».

La siguiente estrofa cambia el foco de atención y se centra en las hojas muertas, que se contraponen con el árbol vivo, aunque deshojado («... dead leaves under the living tree», v. 3). Con ironía, y en una única frase que ocupa toda la estrofa con mucha subordinación e incisos, dice: «There is something to be learned, I guess, [...] / Even perhaps by me» («Algo se puede aprender, supongo, [...] / quizá incluso yo pueda», vv. 3-6). Con expresión cotidiana y oral (algo propio del modernismo), insinúa que la experiencia, tal vez la sabiduría, de las hojas que han muerto debería enseñarle algo, quizá prudencia. No obstante, la tercera estrofa anula la posible lección aprendida de las otras hojas al introducir la adversativa: «But my heart goes out to the oak-leaves that are the last to sigh “Enough” and lose their hold» (v. 7). Nótese que amplía la personificación poniendo

suspiros y palabras en boca de las hojas que resisten (ahora en plural), y convierte en acto voluntario el hecho de caer, de rendirse: «Pero mi corazón se desvía hacia las últimas hojas del roble que suspiran “Ya basta” y se sueltan de la rama».

Lo esperanzador de este poema es que, en el fondo, las hojas tienen motivos para seguir luchando, para no querer desprenderse del árbol que parece muerto pero solo está dormido durante todo el invierno: «(These are those russet leaves that cling / [...] / To the dormant bough, in the wood knee-deep in the snow the only colourful thing)», vv. 11-13), que traducimos por: «(Son esas hojas rojizas que se agarran, / [...] / al brote durmiente, en el bosque cubierto con tres palmos de nieve el único toque de color)»,<sup>253</sup> imagen que recuerda la de «The Buck in the Snow» (9.3.c).

Para terminar, nos gustaría comentar uno de los dos adjetivos compuestos a partir de sustantivos presentes en esta estrofa. Se trata de «two-and-thirty winds» (v. 9), una expresión en inglés antiguo que ya aparecía en una obra de teatro de William Haughton en 1598,<sup>254</sup> cuyo título es revelador: *Englishmen for my money, or A Woman Will Have her Will*. La locución quedó lexicalizada y sigue vigente. De hecho, Thomas Hardy, autor que admiraba a Millay y a quien sin duda había leído la poeta, la utilizó tanto en *Two on a Tower* como en *The Trumpet Major*,<sup>255</sup> un eco intertextual presente en el poema de Millay. Estas atrevidas hojas resistentes juran que no morirán ante todos los vientos, que según la mitología guardaba Eolo y que soplaban desde los treinta y dos puntos del horizonte (de ahí su

---

<sup>253</sup> El paréntesis original de esta frase, casi una apostilla o una aclaración, todavía da un aspecto más oral al poema.

<sup>254</sup> «For two and thirty winds that rule the seas, / And blow about this airy region, / Thirty-two ships have I to equal them».

<sup>255</sup> «While these tactics were under discussion the two-and-thirty winds of heaven continued, as before, to beat» y «She had the whole two-and-thirty winds under her eye».

nombre). Aunque en castellano la expresión es menos frecuente y puede resultar «extranjerizante», hemos decidido mantenerla como metáfora de la totalidad, ya que tiene un origen mitológico al que el lector en nuestro idioma puede acceder y añade plasticidad al poema.

Pasemos ahora a los dos últimos poemas de esta sección: «Hangman's Oak», extraído de *The Buck in the Snow*, y «To Elinor Wylie. II», uno de los poemas elegíacos en memoria de Wylie, escritos entre 1927 y 1928 pero publicados en 1934 en *Huntsman, What Quarry?* «Hangsman's Oak» («El roble del ahorcado») (SV: 100-101) tiene, como su título indica, a un árbol por protagonista. Debido al tema del poema (una ejecución, inspirada en el caso de Sacco y Vanzetti), habría podido incluirse en el apartado 9.2.c («La muerte y el instinto vital»). Sin embargo, lo ubicamos aquí porque en el poema la presencia del árbol como símbolo es imprescindible. El roble, frecuente en los poemas de Millay, no es portador de vida como en «The Oak-Leaves» sino de muerte: «Horror like a serpent from about the Hangman's Oak / Uncoiled and slid away», «el horror cual serpiente bajó del roble del ahorcado / y se deslizó hasta desaparecer» (vv. 3-4).

Es un poema de 20 versos distribuidos en cinco estrofas, de longitud variable, pero con rima consonante abab. En la traducción, hemos procurado darle el ritmo del original y hemos optado por la rima – a – a, más flexible que la encadenada. Asimismo, hemos jugado como el original con la alternancia de versos largos y cortos (marcados tipográficamente entrando los versos pares), pues sirve para imitar el balanceo del cuerpo inerte del preso ahorcado, un verbo que aparece varias veces en el poema («Whence he had swung», «To see you swing from a tree», vv. 10, 16).

Un elemento muy interesante del poema es que contrapone la inocencia y los sentimientos bondadosos del propio árbol en el que lo ejecutan («Pity and Peace were on the limb / That bore such bitter fruit», «Pena y paz

yacían en la rama / que dio un fruto tan amargo», vv. 5-6) con la culpabilidad de quienes lo han ahorcado. En las dos primeras estrofas, la voz poética resigue las distintas partes del árbol («the limb», «the innocent root», «the bough»), como si lo contemplara en directo (y nosotros con ella) y establece un símil entre el horror de la muerte y una serpiente que reptaba (v. 3), alegoría clásica del engaño y el pecado.

En los tres siguientes versos se dirige con un apóstrofe al ahorcado, con quien empatiza («Brother»), o mejor dicho, al vacío que ha dejado su cuerpo bajo el árbol al descolgarlo: «I said to the air beneath the bough / Whence he had swung» (vv. 9-10), que traducimos por: «Hermano, dije al espacio bajo la rama / de la que antes colgaba el ahorcado». Tras este inciso narrativo tan dramático (una vez más, mezcla de géneros literarios propia del modernismo), anuncia la sentencia: «It will not be long for any of us now» (v. 11). Todos acabarán reuniéndose con el reo en la muerte. Y el dramatismo aumenta porque en ese «any of us» no solo incluye al juez, al verdugo («the knotter of the ropes», v. 13), a quienes vieron la ejecución y a la voz poética (vv. 14-16), sino también a la propia madre del reo y los instrumentos con los que lo han matado: «You, and I, and the mother that gave you breath, / And the tree, and the rope» (vv. 19-20): «tú y yo, y la madre que te dio aliento, / y el árbol y la soga rasgada», donde el polisíndeton potencia el elemento acumulativo. Todos sin excepción, acabarán «Side by side together in the belly of Death», (v. 17), también convertida en ser vivo que engulle a todos los muertos. Las sensaciones que evoca este poema son intensas, graves, y no dejan indiferente ante el derramamiento de «the desperate blood of him» (v. 7), que recuerda a la sangre de César en «When Caesar Died» (apartado 9.2.a). Al incluir a los lectores, cómplices tácitos, y mencionar la nocturnidad de la ejecución («Before the cock in the barnyard spoke», v. 1), añade dramatismo a la composición.

Por último, comentaremos un poema mucho más breve, dedicado a Elinor Wylie, poeta amiga de Millay que murió de forma repentina en 1928. Esta elegía breve, que comienza «For you there is no song» («Para ti no tengo canto») (SV: 100-101), podría aparecer en el apartado 9.2.c. De hecho, establece un paralelismo con otros poemas elegiacos de Millay («Memorial to D.C.») y parece remitir a ellos cuando dice que ante la muerte de Wylie (a diferencia de ante otras pérdidas sufridas) no sabe qué decir, pues el dolor le impide expresarse.

Sin embargo, consideramos acertado incluirla en el bloque de poemas con imágenes de plantas y objetos cotidianos porque sirve de contrapunto de los poemas anteriores (casi todos con imágenes naturales). Emplea como imagen del dolor la pluma rota de la poeta fallecida y la pluma falta de inspiración de la propia Millay: «Strange in my hand appears / The pen, and yours is broken» (vv. 5-6). El hipérbaton (también presente en la traducción) enfatiza el contraste: «Extraña parece en mi mano / la pluma; la tuya está quebrada».

La voz (imagen comentada en el apartado 9.2.a) es otro símbolo potente del poema. Aquí se compara con la pluma y, en una gradación de intensidad, primero tiembla y luego se rompe, igual que la pluma: «Only the shaking / Of the voice that meant to sing; the sound of the strong / Voice breaking» («Solo el temblor / de la voz que quería cantar; el sonido de la fuerte / voz al quebrarse», vv. 2-4). La aliteración del siseo de la voz, que casi remite al llanto (igual que el movimiento rítmico de los versos que entran y salen tipográficamente en la página), es muy potente en el original, y contrasta con la última palabra de la estrofa, de sonidos explosivos («breaking»). Para simular esa ruptura brusca hemos elegido «al quebrarse», que además puede aplicarse tanto a la voz que se quiebra como a la pluma «quebrada».

Para reforzar la incapacidad de escribir un poema homenaje que cante las bondades de la amiga fallecida (como sería habitual en una elegía), la voz poética recurre a otros dos elementos (la tinta y las lágrimas) que, con una sinécdoque, remiten a la poesía y el dolor. De los dos, el dolor ha prevalecido, es decir, la emoción sincera, no filtrada como en otros poemas que se distancian de la experiencia propia con fines literarios: «only the tears / Have spoken» («solo han hablado / las lágrimas», vv. 7-8).

### c) Entre la libélula y el tiburón

Con este título tan insólito queremos reflejar lo heterogéneo que es el bestiario de Edna St. Vincent Millay. Aunque observamos una predilección por los animales pequeños y los insectos, como los que aparecen en «Mariposa»<sup>256</sup> o «The Dragonfly», que analizaremos a continuación, estos no simbolizan la fragilidad, sino que encarnan la esperanza del ave fénix. Y cuando estos animalillos se sienten indefensos, no es por su naturaleza, sino por la acción del ser humano, el enemigo, como el pájaro con el ala pinzada de «Poor Passionate Thing», incluido en *Huntsman, What Quarry*, cuyo título reprocha e interpela al hombre-cazador. Por contraposición, algo que no sorprende en Millay, cuando alude a animales más grandes y temidos se recrea en sus partes más pequeñas; por ejemplo, los ojos del elefante, el tiburón y el lagarto: «—where before all / Eyes: small eyes of elephant and shark; still / Eyes of lizard grey in the sub-tropic noon».<sup>257</sup> Con ello consigue reducir también su escala y, por tanto, el temor que inspiran en nosotros.

Como ejemplos de este particular bestiario hemos tomado animales de distintos ecosistemas con connotaciones variadas. Entre ellos hay un

---

<sup>256</sup> Título en castellano en el original, que crea una especie de polifonía lingüística.

<sup>257</sup> «Not for a Nation», *Mine the Harvest*.

pájaro, el charlatán, pues Millay sentía predilección por las aves; un insecto, la libélula, que ronda por lagos y charcas, como ejemplo de animal acuático; un mamífero pequeño y silvestre, el conejo; y por último, un mamífero grande propio de los bosques, el ciervo. Los peces feroces que aparecen en «Epitaph» (apartado 9.2.c) o los cisnes de «Wild Swans» (9.2.e) habrían sido otros dos buenos ejemplos para esta sección.

«The Dragonfly» («La libélula»), incluido en *The Harp-Weaver and Other Poems*, consta de 12 versos de arte mayor distribuidos en dos estrofas de 6 versos con una rima particular: ABBABA. Pero si algo destaca a final de verso en este poema es la repetición léxica más que la rima («singing», vv. 1 y 6; «shallows», vv. 7 y 12) y la aliteración, sobre todo del fonema /s/ («silky singing», «slimy stem»), que imita la viscosidad de las plantas pantanosas y el canto de la libélula. Por eso, hemos preferido mantener las repeticiones finales («canto», vv. 1 y 6; «arroyo», vv. 2 y 4; «bajío», vv. 7 y 12) y las aliteraciones («hilo viscoso», «sedoso canto», «malvaviscos rosados» vv. 3, 6 y 10).

Aquí la voz poética es la propia libélula (algo poco frecuente en Millay, para quien los animales suelen ser objeto de observación o interlocutor, pero no sujeto), que describe el contraste entre el capullo en apariencia inerte que ven los seres humanos, y el animal fuerte que se esconde dentro: «I wound myself in a white cocoon of singing», «Men behold me, a worm spun-out and dead» (vv. 1 y 5). Igual que la tejedora del arpa, la libélula canta atrincherada dentro de su hogar: «Walled in an iron house of silky singing» (v. 6).

En la segunda estrofa, esa libélula que todavía no ha eclosionado afirma: «Over the jewel-weed and the pink marshmallows, / Free of these and making a song of them, / I shall arise, and a song of the reedy shallows!» (vv. 10-12). Es decir, se elevará por encima de las flores, «liberada de su



influjo y dedicándoles una canción, / me elevaré, ¡y cantaré a los juncos del bajío!» (vv. 11-12). Podríamos decir que la canción que constituye el poema es un ensayo mental de lo que la libélula cantará cuando despliegue las alas después de su metamorfosis. La libélula, igual que la sorprendente mariposa, son animales idóneos para una poeta como Millay, experta en el disfraz y la transformación.

Por último, fijémonos en los vv. 8-9: «Not as a plodding nose to the slimy stem, / But as a brazen wing with a spangled hem», donde la metáfora del ala con un ribete de lentejuelas (símbolo de elegancia) se contrapone al hocico torpe y lento de los animales terrestres. En muchos poemas de Edna St. Vincent Millay se advierte la superioridad de los animales alados, que son libres, escurridizos y, como en este poema, descarados. Por eso, cuando dedica poemas a animales terrestres, a menudo son también salvajes y libres (no domesticados), como los ciervos del siguiente poema.

La pareja de ciervos de «The Buck in the Snow» («El ciervo en la nieve») <sup>258</sup> (SV: 102-103) está en manos del cazador, aunque la presencia de este no sea más que un eco que resuena en los oídos de los asustados animales. De todas formas, a diferencia del catastrofismo que se desprende de «Poor Passionate Thing», aquí observamos un atisbo de esperanza.

En la primera estrofa de este poema de verso libre, la voz poética, testigo de la acción (o del crimen), interpela con el vocativo «White sky» (v. 1) a un cielo personificado para saber si este puede corroborar sus palabras: vio a una pareja de ciervos en el manzanal, pero salieron huyendo, es de suponer que al oír las balas de un cazador (vv. 2-5). La urgencia se refleja en la repetición del verbo «saw», incluso en la pregunta («Saw you not», v.

---

<sup>258</sup> Bartra (1974 [1952]: 284) titula su versión de este poema «El gamo en la nieve». Preferimos la voz «ciervo» porque, sin alejarse del significado de *buck*, establece un paralelismo fónico con «nieve» y potencia la aliteración de /b v/.

2) que, al prescindir del auxiliar y repetir el tiempo verbal en pasado, algo inusual en las interrogaciones en inglés, establece un fuerte paralelismo con «I saw them. I saw them suddenly go» (v. 3).<sup>259</sup> Destaca en esta estrofa la aliteración de la vocal /o/, que da oscuridad al fragmento («over the hemlocks bowed with snow», «doe», «saw», «stone-wall»), a pesar de la blancura semántica de la nieve y el cielo. Una repetición fónica que hemos adaptado mediante una aliteración del sonido /b v/, también pesado, que nos permite jugar con «El ciervo en la nieve» del título y «sobre los abetos vencidos por la nieve» (v. 1). Junto a esta, percibimos la aliteración de la /l/, para reproducir los saltos gráciles y pausados de los ciervos («long leaps lovely and slow», v. 4), que hemos vertido de forma análoga en castellano («largos saltos lentos y elegantes»), así como la repetición de la secuencia «hemlocks bowed with snow» (v. 1 y 5) al principio y al final de la estrofa, que encierra la acción y contribuye a crear la sensación desolada de los ciervos perdidos en el bosque entre la nieve (frente a la seguridad que sienten en el manzanal del v. 3). Nos ha parecido prioritario conservar tal repetición.<sup>260</sup>

A continuación salta a la vista el verso central: «Now he lies here, his wild blood scalding the snow» («Aquí yace ahora el ciervo, su sangre salvaje calienta la nieve», v. 6), no solo por la disposición voluntariamente

---

<sup>259</sup> A causa de lo que Barjau (1995: 66) llama la «heteromorfia de las lenguas implicadas en el proceso de traducción», el trujamán se ve obligado a buscar el equilibrio entre forma y contenido para «reproducir *lo esencial* de un texto». Por ejemplo, como en castellano la flexión verbal requiere un cambio de desinencia, a diferencia del inglés, hemos trasladado el énfasis puesto en ser testigo ocular de la escena, que logra la repetición de «saw», al pronombre personal «yo», enfático en castellano: «¿no viste [...] / Yo los vi. Y vi cómo huían de repente» (vv. 2-3).

<sup>260</sup> Adviértase que en este poema aparece el mismo término que en el poema «A Hedge of Hemlocks» (apartado «d»). Sin embargo, aquí no hemos empleado «ciprés» sino «abetos» para adaptarlo. Consideramos que, por un lado, este equivalente pragmático refuerza la idea de bosque invernal unida a la nieve y, por otro, nos permite prolongar la aliteración de la /b v/, que, como decíamos, hemos elegido para transmitir las connotaciones alarmantes de la primera estrofa: «el bosque de abetos vencidos por la nieve» (v. 5).

escindida del resto del poema —que lo vincula de inmediato con el título («The Buck in the Snow») para crear juntos un círculo narrativo con introducción, nudo y desenlace—, sino también por la fuerza de la contraposición entre la sangre caliente y la nieve, así como por la aliteración de la consonante líquida /l/: «wild blood scalding».<sup>261</sup> Este recurso parece reflejar la sangre que fluye y se extiende por la superficie nevada (que hemos reproducido con una aliteración de la /s/: «su sangre salvaje», para transmitir un movimiento deslizante). A ello se unen los deícticos («Now he lies here») que actualizan la acción y refuerzan la idea de que la voz poética es testigo ocular del crimen.<sup>262</sup>

Dicha metáfora le sirve a Millay para introducir una reflexión acerca del poder de la muerte, a la que compara con la nieve: igual que la nieve dobla las ramas de los abetos (nótese el uso del verbo «bowed», que implica cierto sometimiento por parte de los árboles), también la muerte doblaba al imponente ciervo, como indica la anáfora de «bringing to» y la repetición sintáctica («bringing to his knees, bringing to his antlers», v. 7). Para reforzar el paralelismo y compensar la falta de efecto en otros puntos, hemos traducido ambos términos como «vencer» («vencidos por la nieve», «que vence las rodillas, que vence la cornamenta», vv. 1 y 7), un verbo que puede aplicarse tanto a las rodillas como a los cuernos, cosa que «doblar» no permitiría en castellano (ya que la nieve no puede «doblar» los cuernos) y, una vez más, contiene la secuencia /ve-/ de «nieve». Por su parte, también los abetos y los ciervos presentan un paralelismo, pues la forma de

---

<sup>261</sup> No obstante, la muerte del ciervo no implica el final de la escena, porque la voz poética introduce un elemento sorpresa en la siguiente estrofa que, como en otros poemas, contradice las expectativas y da lugar a la esperanza.

<sup>262</sup> Bartra (1974 [1952]: 284) prescinde de esta separación y presenta el poema en dos estrofas (incorporando el verso central en la segunda). Tampoco conserva el número de versos del poema de partida (vierte en 7 versos la primera estrofa y en 9 la segunda). En nuestra opinión, esa decisión rompe el ritmo original al igualar la longitud de algunos versos y pierde el efecto de aislar el verso central, que consideramos clave para transmitir la emoción del poema.

la cornamenta, que acaba anclada en la nieve, es similar a la hoja reticular de estas coníferas, recubierta de nieve. Por último, fijémonos en cómo el asombro de la voz poética ante la muerte se refuerza con la repetición del exclamativo «How strange a thing» (vv. 7 y 9), una estructura marcada, que hemos traducido por «Qué cosa tan extraña».

De todos modos, el poema no se conforma con lamentar el irremediable final que conlleva la muerte, sino que en los últimos versos introduce la esperanza de quienes se rebelan contra ella. Mientras la muerte avanza implacable por el bosque, los abetos se mecen (o se despiertan) «letting fall a feather of snow» («dejando que caiga algún copo de nieve», v. 11), el primer verbo activo asociado a los árboles en el poema.

Asimismo, la hembra, igual que la mujer de «Sonnets from an Ungrafted Tree», no se derrumba ante la muerte del macho, sino que la contempla llena de vida, o mejor dicho, en una trasposición de significado, es la vida la que mira a través de sus ojos: «Life, looking out attentive from the eyes of the doe» («la vida, que vigila atenta desde los ojos de la hembra», v. 12). Si relacionáramos tal actitud con otros poemas de Millay, podríamos decir que esta hembra fuerte y vital (contraria al frágil cervatillo o a la cierva enclenque que necesita la protección de la cornamenta del macho) es una metáfora de la mujer moderna, capaz de abrirse paso en solitario.

Pasemos a comentar «The Bobolink» («El pájaro charlatán») (SV: 104-105), incluido en el mismo libro que el poema anterior. En este, la voz poética ve en el despreocupado pájaro charlatán un reflejo de su propio comportamiento, pues ninguno de los dos ha aprendido a huir del peligro y las adversidades (vistos metafóricamente como lluvia y depredadores): «The rain has taught us nothing. And the hooves of cattle, and the cat in the grass / Have taught us nothing» («La lluvia no nos ha enseñado nada. Ni la pezuña del ganado ni el gato en la hierba / nos han enseñado nada») (vv.

15-16). Esta última frase es casi un mantra dentro del poema, ya que se repite cuatro veces, la última enfatizada: «Has taught us nothing at all» (v. 21). Como comparten temperamento, la voz poética cree que el charlatán es el único que la comprende: «Only the bobolink on the rainy / Rhubbard blossom, / Knows my heart...» (vv. 10-12).

Y no solo eso, también ella lo entiende y empatiza con el pájaro cuando lo ve mojándose bajo la lluvia. Tras el vocativo de los dos primeros versos exclama: «How wet your wings must be! / And your small head how sleek and cold with water» (vv. 3-4). Esa cabeza mojada, empedregada por el agua y el frío, puede ser metáfora del corazón encogido por el sufrimiento del desamor. La identificación de la voz del poema y el pájaro se extiende a lo largo de todo el poema mediante anáforas, como «Chuckling and singing, charging the rainy cloud» (v. 7), referido al charlatán, que posteriormente se convierte en «Chuckling under the rain!» (v. 24), referido a ambos; así como mediante repeticiones de ideas, como «A little bird gone daft» (v. 8) y «Bobolink, you and I, an airy fool and an earthy», «Charlatán, tú y yo, un tonto aéreo y otro terrenal» (v. 23), donde cielo y tierra se convierten en adjetivos que los definen.

En esta línea, el propio nombre del pájaro, «charlatán», parece aplicarse a ambos, pues los vv. 25-26, que reproducen la repetición de lo que podría decir la voz poética («I shall never be sad again») son una bravuconería, palabras de una charlatana, que, por supuesto, volverá a estar triste en otro momento de desazón, porque no ha aprendido nada... No obstante, contra lo que pueda parecer, la voz poética está contenta con esta actitud, como demuestra el tono cariñoso de los últimos dos versos, exclamativos y llenos de epítetos: «Ah, sweet, absurd, / Belovèd, bedraggled bird!», con una marcada aliteración de la sílaba /be/ y un ritmo yámbico. En la traducción hemos mantenido como epítetos los tres primeros adjetivos y hemos optado

por una repetición de la sílaba /pa/ y de la vocal /a/, que también insinúan el peso del agua sobre las alas: «¡Ah, dulce, absurdo, / amado pájaro empapado!» (vv. 27-28).

Para terminar con el análisis de «The Bobolink» comentaremos la cuarta estrofa. Allí, como elemento final de la gradación de depredadores aparece el halcón, símbolo de superioridad y abuso de poder. El halcón observa y acecha desde lo alto tanto a la voz poética como al indefenso charlatán. Para el pájaro, es un halcón real, ave de presa, mientras que para la poeta es una alegoría de quien se fija en ella con intención de conquistarla, pero a quien no importa dañarla cuando se abalanza sobre ella, que se convierte en presa: «seeing him shut his wings and fall / Has taught us nothing at all» (vv. 20-21). A pesar del riesgo que saben que corren, «In the shadow of the hawk we feather our nests» (v. 22), que podría interpretarse como la exposición de sus puntos débiles ante el depredador, la indefensión y fragilidad de quien se quita la coraza ante el amor: «A la sombra del halcón preparamos el nido», como si dejaran los huevos y las crías al descubierto.

El último ejemplo del bestiario de Millay se titula «The Rabbit» («El conejo») (SV: 106-107) y apareció en *Huntsman, What Quarry?*, donde abundan los poemas dedicados a animales. En un principio nos planteamos traducirlo por «La liebre», ya que es la especie que suele asociarse con el estado silvestre, pero la lectura atenta del poema, en el que se destaca la falta de reflejos y de reacción ante el peligro, nos hicieron decantarnos por «conejo», ya que tiene esas connotaciones en la cultura occidental. Como en el poema anterior, la voz poética se identifica con el animal central de la composición («I and the rabbit trembled», v. 2) y, también como en el caso anterior, nota la presencia del halcón que los acecha. En esta ocasión, los únicos que no reconocen el peligro son los gazapos, todavía escondidos en la madriguera y aún ajenos a las leyes de la naturaleza.

La primera estrofa de este poema en verso libre es narrativa y nos presenta la escena igual que un relato oral, tal como denota la aclaración final «At least, not that I saw» (v. 6). En la segunda estrofa, esa narración incorpora un diálogo, al citar en estilo directo las palabras de advertencia que la voz narradora le dirige al conejo de forma repetida: «But I have said to the rabbit with rage and a hundred times, “Hop! / Streak it for the bushes!”» (vv. 7-8). Las exhortaciones, unidas al complemento enfático «más de cien veces» dan cuenta de la urgencia de la voz del poema por avisar al conejo para que se ponga a salvo. En los versos siguientes introduce un nuevo peligro: «And the hawk and all my friends are out to kill!» (v. 11). Indirectamente, al referirse a los cazadores como «mis amigos» la voz poética está cargando con parte de su culpa, y quizá por eso, porque conoce las intenciones de quienes lo persiguen, insiste tanto en que el conejo huya.

Sin embargo, el conejo, como el charlatán, tampoco aprende la lección y no se cobija, de modo que llega el final inevitable de la historia, con la voz poética por testigo: «And I shall see again and again the large eye blaze / With death, and gently glaze, / The leap into the air I shall see again and again, and the kicking feet» (vv. 13-15). Estas sinécdoques para referirse al conejo a través de los ojos congelados por la muerte y de las patas que se sacuden cuando cae en las garras del halcón, son de lo más hermoso del poema. En nuestra versión hemos conservado tanto esta figura retórica como la repetición enfática del complemento temporal: «Y yo veré una y otra vez, y aun otra vez, el ojo enorme refulgir / con la muerte, y congelarse poco a poco; / el salto en el aire veré una y otra vez, y el pataleo de las patas». También el verso final, donde se congela el tiempo en el último instante de vida del conejo, cuando todavía tenía una brizna de hierba en el hocico, es digno de mención: «and the blade of grass green in the strange mouth of the interrupted grazer».

## d) Las estaciones

El paso de las estaciones como etapas vitales es un tema clásico en poesía. En el caso de Edna St. Vincent Millay, las estaciones se relacionan con la voz poética para mimetizarse o contraponerse. En algunos casos, atribuye a la voz poética las características asociadas con cada estación, como la frescura y la alegría representadas por el verano: «I know I am but summer to your heart».<sup>263</sup> Frente a esta asimilación romántica del ánimo de la poeta y las connotaciones de cada estación, observamos en otros poemas una concepción modernista, desencantada, de lo que simbolizan los cambios externos del clima y el paisaje, incapaces de negar la desolación interior de quien escribe. Así, en el poemario *Second April*, cuyo título ya nos prepara para otro tipo de «abril», encontramos dos de los poemas analizados en este apartado: «Song of a Second April» y «Spring».

El primero, «Song of a Second April» («Canción del segundo abril») (SV: 108-109), es un poema de 18 versos distribuidos en tres estrofas con rima ABABBA. Al hacer rimar el primer verso con el último en palabra aguda, adquiere un tono lúgubre, descendente. Y no es casualidad, pues ese «segundo abril» implica que ha transcurrido un año desde la muerte del ser querido y ha vuelto abril, momento de renovación en el que la voz poética reflexiona acerca del dolor y la ausencia en un diálogo ficticio con la persona fallecida. Insistimos en no ponerle género a esa persona porque el poema no lo especifica, y hemos creído conveniente conservar la ambigüedad evitando utilizar adjetivos referidos al «tú» del poema.

Abril llega «not otherwise / Than April of a year ago,» (vv. 1-2) cargado de flores y animalillos («Hepaticas that pleased you so / Are here again, and butterflies», vv. 5-6) y de sonidos vitales («the grey wood-pecker taps and

---

<sup>263</sup> Soneto IV, *The Harp-Weaver and Other Poems*.



bores», «Noisy and swift the small brooks run», vv. 10 y 14), así como de amor («Is full os whispers, full of sighs», v. 3). No obstante, los «susurros y suspiros» amorosos aliterados, «las anémonas que tanto te gustaban» (v. 5), el pájaro carpintero que «pica y perfora», también mediante una aliteración explosiva que recuerda el sonido del pico en el tronco, y los «veloces y estruendosos» arroyuelos que se contraponen a los ríos más caudalosos, «tranquilos y profundos» han vuelto, pero no son para ella.

Niños y adultos disfrutarán de abril y la primavera, como apuntan los vv. 11-12, que destacan por sus adjetivos cruzados y contrapuestos: «The men are merry at their chores, / And children earnest at their play», que en nuestra traducción se convierten en verbos: «los hombres se relajan en sus tareas / y los niños se afanan en el juego». Todo seguirá igual salvo para la voz poética, porque ha perdido a su amor, lo único que le importaba: «—only you are gone, / You that alone I cared to keep» (vv. 17-18). Este final nos recuerda al poema «Elegy before Death» (apartado 9.2.c), publicado en el mismo libro.

El segundo poema de esta sección es «Spring» («Primavera») (SV: 110-111), según Johnson (2000), el primer poema en verso libre de Millay. El enfoque es similar al anterior, pues la belleza de abril resulta «insufficient in itself, though, to offer human life meaning» (Johnson, 2000: 234), pero el tono es mucho más agresivo, está cargado de reproches. La vehemencia de los actos de habla comentada por Borroff (2008: 157) a propósito del estilo de Millay se aprecia en este poema, cuyo primer verso sorprende por la interpelación al mes de abril, personificado, con una pregunta irritada que sin duda descoloca al lector: «To what purpose, April, do you return again?» (v. 1): «¿Y para qué regresas, abril, un año más?». Un reproche que se intensifica con la sentencia del segundo verso: «Beauty is not enough» («La belleza no basta»). Es imposible leer ambos versos sin

recordar el principio de *The Waste Land* (1922) de Eliot: «April is the cruellest month, breeding / Lilacs out of the dead land, mixing», aunque Millay publicó el suyo un año antes.

Igual que en el poema de Eliot, las beldades asociadas a abril —«the redness / Of little leaves opening stickily» (vv. 3-4), que traducimos como: «el rojo / de las hojas que se abren pegajosas» para transmitir con la aliteración de la /j/ la pringosidad de las hojas recién abiertas— son solo aparentes y no consiguen engañar a la voz poética, que afirma rotunda: «I know what I know» («Sé lo que sé», v. 5).<sup>264</sup> A pesar de que nota el calor del sol, contempla las puntas del azafrán y huele el aroma de la tierra (vv. 6-8) (una vez más, la importancia de las percepciones sensoriales), la voz poética se resiste a equiparar la ausencia de muerte externa con la negación de otra clase de muerte. El contraste entre la explosión vital de la naturaleza y la «muerte» que provoca la desesperación en el ser humano se potencia con los impactantes versos siguientes (nada «femeninos»), dignos de los «rats and snails» de Williams: «Not only under ground are the brains of men / Eaten by maggots» (vv. 11-12), vertidos como: «No solo bajo tierra acaba el cerebro del hombre / comido por los gusanos», en una doble remisión a la tumba y a esa tierra que tanta fragancia desprende en abril.

La aspereza de esta frase supone un cambio de enfoque y distancia a la voz poética del mes de abril, al que se dirigía en los primeros versos. Como si respondiera a la reflexión hecha a propósito del ciervo en «The Buck in the Snow» (apartado 9.2.c), una voz rotunda asevera en dos de los versos más

---

<sup>264</sup> Agustí Bartra incluye la traducción de este poema tanto en su *Antología de la lírica nord-americana* (1983 [1951]: 225-226) como en su *Antología de la poesía norteamericana* (1974 [1952]: 286). No obstante, nos llama la atención que en catalán traduzca este verso como «Jo sé el que sé» y en castellano opte por «Yo sé lo que tú sabes», modificando el sujeto del segundo verbo. Ignoramos si el cambio de enfoque en castellano es fruto de una revisión posterior o si responde a otros motivos. En cualquier caso, nos parece más acertada la versión catalana, cuyo significado coincide con el original («I know what I know»).

breves del poema que nos ocupa: «Life in itself / Is nothing» (vv. 13-14), donde se elide la conjunción causal implícita: «La vida en sí / no es nada». Y a continuación se ejemplifica esa «nada» con dos detalles cotidianos, una taza vacía y una escalera sin moqueta: «An empty cup, a flight of uncarpeted stairs» (v. 15), símbolo de una casa inhóspita y abandonada.

A modo de cierre, se repite la expresión «is not enough» del v. 2 en el v. 16 y se anula todo el poder revivificador de abril, mes aislado en el penúltimo verso y, por tanto, en posición destacada, al ridiculizarlo con el insulto y los dos verbos de connotaciones despectivas: «It is not enough that yearly, down this hill, / April / Comes like an idiot, babbling and strewing flowers» (vv. 16-18). Traducimos así dicha sentencia final (que posee la misma acritud que el pareado final de ciertos sonetos de Millay): «No basta que año tras año, por esta colina, / abril / baje como un idiota y, canturreando, desperdigue flores». Eso conserva el inciso entre comas y el encabalgamiento de los dos últimos versos, cuya imagen bobalicona e ingenua contrasta con el cerebro comido por gusanos de los vv. 11-12.<sup>265</sup>

En un artículo dedicado al poeta Gabriel Ferrater, el profesor de Teoría de la Literatura Pere Ballart (2007: 119) compara el poema «Primavera» de dicho autor con «Spring» de Edna Millay. En el poema de Gabriel Ferrater (hermano de Joan Ferraté, traductor de la antología panorámica de poesía norteamericana elaborada por Bogan, 1955 [1951]) se aprecian ecos de la composición anterior de Millay, que Ballart (2007: 115) considera de «una diafanitat quasi perfecta», en contraste con la opacidad del poema

---

<sup>265</sup> Al traducir hemos dado importancia a la organización sintáctica y física de las palabras que componen el poema, porque las consideramos totalmente deliberadas. Así, coincidimos con Alou Ramis (2007: 19-20) cuando afirma: «Cosas tan elementales como los tiempos verbales del poema, el uso abundante de la cita o el encabalgamiento, la ausencia de adjetivos o adverbios [...] son pormenores que, junto con los elementos estructurales más “geográficos” del poema, el traductor no puede pasar por alto, pues forman parte de la esencia del poema».

homónimo escrito en catalán.<sup>266</sup> Debido a su interés, incluimos la interpretación de Ballart del poema de Edna St. Vincent Millay:

Millay fa que el jo poètic apostrofi el mes d'abril, reprovant-lo per la seva periòdica, anual despreocupació, tan en contrast amb les altres evidències de la vida, molt més amargues, i que solament refusen veure aquells els cervells dels quals, tot i no ser encara sota terra, «són menjats pels cucs». «Spring», per tant, té com a tema alhora la desplaença davant d'una estació benigna que vol distreure'ns de la tristesa de la nostra condició i la ximpleria dels qui no s'adonen que l'eclosió primaveral res no modifica en realitat, ximpleria que, en el final de la composició, el mateix abril personifica, fonent en una imatge al·legòrica, doncs, aquestes dues línies de sentit. (Ballart, 2007: 115-116)

Poemas como este demuestran que Millay no idealizaba la naturaleza ni daba una imagen romántica de la misma. Más bien al contrario, la presentaba con crudeza. En este sentido, se asemejaría a algunos poemas rurales de Robert Frost, que, como apunta Giugliano (2012: 108), retratan el campo «in its barren, uncanny reality. [...] Natural landscapes can be at times radiant, at times imposing and even frightening, never empathizing with the lives led within them».

Edna St. Vincent Millay escribió «Spring», así como el experimental «Spring Song», en el que una especie de guardián del decoro impide que la primavera «aparque» con su bullicio y sus vivos colores,<sup>267</sup> a principios de los años veinte, cuando apenas tenía treinta años. Es decir, en la época en la que era aclamada por sus descarados poemas amorosos y denominada

---

<sup>266</sup> Sobre todo, en la segunda estrofa: «Com si res, l'idiota natural / va cantant ocellut, llepotejant / apagalosa mel de sol, bufant / fullatges». Aunque Ballart (2007: 115) advierte que no es su intención rastrear las influencias de Gabriel Ferrater, no duda en señalar las coincidencias entre ambos poemas: «No sóc cap filòleg obsedit per rastrejar fonts e influències, i per això no m'interessa especular sobre si Ferrater coneixia i va adoptar o no l'homònima peça d'aquesta escriptora americana; trobo simplement que les coincidències són tan nombroses que no podem desaprofitar-les per a allò que de debò interessa, que és comprendre el poema i gaudir-ne».

<sup>267</sup> «When up comes you-know-who, my dear, / You-know-who in a fine blue coat, / And says to Spring: No parking here! // *No parking here! No parking here!* / *Move on! Move on! No parking here!*», en: *The Harp-Weaver and Other Poems*.

tanto «a romantic idealist» como «an urban pagan», además de recibir el calificativo de «the best contemporary American lyric poet» por parte de la crítica.<sup>268</sup> Sin embargo, como se desprende de los versos comentados, y tal como asegura John J. Patton, recogido en *The Heath Anthology of American Literature* (Lanter, 1994: 1.246), «it would be erroneous, however, to associate Millay exclusively with this subject». Confiamos en que nuestro análisis contribuya a dar una visión más amplia de esta poeta fuerte que, en palabras de Bartra (1983 [1951]: 220): «És una força, com tota força, que ha trobat resistència i ha estat voltada de malentesos».

En el siguiente poema, Millay recurre a la sorpresa y utiliza el otoño, la antítesis de la primavera de los poemas anteriores, para evocar esperanza mezclada con humildad. «Autumn Chant» («Canto al otoño») (SV: 110-111), extraído de *The Harp-Weaver and Other Poems*, consta de cuatro estrofas de 4 versos de 6 sílabas si acaban en llana («shudders», «ladders», «slumbers») o de 5 sílabas si son agudas («root», «fruit», «frame») con rima abab. En esta ocasión, hemos prescindido de la rima, aunque hemos intentado ceñirnos a versos cortos y establecer un paralelismo entre los últimos versos de las estrofas 1 y 3 («se apilan junto a los frutos» / «fruto, amargo y duro»), para equilibrar la repetición del último verso en las estrofas 2 y 4 («el polvo del que nació»).

Por un lado, se nos describen los efectos del otoño en las plantas y en el campo («Far and wide the ladders / Lean among the fruit», «y a lo lejos las escaleras / se apilan junto a los frutos», vv. 3-4), puesto que ya ha terminado la recolección. La rosa ha perdido el color y está aletargada a causa del otoño, aunque «Beauty never slumbers» (v. 13), «la belleza no sucumbe», el toque esperanzador del poema. La hemosura resurge en el fruto anaranjado del rosal y a la vez está latente en la promesa de una

---

<sup>268</sup> Véase Lanter (1994: 1.246).

nueva floración (como en «The Oak-Leaves»). Por otro lado, y ahí está el toque de humildad, el otoño sirve para recordar a la rosa «The dust from which it came». Podríamos tomar el poema como alegoría de las etapas vitales. En otoño, tantas veces relacionado con la madurez, la belleza de la juventud («the blossom», v. 9) ha dado paso a un fruto «wizened, orange, / bitter» (vv. 11-12). La persona anciana recuerda la belleza física que ha perdido y sabe sacarle partido de otra manera, pero al mismo tiempo, la cercanía de la muerte le recuerda el polvo del que nació, un indudable eco bíblico del «Polvo eres y en polvo te convertirás» del Génesis.

Cerramos este apartado, y con él todo el análisis de la poesía de Edna St. Vincent Millay, con el poema «The Plum Gatherer» («La recolectora de ciruelas») (SV: 112-113). Consideramos que es un buen broche para esta sección, pues recoge, además del paso de las estaciones (de la primavera al otoño de la vida), uno de los símbolos recurrentes en Millay (la contraposición del fruto verde y el maduro) y una de las emociones que a menudo transmiten sus poemas: el paso de un sentimiento intenso (y doloroso) en la juventud —visto con nostalgia— a un sentimiento plácido pero algo aletargado en la edad adulta. Por desgracia, hemos encontrado pocas fuentes que se detengan en este poema incluido en *The Buck in the Snow*. Entre ellas, está la tesis doctoral de McDonald (1968), que comparaba la poesía de Emily Dickinson y Edna St. Vincent Millay. Su interpretación del poema es la siguiente:

She describes the value of the sharp emotions experienced in childhood as opposed to the dullness of the adult life which has lost some perception of beauty along with its loss of sensitivity to pain. When a child, the poet says, she was unable to determine which was her friend of the «angry nettle and the mild» when gathering the sweet plums, as one gathers the joys of life in childhood. But now, much later, the plum trees are barren, and there is no more fruit—it is lost as the sweet discoveries of childhood are lost to the adult. (McDonald, 1968: 77)

En este caso, la identificación de la voz poética con la propia Millay está justificada, ya que menciona a su hermana al describir la escena infantil, una de las pocas alusiones explícitas a su familia en los poemas: «Always the angry nettle in the skirt of my sister / Caught my wrist that reached over the ground» («La ortiga rabiosa pegada a la falda de mi hermana siempre / me arañaba la muñeca al agacharme [...]») (vv. 5-6). Nótese que la ortiga que le hace daño es la más próxima a su hermana (probablemente Nora), con quien tuvo una relación muy cercana, pero rival en algunos momentos. De todos modos, insistimos, esa estampa de infancia es solo el punto de partida, el detonante, que le hace crear una metáfora sobre las emociones y su desaparición. El principio de la tercera estrofa de este poema en verso libre recuerda mucho a «Never May the Fruit Be Caught» (9.1.d), según el cual el amor no puede almacenarse. También aquí la niña del poema comía las ciruelas en cuanto las recogía, pero: «The plum-trees are barren now and the black knot is upon them, / That stood so white in the spring» (vv. 9-10), que traducimos por: «Los ciruelos ya no dan fruto y los cubre el nudo negro, / ¡con lo blancos que estaban en primavera!».

El contraste entre los nudos negros del campo de ciruelos y las flores blancas y rosadas que tenían en primavera no es el único. De hecho, todo el poema se articula en torno a contraposiciones: «The angry nettle and the mild», «the broken plum and the sound» (vv. 1, 8), versos que además presentan un paralelismo estructural, mantenido en la traducción: «La ortiga rabiosa y la suave», «la ciruela rota y la dura».

La dulzura de las ciruelas maduras y la escarcha de las estropeadas se recupera hacia el final del poema, donde se expresa la nostalgia de ese tiempo en el que las emociones eran intensas, con un pronunciado inciso que divide la frase principal, de modo que el complemento (repetido) queda en posición marcada: «I would give, to recall the sweetness and the

frost of the lost blue plums, / Anything, anything». En la traducción hemos mantenido la repetición del complemento directo y la anteposición del circunstancial de finalidad, pero hemos bajado el verbo al v. 12: «Por recuperar el dulzor y la escarcha de esas ciruelas negras perdidas, / daría cualquier cosa, cualquier cosa» (vv. 11-12).

Para concluir, exponemos otro motivo por el cual hemos elegido «The Plum Gatherer» como último poema de esta particular antología: su estructura. Si los primeros poemas de nuestra selección tenían versos breves y rimados, y se correspondían con la figura más famosa de Millay, (sus «First Fig» y «Second Fig», comentados en el apartado 9.1.a), consideramos que es justo que la antología termine con otra de sus máscaras, más oscura, y con un poema en verso libre de longitud variable, una forma propia del modernismo que Millay utilizó tanto o más que algunos de sus coetáneos, pero que muchas veces es pasada por alto. Esperamos que estas páginas hayan servido para ofrecer una panorámica de su poesía, no solo de su primera etapa, y de los contrastes que acompañaron a esta mujer moderna vestida (a veces) con prendas clásicas.





## 10. ANTOLOGÍAS DE EDNA ST. VINCENT MILLAY

En este último capítulo analizaremos brevemente las antologías en inglés dedicadas en exclusiva a Edna St. Vincent Millay a lo largo del siglo estudiado, para después compararlas con nuestra antología bilingüe, la primera que se prepara de Millay en castellano (al menos, que tengamos constancia). De todos modos, recordamos que sí existen algunos poemas de esta poeta publicados en castellano en antologías panorámicas y de época. En concreto, en la antología *Dos siglos de poesía norteamericana* (1969 [1947]), de Alfredo Casey, se publicaron los primeros poemas de Millay en nuestro idioma. A esta siguieron, también en la década de 1940, la obra del poeta, antólogo y traductor Marià Manent: *La poesía inglesa: los contemporáneos* (1948), y la del escritor José Coronel Urtecho: *Panorama y antología de la poesía norteamericana* (1949). En la década siguiente encontramos la rigurosa antología elaborada por el poeta y traductor Agustí Bartra: *Antología de la poesía norteamericana* (1974 [1952]) —quien, como ya se ha mencionado, había editado y traducido al catalán un año antes la *Antologia de la lírica nord-americana* (1983 [1951])<sup>269</sup>; la completa obra *Poesía norteamericana, 1900-1950* (1955 [1951]) de Louise Bogan, así como la recopilación de John T. Reid, *Medio siglo de poesía norteamericana* (1954),<sup>270</sup> que recoge la conferencia dada por el estudioso

---

<sup>269</sup> En catalán existe otra excelente antología *Poesia anglesa i nord-americana contemporània* (1994), preparada por Sam Abrams y con traducciones de Agustí Bartra (a quien se dedica la antología por ser «enyorat mestre i insigne predecessor en el difícil art de les antologies i la traducció de poesia» [Abrams, 1994: 5]), así como de Eduard Feliu, Joaquim Mallafré, Marià Manent, Francesc Parcerisas y otros muchos. En ella, el antólogo incluye tres poemas de Millay traducidos por Teresa Sàrries y comenta: «Als seus millors poemes, gairebé sempre poemes d'amor, Millay combina unes tècniques poètiques completament tradicionals i un contingut innovador i progressista, creant una estranya tensió entre el contingut i la forma, que es resol gràcies a l'ambient de domini i facilitat que respira el text» (Abrams, 1994: 149).

<sup>270</sup> Todas ellas comentadas en el capítulo 7, dedicado al análisis cualitativo de las antologías de poetas modernistas norteamericanos en castellano.

en el Instituto Internacional de Madrid acerca de la poesía norteamericana de la primera mitad del siglo XX, donde, entre otros, comenta algunos poemas de Millay.<sup>271</sup> Por último, en época mucho más reciente, tenemos la breve antología *Poesía de habla inglesa: las mujeres* (1999), de Millary Bradstreet, publicada en Argentina y que recoge la traducción de cuatro poemas de Millay.<sup>272</sup>

## 10.1. Análisis de antologías poéticas de Millay existentes en inglés

Si repasamos las tablas incluidas en el capítulo 5, recordaremos que 18 de las 38 obras distintas dedicadas a la poesía de Edna St. Vincent Millay (entre poemarios, antologías y obras completas) con antologías. Eso corresponde al 47,3 % del total de obras distintas. Y en el cómputo global de número de ediciones, 41 de las 126 ediciones distintas (32,5 %) de esas 38 obras, casi un tercio del total, han sido antologías publicadas en el siglo que cubre este estudio. De todos modos, antes de abordar el análisis de las distintas ediciones antológicas de la obra de Edna St. Vincent Millay, nos gustaría hacer una salvedad. De las 41 antologías contabilizadas (tanto en papel como en libro electrónico),<sup>273</sup> existen 3 que corresponden a recopilaciones distintas de «todos» sus sonetos (*Collected Sonnets*), un

---

<sup>271</sup> Alfredo Casey (1969 [1947]: 156-157) presenta la traducción de los poemas «Lament» y «The Spring and the Fall»; Marià Manent (1948: 226-229) incluye en edición bilingüe «God's World» y «The Cameo»; Coronel Urtecho (1949: 231-233) aporta la traducción de «What Lips my Lips Have Kissed», «Elegy before Death» y «Lament» («He olvidado qué labios me han besado», «Elegía antes de morir» y «Lamento»); Bartra (1974 [1952]: 283-286) presenta en castellano «Recuerdo», «El gamo en la nieve», «Epitafio», «Endecha sin música», «El peral», «Cisnes salvajes» y «Primavera». Bogan, por su parte, incluye el soneto «Cherish You Then The Hope I Shall Forget» («¿Guardas, pues, la esperanza de que olvide?») y el poema «Trace for a Moment» («Tregua de un momento»).

<sup>272</sup> «Qué labios mis labios han besado», «El amor no es todo», «Recuerdo» e «Y tú también debes morir».

<sup>273</sup> Véase la tabla con datos sobre estas ediciones en el Anexo 4.

género que la poeta cultivó de forma tan abundante y virtuosa que llegó a conocerse como la mejor sonetista del siglo xx.<sup>274</sup> La primera de estas recopilaciones de sonetos, editada en 1941, fue supervisada por la propia poeta y, en las notas preliminares que escribió, se incluye lo siguiente: «I loved the sonnet; it seemed to me a peculiarly, a magically beautiful form of poetry, whether done in the English or in the Italian style» (Millay, 1988 [1941]). En la edición de 1988 (de la que hemos extraído la cita) se recoge, además del prólogo original de la autora de 1941, un prefacio nuevo de Elizabeth Barnett y una introducción de Norma Millay, así como sonetos posteriores a 1941, dado que se cubre toda la trayectoria de la autora. Aunque al agrupar los sonetos en un libro aparte se crea una suerte de antología, hemos preferido excluir los *Collected Sonnets* del siguiente análisis cualitativo porque el único criterio de selección en ese caso es la estructura métrica. Una vez sustraídos esos tres libros, obtenemos un total de 38 publicaciones de distintos *Selected Poems* (30,1 % del total de ediciones compendiadas).

Algunas de ellas, sobre todo las que incluían selecciones de sus primeros poemarios, tuvieron un éxito de ventas abrumador, que llevó a su reedición continua durante la década de 1920 (p. ej., *Poems*, Londres: Martin, Secker, 1923, reimpresso en 1927, 1928, 1929 y 1931). Otras tuvieron un contexto de publicación muy particular, como *Lyrics & Sonnets, Selected Poems* (Nueva York: Armed Services, 1941), a cargo de Louis Untermeyer, que aparece catalogada como «wartime edition». No es de extrañar que los Armed Services consideraran oportuno realizar una edición especial de Millay, si tenemos en cuenta que, al éxito cosechado en las décadas de 1920 y 1930, se unía un gran compromiso político y social de la poeta. Y otras, como *Renascence, Second April, and A Few Figs from*

---

<sup>274</sup> Véase la nota «About the author» de William Rose Benét en *Collected Sonnets* (1967 [1959]).

*Thistles*, de Kennebec Large Print (2010) y *The Selected Poetry of Edna St. Vincent Millay*, de Dirigeads, en formato electrónico, demuestran el deseo de los editores estadounidenses por hacer accesible a Millay a un público muy amplio.

Si dividiéramos el número de antologías publicadas por tipos (antologías de las primeras obras, antologías para jóvenes y antologías de toda su trayectoria), obtendríamos los siguientes datos. En primer lugar, 15 de las 38 obras (39,5 %) incluyen selecciones de sus primeras obras, tanto si se especifica en el título como si se desprende del índice de poemas. Entre ellas, por ejemplo, encontramos diversas obras con el mismo título: *Early Poems* (Penguin, 1998, en papel; Dover, 2008, en formato electrónico y en papel; Penguin Classics, 2008, en formato electrónico) que, sin embargo, presentan prólogos diferentes: una breve «Note» de Joslyn Pine en las ediciones de Dover y una extensa «Introduction» de Holly Peppe, directora de la Millay Society, en las ediciones de Penguin. Ambas recogen íntegros los poemarios *Renascence and Other Poems*, *A Few Figs from Thistles* y *Second April*, con el mismo orden en la disposición de poemas que las ediciones originales de cada uno de los libros.

También presenta una selección parcial de poemarios la obra *Early Works of Edna St. Vincent Millay: Selected Poetry and Three Plays* (Barnes & Noble, 2006), aunque en esta ocasión, como se aprecia en el título, no solo se incluyen esos tres primeros poemarios (sino también las obras teatrales *Aria da Capo*, *The Lamp and the Bell* y *Two Slatters and a King*, todas ellas publicadas entre 1917 y 1921, como se indica en la página de créditos (una vez más, obras que han pasado al dominio público). A pesar de tratarse de una selección escueta de una sola una etapa de la autora, el libro ofrece una visión más poliédrica y completa de Millay que otras colecciones de *Early Poems*, pues no solo incluye muestras de su faceta

como poeta y como dramaturga, sino que recoge una introducción de la estudiosa Stacy Carson Hubbard (2006: vii-xvii),<sup>275</sup> quien repasa brevemente las aportaciones de la crítica y da unas pinceladas sobre distintos aspectos de la obra de Millay dentro del contexto modernista. Allí se menciona, por ejemplo, que pese al tremendo éxito entre los lectores de las décadas de 1920-1930, «the critical assessments of Millay's work have never equaled the passionate admiration of her fans» (Carson Hubbard, 2006: xv-xvi). Entre otros motivos, Carson Hubbard (2006: xvi) aduce:

At a time when poems such as T. S. Eliot's «The Waste Land» or Ezra Pound's «Hugh Selwyn Mauberly» were depicting the modern subject as alienated or nihilistic and attempting to distance poetry from its source in the poet's private feelings, Millay spoke directly to the topic of love—heterosexual, homoerotic, platonic, and communal—in poems which foregrounded the personal and the emotional.

Sin embargo, también apunta que los cambios de paradigma en la crítica actual «have enabled new ways of thinking about women artists' conflicted relationships to the decidedly masculine rethoric of modernism, and have helped to broaden our sense of the variety of poetic practices in play in the early twentieth century» (Carson Hubbard, 2006: xvii).

De entre esas antologías que recogen una muestra parcial de los poemarios de Millay, la más escueta es *First Fig and Other Poems* (Dover, 2000 y 2011), que, a pesar de su título, no solo contiene poemas de *A Few Figs from Thistles* sino también de *Second April*, así como una breve nota introductoria a cargo de Joslyn Pine (introducción que coincide con la publicada también en Dover en los *Early Poems* de 2008, mencionada en la página anterior). La elección del título refleja la voluntad de los editores de

---

<sup>275</sup> La antología *Millay: Poems* (Knopf Doubleday, 2010), en tapa dura y tapa blanda, también ofrece varios poemarios y una obra de teatro. En este caso, se trata de las cuatro primeras obras poéticas de la autora (*Renascence...*, *A Few Figs...*, *Second April*, *The Ballad...*) y su famosa obra teatral *Aria da Capo*. Curiosamente, el volumen carece de introducción y arranca sin más con los poemas.

mantener la cara más conocida de la poeta de Maine e identificarla con uno de sus poemas más famosos. También es digna de mención dentro de las antologías de las primeras obras de Millay la selección llevada a cabo por Louis Untermeyer y publicada en 1941: *Lyrics & Sonnets, Selected Poems*. Publicada por los Armed Services, en la cubierta del libro, no venal, leemos: «Overseas edition for the Armed Forces. Distributed by the Special Services Division, A.S.F., for the Army, and by the Bureau of Naval Personnel for the Navy», una edición pensada para amenizar la vida de los soldados...

Por otra parte, 6 de las 38 antologías (15,7 %) son selecciones dirigidas a jóvenes lectores, algunas de ellas ilustradas, como *Edna St. Vincent Millay: Poems Selected for Young People*, publicada en 1929 tanto en Estados Unidos como en Gran Bretaña e ilustrada por J. Paget-Fredericks, y relanzada en 1951; y la obra homónima publicada en 1979, pero con grabados de Ronald Keller. En la solapa de este último libro leemos: «No child's library is complete without these poems by Edna St. Vincent Millay, especially selected for their appeal to Young people», lo cual nos parece curioso, si tenemos en cuenta que Millay no escribía concretamente para un público infantil y juvenil. Es probable que la naturaleza desenfadada y en apariencia romántica de algunos poemas de Millay, así como su popularidad, llevase a los editores a considerarlos adecuados para los lectores adolescentes. De todos modos, este libro ilustrado con grabados en bicolor (azul y negro) y en tapa dura con sobrecubierta, se planteó también como un capricho para los lectores asiduos de la poeta. Prueba de ello es que el texto de solapa termine diciendo: «Every enthusiastic reader of her work will find many favorites here».

Otro de los aspectos destacables de esta antología es que, a diferencia de las anteriores, en las que, como decíamos, los poemas aparecían ordenados

por poemarios y en el mismo orden que en las publicaciones originales (de forma que eran más una recopilación que una selección), en *Poems Selected for Young People* sí se observa una clara voluntad antológica, dado que los poemas se han reordenado en seis partes, donde aparecen mezclados poemas procedentes de varios poemarios. Asimismo, en la sección dedicada a los sonetos («Part Six») también se ha hecho una criba, ya que solo se incluye uno de *A Few Figs from Thistles*, otro de *Second April*, tres de *Renascence* y el resto de *The Harp-Weaver*. Es decir, el criterio de búsqueda de poemas adecuados para un público juvenil (a ojos del editor antólogo) queda patente en la selección de poemas, pese a que en el libro no se especifican los criterios de ordenación. El libro se publicó de forma simultánea en Canadá en Fitzhenry & Whiteside con el título: *Poetry for Young People: Edna St. Vincent Millay*.

Pasemos ahora a las antologías para adultos que cubren toda la trayectoria poética de Millay. En total, son 17 de las 38 ediciones (44,7 %) las que presentan esta característica. Entre ellas, existe alguna ilustrada en edición de lujo, como *Take Up the Song: Poems* (1986), en la que los poemas no aparecen ordenados por poemarios sino intercalados y acompañados de fotografías. De todas formas, la mayoría responde al patrón habitual de las antologías poéticas: índice en el que se dividen los poemas seleccionados por poemarios, prólogo o presentación sobre la autora y el propósito de la antología, presentación de los poemas por libros en orden cronológico y posible material adicional. Sin embargo, como veremos a continuación, existen muchas diferencias entre unas antologías y otras, aunque respondan a la misma estructura.

Antes de analizar algunas de esas antologías de toda la trayectoria de Millay, comentaremos brevemente *Take Up the Song*, dada su singularidad. Se trata de un proyecto personal del fotógrafo y fotoperiodista Ivan Massar,



que realizó una estancia en la Millay Colony for the Arts, fundada por Norma Millay, la hermana de la poeta, en el terreno de «Steepletop». Como se indica en la solapa del libro: «To be in the very place where Millay lived and wrote and to listen to Norma reciting her sister's poems was moving for Massar and inspired the planning of this book». Asimismo, las imágenes de la naturaleza, que aquí tienen casi tanta fuerza como los propios poemas, se tomaron en Maine y en «Steepletop», de modo que, sin ilustrar en sentido estricto los poemas, sí evocan las sensaciones que al fotógrafo le transmiten los poemas. Se trata, pues, de una selección muy personal que entraría en la categoría de libro de coleccionista.

Frente a este tipo de obra tenemos el grueso de las antologías de toda la carrera literaria de Millay, muchas de ellas de formato pequeño, tanto en tapa dura como en tapa blanda, y con un diseño mucho más sobrio. Si observamos el eje cronológico, veremos que, después de la década de 1920-1929, en la que se publicaron 3 ediciones, su incidencia en el mercado literario bajó hasta la década de 1970-1979, cuando empezó a repuntar. En las dos últimas décadas largas estudiadas (desde 1990 hasta 2012) ha resurgido el interés por Edna St. Vincent Millay, como puede apreciarse en la tabla del Anexo 4. En el periodo que va de 1990 a 1999 se publicaron 7 antologías, mientras que entre 2000 y 2012 se publicaron nada menos que 21 antologías, más de la mitad del total, entre Estados Unidos, Gran Bretaña y Canadá, en parte debido al resurgir del interés por la autora y en parte como respuesta al paso al dominio público de parte de su obra, tal como apuntábamos en el capítulo 5.

De entre ellas, hemos elegido dos selecciones diferentes para su análisis cualitativo. La primera de ellas es *Selected Poems*, editada por Colin Falck, quien también preparó una extensa introducción, precedida de un breve prólogo de Richard Eberhart. Esta selección es un claro ejemplo de *long-*

*seller*, que se ha reeditado en distintos formatos para garantizar su difusión continuada a lo largo del tiempo. La primera edición apareció en tapa dura en HarperCollins en 1991. A esta siguió pocos meses después, ya en 1992, la edición en tapa blanda en HarperPerennial. Ambas aparecieron con motivo del centenario del nacimiento de la poeta (el 22 de febrero de 1892), y su publicación pretendía volver a situar a Millay en el sistema literario anglosajón, tras varias décadas ninguneada por la crítica. El texto de la solapa de la edición en tapa dura (Millay, 1991) es elocuente:

In his introduction to this centenary edition of her poems, Colin Falck presents Edna St. Vincent Millay as «a lyric-ironist in a tradition which (as well as Blake and Emily Dickinson) includes the later French Symbolists, Wilde, Hardy, Housman and the youngest Eliot [...]». Besides displaying these quintaessentially modern qualities, Millay was also «a brilliantly innovative verse technician,» some of whose achievements are unlike anything that exists elsewhere in English-language poetry. This fine selection of her work more than justifies these claims on behalf of a poet who has always been popular but who has recently come to be undervalued in more academic circles. From this point onwards it will be impossible to question Millay's status as one of the major poets of the twentieth century.

Lo interesante de esta selección es que incluye muestras de los nueve poemarios de Millay, igual que nuestra antología bilingüe, aunque los presenta ordenados cronológicamente por publicación, recurso habitual en las antologías panorámicas. No obstante, la representación de unos y otros es desigual, quizá influida por la importancia que el antólogo le ha dado a algunos de sus libros.

Por ejemplo, solo aparecen cinco sonetos de *Fatal Interview*, seis poemas de *Renascence* y nueve de *A Few Figs from Thistles*, de *Second April* y de *The Buck the Snow*. En contraste, se presentan quince poemas de *Huntsman, What Quarry?*, y nada menos que veintiséis de *The Harp-Weaver and Other Poems*, entre ellos, casi toda la serie de «Sonnets from an Ungrafted Tree». El libro póstumo *Mine the Harvest* también está ampliamente representado, con diecinueve poemas.

Los poemas van anteceditos de un escueto prólogo de Eberhart, que conoció en persona a la poeta y a su hermana Norma, así como de una nota «About the Author» y de la extensa introducción elaborada por Colin Falck, crítico y profesor de literatura moderna en el York College de Pensilvania. En capítulos previos de la tesis ya hemos citado este prólogo, así como otro artículo escrito por Falck (enero-febrero de 1992), pues es uno de los defensores del lirismo moderno o modernismo lírico de Edna St. Vincent Millay, como indica el propio título de la introducción: «The Modern Lyricism of Edna Millay». Aunque module el comentario, su opinión acerca de la poeta está clara:

It may even have begun to be possible to see that Edna Millay was the finest American lyricist of the twentieth century, and that in her mastery of the older forms as well as in her unique development of the Whitmanian tradition of cadenced free verse (in which she was chiefly influenced by Jeffers), she was one of the most skillful technicians in the whole history of English poetry. (Falck, 1991: xvi)

La voluntad de dar una imagen global y poliédrica de la poeta se refleja también en el hecho de que, después del índice de primeros versos del final del libro, Falck incluya un apartado de «Further Reading» (Millay, 1999 [1991]: 161), donde se referencian no solo las obras poéticas de la autora sino también sus obras de teatro, los artículos escritos con el pseudónimo de Nancy Boyd y las *Letters of Edna St. Vincent Millay* (1952), entre otros. Además, en la contracubierta de las ediciones en tapa dura y blanda de Harper (1991 y 1992) se ofrecen varios extractos de críticas de la antología, una de las cuales, escrita por la poeta estadounidense Maxine Kumin, resulta reveladora: «Here is encouragement a plenty to disinter this twice-buried poet and re-establish her in the canon».

En 1992 se publicó, además de la edición en rústica de Harper, otra edición de la misma obra en la editorial británica The Carcanet Press (Manchester). Esa edición es prácticamente igual que las dos estadounidenses, salvo

porque sustituye el texto de solapa de la edición en tapa dura y las abundantes críticas de ambas contracubiertas de Harper por un texto de contra escrito por los nuevos editores, que resulta un poco más prudente a la hora de incorporar a Millay al canon modernista, tal vez porque considera que la faceta que más conoce el público británico de Millay es la vertiente «romántica»: «Millay's work is resistant to theory and cannot easily be adapted to modernism. Yet she has never forfeited the love of general readers and a new generation will find here the work of one of the most passionate and accomplished poets of the century». Recordemos la divergencia que puede haber en el capital simbólico de un autor en un país y en otro (igual que en distintas culturas), tema del que hablábamos en el marco teórico y en el capítulo 4.

De estas publicaciones marcadas como «The Centenary Edition» (escrito en cubierta en las tres ediciones comentadas hasta el momento), nos gustaría señalar un detalle más. La voluntad de dar una visión global de la carrera literaria de la poeta se refleja también en la fotografía de la autora que se ha elegido para ilustrarla. En el frontispicio de las tres ediciones aparece una foto de madurez de Millay, en un primer plano de la cara, cedida por la American Society of Composers, Authors & Publishers, que dista de la bucólica imagen de juventud de Millay de cuerpo entero bajo un magnolio (tomada por Arnold Genthe en 1914), que en tantas ocasiones ha servido para ilustrar las antologías de Millay: entre otras, por ejemplo, *Edna St. Vincent Millay. Poems* (2010) que incluye solo poemas de los cuatro primeros libros de Millay y su obra de teatro *Aria da Capo*.

Unos años más tarde, en 1999, HarperPerennial volvió a editar esta selección de Falck en tapa blanda y con una presentación ligeramente distinta. Además de no incluir ya la mención al centenario, ha desaparecido de las páginas preliminares la breve biografía «About the Author», que iba

intercalada entre el prólogo y la introducción en las ediciones anteriores. En esta edición, la nota aparece al final del libro, detrás del índice de primeros versos y antes del apunte biográfico sobre el editor (también presente en las ediciones anteriores). Además, la información sobre Millay se refuerza con una escueta bio-bibliografía de la autora (apenas cinco líneas) en la contracubierta, junto con una foto también de madurez, pero diferente de la empleada en las ediciones de 1991 y 1992, en este caso cedida por The Granger Collection. Se ha eliminado el apartado de «Further Reading», que podría ir dirigido a un público más especializado en la primera edición en tapa dura, y se ha sustituido por una lista de otros libros de Millay publicados en HarperPerennial. En la contra, junto con el apunte sobre Millay, solo se ofrecen algunas de las citas presentes en las ediciones anteriores, sin texto alguno del editor, que parece haber preferido distanciarse un poco y no aportar su opinión sobre Millay. Por último, mencionaremos que, dentro de HarperPerennial, la edición de 1999 se incluye en la colección «Classics», detalle que puede contribuir a su revalorización.

La otra antología que hemos seleccionado también se titula *Selected Poems*, pero en este caso ha sido elaborada por J. D. McClatchy y, por lo tanto, refleja otros gustos y prioridades. Se publicó en tapa dura con sobrecubierta en 2003 en The Library of America, dentro del «American Poets Project». En cierto modo, podríamos decir que responde a una voluntad de canonización de la poeta. Es una edición sobria, con el diseño por colores propio de la colección, y pretende, igual que la anterior, dar una idea global de la carrera de Millay, ya no solo de su vertiente poética, sino también de otras facetas de su trayectoria, como se indica en la contracubierta: «J. D. McClatchy brings together the best of Millay's virtuous sonnets and short lyrics in a selection that spans her entire career. Also included are translations from Baudelaire's *Flowers of Evil* and her

verse play *Aria da Capo*». La inclusión de algunas de sus traducciones de Baudelaire nos recuerda a las obras completas de Moore, que incluían sus traducciones de La Fontaine y, como ya hemos apuntado en capítulos precedentes, sirve para elevar la práctica traductora a la calidad de «obra original» de estas poetisas.

El objetivo de la colección a la que pertenece esta antología también queda patente en la contracubierta, donde se informa que la colección «American Poets Project» pretende ofrecer por primera vez en la historia una «compact national library of American poetry», seleccionada y presentada por «distinguished poets and scholars, elegant in design and textually authoritative». Es decir, aspira a ser «la» selección definitiva, si algo así fuera posible.

Lo cierto es que se trata de una selección muy exhaustiva, que no solo incluye muestras de los nueve poemarios presentes en la *Selected Poems* de Harper (y en nuestra propuesta de antología) sino también de los poemas políticos de *Make Bright the Arrows* (1940) y *The Murder of Lidice* (1942). En la selección de obras teatrales, además de la famosa *Aria da Capo* (1921) mencionada en la propia contra, que se presenta completa, se incluyen también extractos de obras como *The King's Henchman* (1927) y *Conversation at Midnight* (1937). Destaca, asimismo, que, a pesar de estar ordenado por cronología, el libro presenta un segundo orden de clasificación, pues agrupa las obras en cuatro bloques distintos, en los que podría verse una aspiración temática o estilística. En la parte I se incluyen cinco poemarios, desde *Renascence and Other Poems* hasta *The Buck in the Snow*; en la parte II se recogen las obras de teatro *Aria da Capo* y *The King's Henchman*, así como la selección de traducciones de *Flowers of Evil*; la parte III la constituye únicamente *Fatal Interview*, que, a diferencia de lo que ocurría en la selección de Falck, aquí se presenta entera, con los

52 sonetos, como una unidad; y la parte IV, más extensa, cubriría seis obras, desde *Wine from these Grapes* hasta *Mine the Harvest*.

La selección de la obra de Millay va precedida de una extensa introducción del poeta y ensayista J. D. McClatchy, canciller de la Academy of American Poets y editor de *The Yale Review*. Con perspicacia e ironía, en dicha introducción repasa el vaivén de la crítica referida a Millay (e incluye citas de reseñas de la época), los datos biográficos más importantes, ilustrados con citas de la poeta y de quienes la conocieron, y comenta brevemente algunos de sus poemas, entre ellos los famosos sonetos «If I should learn, in some quite casual way» y «Well, I have lost you; and I lost you fairly», que le sirven para defender que la poesía de Millay se alejaba de la que tradicionalmente habían escrito las mujeres: «Women had never written such poems. There is a tone of defiance, of smiling contempt, in some of her sonnets about the war between the sexes that readers in the '20s would have thrilled to, and readers today are still intrigued by» (McClatchy, 2003: xxii).

No obstante, si algo distingue esta introducción es que, igual que algunos traductores-antólogos, McClatchy especifica sus objetivos y criterios de selección: «It is the largest and most varied selection of Millay's work ever made, and several principles have helped determine the contents. First, all of her books have been represented, in order to give the reader a sense of the scope of her entire career» (McClatchy, 2003: xxviii). Eso implica, como apuntábamos en la página anterior, incorporar obras que muchas otras selecciones (incluso aquellas que cubren toda su carrera) han desestimado. En segundo lugar, justifica la presencia de *Fatal Interview* en su totalidad: «I have tried to give the effect of several of her extended sequences by including them here in their entirety. All 52 sonnets of *Fatal Interview*—an almanac of love's seasons—are included, as well as all of

“Epitaph for the Race of Man”» (McClatchy, 2003: xxix). Ciertamente, eso da una panorámica mucho más ajustada al efecto original que una selección parcial de las secuencias. El único inconveniente que le vemos es de disposición formal: para evitar que un volumen tan ambicioso fuese demasiado extenso, los editores han optado por maquetar los poemas seguidos, a razón de dos o tres por página, en lugar de uno por página, como es habitual en los libros de poemas. Algunas veces, incluso parten sonetos o poemas breves que pierden parte de su fuerza al verse divididos por el salto de página. En este sentido, podría decirse que el libro adolece de dar prioridad al compendio de poemas, a la amplitud y representatividad de la selección, y no tanto al disfrute de la lectura de dichos poemas.

Volviendo a los criterios de selección de McClatchy, apunta en tercer lugar: «though I have included a few poems like “The Ballad of the Harp-Weaver” which I feel are inferior but recognize as milestones in her career, I have for the most part been guided by my taste for Millay at her tautest and truest» (McClatchy, 2003: xxix). En el apartado 10.2 volveremos a hablar de este equilibrio entre el gusto personal y la presencia de poemas «indispensables», a propósito de nuestra propia selección. De momento, solamente diremos que nos parece sincero por su parte el reconocer que ambos criterios se han tenido en cuenta pero que ha primado su criterio personal, ineludible en cualquier selección.

Por último, menciona que ha incluido «a section of verse rarities: her one-act play *Aria da Capo*, a section of her Baudelaire translations, and two excerpts from her libretto for Deems Taylor’s opera *The King’s Henchman*» (McClatchy, 2003: xxxi). Esta sección de «rarezas» se correspondería con la parte II de la antología.

Termina la introducción con una defensa de la poesía de Millay. Aunque reconoce que algunas de las críticas hechas a sus poemas tenían razón de



ser (pues en su vasta producción no todo fueron poemas de primera categoría), considera que «two dozen of her poems can stand among the best lyrics of the twentieth century, and all of her work urges re-discovery». Y añade con ironía: «In a sense, it was her misfortune to write at a time when the tide had turned in favor of modernists, who felt as T. S. Eliot did when he wrote that “no artists produces great art by a deliberate attempt to express their own personality”» (McClatchy, 2003: xxxi-xxxii). Para concluir este análisis, y la primera parte del capítulo, citamos un último fragmento de la introducción de McClatchy (2003: xxxii), donde oímos una réplica al desprecio de Eliot por los que consideraba «minor poets»: «Other poets shared her exile, of course. *Minor* was a convenient label to paste on those whose ambitions were different».

## 10.2. Criterios de selección y ordenación de la propuesta de antología bilingüe

La voluntad manifestada desde principios de la década de 1990 por los críticos norteamericanos y europeos de recuperar la figura de Edna St. Vincent Millay, comentada con detalle en el apartado 8.4 y recogida también en los prólogos de las antologías de Millay en inglés recién analizados en el apartado 10.1, contrasta con la escasez de artículos publicados sobre el tema en revistas de ámbito hispano y la ausencia de traducciones actuales al castellano de su obra poética. Ya hemos visto que, salvo la antología colectiva publicada en Argentina en 1999, todas las demás antologías panorámicas publicadas en castellano en España, México o Argentina presentan una visión muy reducida de su poesía (apenas cuatro o cinco poemas por obra), tienen del orden de cincuenta o sesenta años y en muchos casos resultan inaccesibles para el público actual. Eso hace que, en la práctica, Millay haya quedado casi excluida de nuestro sistema

literario.<sup>276</sup> Es más, a menudo ha sido considerada una «poeta menor», en la línea de lo apuntado por Eliot (2009 [1957]), quien diferenciaba entre poetas mayores (aquellos que tienen un sistema poético global que merece la pena leer en su totalidad) y los poetas menores (a quienes basta con leer en antologías).

A pesar de contar con una decena de poemarios distintos, así como numerosas antologías poéticas, y de que treinta de sus poemas aparezcan en *American Poetry: The Twentieth Century* (The Library of America, 2000); a pesar de que *The Norton Anthology of Modern and Contemporary Poetry* (2003 [1973]: 509) diga que «Millay was seen in the 1920s and 1930s as a central figure of her generation», de que la Library of Congress adquiriese una amplia colección de los manuscritos de Edna St. Vincent Millay en 1998, y de que su obra haya inspirado diversos ensayos como los comentados en las páginas precedentes, parece que los atractivos de la vida bohemia e intensa de Millay han atraído más a nuestro sector editorial que la calidad de la poesía que nos dejó. Eso es lo que parece desprenderse del hecho de que, como recogíamos ya en la introducción de la tesis, solo su biografía, escrita por Nancy Milford, se haya traducido a nuestro idioma.

Conscientes de que es casi imposible pasar directamente de la aparición en antologías colectivas a la traducción completa de los libros de poemas de Millay —la única vía para que el público de habla castellana pueda leer su obra completa—, nos proponemos hacer una primera selección de poemas representativos de Millay que constituya el germen de una «antología de un solo autor». Tal vez así se despierte la sensibilidad de algunos amantes de la poesía que, de otro modo, no habrían accedido a la obra de esta poeta;

---

<sup>276</sup> Aunque es cierto que se la menciona en algunos artículos especializados de nuestro entorno (por ejemplo, Ballart, 2007: 118-127), así como en estudios literarios de divulgación traducidos, como *A favor del amor* (Nehring, 2010 [2009]: 98-101, 134-136).

personas dispuestas a desviarse del canon establecido y a abrirse a distintas formas de poesía que pueden coexistir dentro del mismo movimiento.

Proponemos presentar la antología poética en un volumen separado, y no como anexo del primero, porque consideramos que es parte integrante de la investigación doctoral, fruto del análisis y en cierto modo «conclusión» del mismo, pero a la vez es un ente autónomo. Si esta antología bilingüe se publicase, no nos limitaríamos a incluir la traducción de los poemas escogidos, sino que la dotaríamos de todos los elementos que, a nuestro modo de ver, deberían aparecer en una antología rigurosa: prólogo, edición bilingüe de los poemas, epílogo y material adicional... En cierto modo, parte de las reflexiones y datos que podrían incluirse en ese paratexto están ya implícitos en los capítulos 8, 9 y 10 de esta tesis, dedicados de manera específica a Edna St. Vincent Millay. Coincidimos con Ruiz Casanova (2007: 163) en que:

La antología no suele ser únicamente una colección de poemas de uno o varios autores dispuestos según los criterios fijados por el antólogo, sino un libro que incluye un aparato paratextual (prólogo, notas, bibliografía, fichas biobibliográficas, *poéticas*, índices) que contribuye en alto grado a perfilar la autoría del antólogo y a construir el libro como tal. La complejidad de un proyecto antológico se cifra en la coherencia como libro del conjunto, y no en las particulares aplicaciones de los criterios estéticos o del gusto del antólogo.

Asimismo, si preparásemos la antología para introducirla en el mercado literario, creemos que —a diferencia de la Segunda Parte de la tesis, donde aparecen en páginas enfrentadas, par e impar, el original y la traducción de cada poema para facilitar las remisiones del análisis recogido en el capítulo 9—, los poemas traducidos no tendrían por qué ir necesariamente enfrentados en la página con el original del que provienen. Al contrario, podrían aparecer seguidos como en cualquier otro libro traducido, para reforzar la unidad de la obra, con el apoyo de los textos originales al final. Aunque hemos visto en el análisis de antologías en castellano de los poetas

modernistas (capítulo 7) que la tendencia es ofrecer cada vez más ediciones bilingües enfrentadas, existe controversia acerca de si la poesía traducida debe presentar también los originales o si eso la supedita a un texto previo y le quita grado de originalidad, al fomentar la comparación de ambas versiones por parte del lector.

Aun así, pese a los riesgos que puedan correr las ediciones bilingües, consideramos preferible la presencia de los poemas originales pero, como decíamos, presentando en bloque una y otra versión en dos mitades del libro, en lugar de enfrentadas. Esta opción de edición bilingüe daría rigor y prestancia a la traducción, pero a la vez mitigaría la «dependencia» excesiva que suele crearse entre un poema y su versión traducida cuando aparecen uno junto a otro, un fenómeno que no se produce en otros tipos de traducciones literarias. Al dar más autonomía a la traducción, potenciaría la idea de Berman de que la traducción de poesía es otra obra poética: «traduction-poésie».

En un principio nos pareció que, en caso de publicarse, sería recomendable destacar los sonetos de algún modo dentro de la antología, como ocurre en todas las primeras ediciones de los poemarios de Millay. No obstante, hacerlo implicaría valorar si es preferible colocarlos todos al final con numeración seguida —como ocurre en *Collected Poems* (2011 [1956]: 561-738)—, o agruparlos por libros, detrás del resto de poemas seleccionados de cada poemario, como hacen algunas antologías de Millay. Aunque estas medidas parezcan reproducir el efecto de los poemarios originales, ambas opciones desvirtúan su fuerza. En el primer caso, porque presentarlos todos seguidos diluye el libro *Fatal Interview* entre los sonetos de otros libros (como, en efecto, ocurre en los *Collected Poems*). En el segundo caso, porque la premisa de colocarlos al final de cada poemario obliga a una ordenación cronológica de los libros y, en realidad, disgrega

los sonetos seleccionados, que aparecerían en nueve bloques de tres o cuatro sonetos cada uno.

Eso nos ha llevado a pensar que tal vez la ordenación cronológica no sea la más adecuada en este caso. Por un lado, por supuesto, es una opción con numerosas ventajas (no en vano es la más utilizada por los antólogos): presenta los poemas por orden de publicación, crea una secuencia y una sensación de «evolución» en la trayectoria, y requiere menor nivel de intervención por parte del antólogo (traductor o no). Podríamos decir que es la opción menos arriesgada. Sin embargo, por otro lado, en nuestra opinión también tiene algunos inconvenientes: el hecho de presentar los poemas por orden de publicación no siempre equivale a presentarlos por orden de creación, de modo que el supuesto orden cronológico se pierde (por ejemplo, en la obra póstuma de Millay, *Mine the Harvest*, y en sus *Collected Poems* se incluían poemas inéditos que había escrito durante los últimos quince años de vida). Además, hace que siempre leamos los poemas de un autor en un determinado orden y, por defecto, siempre empecemos a conocerlo por sus obras tempranas, no siempre las mejores, y podamos llevarnos una idea equivocada de su estilo y variedad poética. Por último, creemos que la presentación cronológica, sobre todo en la obra de poetas líricos como Millay, puede llevar a los lectores a intentar relacionar demasiado las composiciones poéticas con la trayectoria vital del autor y a buscar interpretaciones fuera de la literatura, algo que puede evitarse en parte si los poemas aparecen salteados.

Por lo tanto, si tuviésemos que indicar el orden de aparición de los poemas (en caso de que la editorial nos diera libertad para hacerlo, lo cual no siempre ocurre), preferiríamos un orden que combinase el eje temático y estilístico con el formal, en la línea del propuesto en el análisis (capítulo 9). Aunque aclaramos que no debería entenderse esto como una voluntad de

colocar todos los poemas largos seguidos, todos los cuartetos seguidos, todos los poemas sobre el mar seguidos..., sino más bien de intercalarlos para que, igual que ocurre en los poemarios originales, dialogasen entre sí y, precisamente, se compensasen mediante el equilibrio entre unos temas y otros, unas formas y otras, unos tipos de imagen y otros. En este sentido, intentaríamos seguir un criterio similar al que exponía Millay en su carta a George Dillon del 25 de diciembre de 1935, a propósito de la propuesta de reordenación de los poemas que cada uno de ellos había traducido de Baudelaire para la edición de Harper, ya que consideraba que el orden presente en ese momento estaba «all out of balance». Merece la pena citar los criterios, claros y prácticos, que le envió a Dillon el día de Navidad junto con el nuevo índice de los poemas que ella había traducido:

I've kept in mind the desirability of varying the meter from poem to poem whenever possible; of having no two poems close together repeat each other in any important way; and of not having their titles conflict [...]; also I have tried sometimes to have groups of poems that in some way seemed to belong to each other, and even to enhance each other. (reproducida en: Millay, 1952: 264-265)

Así pues, teniendo en cuenta los criterios enunciados por Edna St. Vincent Millay al proponer el orden de sus propias traducciones de Baudelaire, no sería descabellado emplearlos para ordenar nuestra selección y traducción de los poemas de Millay.

Hechas estas salvedades, pasemos a comentar los criterios de selección empleados. En este sentido podemos afirmar —igual que McClatchy— que hemos combinado la aparición de poemas que no nos parecen tan excelentes, pero que fueron vitales para la trayectoria de Millay, con otros que responden a nuestro gusto personal y a la voluntad de presentar una muestra representativa de toda su trayectoria. Por lo tanto, para evitar descompensaciones exageradas entre el espacio dedicado a sus primeros poemarios (donde además aparecen muchos de sus poemas largos más

famosos) y otros poemarios donde predominan las composiciones cortas, hemos optado por reproducir y traducir «The Ballad of the Harp-Weaver» (por el que Millay obtuvo el Pulitzer Prize), pero no su tan aclamado «Renascence» —comentado en tantos artículos y prólogos dedicados a la poeta—, porque en realidad consideramos que no es representativo de su poesía. Además, es fácil que el lector hispano tenga acceso a él si desea leerlo en otras fuentes, cosa que no ocurre con algunos otros poemas incluidos en nuestra selección, menos difundidos.

Del mismo modo que Falck y McClatchy, hemos procurado que toda la carrera poética de Millay quedase representada, pues uno de los propósitos de esta investigación doctoral es precisamente abrir la concepción que tiene el público general de la poesía de Edna St. Vincent Millay (basada sobre todo en sus primeros y famosísimos poemarios) y, de paso, ampliar la imagen que se tiene sobre el modernismo en ciertos círculos académicos. En la medida de lo posible, hemos aplicado uno de los principios que Ruiz Casanova (2007: 214) incluye en su decálogo para la crítica y el estudio de antologías: «*Si la antología es de un solo poeta, debe calibrarse la representatividad de los textos escogidos (dentro de cada libro del autor y en el conjunto de toda su obra) y la lectura de una cronología estética —no evolución, término harto biologista— del autor*».<sup>277</sup>

Para ello, nos parecía imprescindible que quedase patente la mezcla de temas, estilos, registros, recursos, tonos y métrica que empleaba la poeta de Maine. No obstante, en este caso hemos seguido los pasos de Colin Falck, pues hemos recopilado únicamente poemas de los nueve poemarios «reconocidos» y concebidos como tales por Millay, dejando a un lado las obras de teatro (aunque se escribieran en verso, como la fantástica *Aria da Capo*) y los poemas-propaganda, que la propia poeta rechazó como

---

<sup>277</sup> Cursiva presente en el original.

composiciones poéticas (*Murder of Lidice* y *Make Bright the Arrows*). Estos últimos, por el contrario, sí se incluyen en la antología preparada por McClatchy. Consideramos que, en una primera antología de Millay en nuestro idioma, es preferible centrarnos en una de sus facetas y dejar el resto de composiciones para una posible antología más extensa o para otro tipo de obra que incluyera muestras de todo tipo de creación literaria realizada por ella, donde tendrían cabida también algunos de sus artículos satíricos publicados con pseudónimo.

En cuanto a la presencia de cada uno de los poemarios dentro de nuestra selección,<sup>278</sup> puede parecer poco equilibrada en el número de poemas, pero en realidad queda compensada por la longitud o intensidad de algunos de ellos. Así, por ejemplo, solo ofrecemos cuatro poemas de *Renascence and Other Poems*, pero uno de ellos es «Interim», un poema extenso de más de 210 versos, que, junto con los otros tres poemas seleccionados, ya da bastante peso a este poemario dentro de la antología. En el polo opuesto estaría *Second April*, un libro del que incluimos trece ejemplos, pero precisamente se trata del libro con más poemas breves y epigramáticos, además de ser uno de los libros capitales de la poeta. *The Harp-Weaver and Other Poems*, con diez poemas, y *The Buck in the Snow*, con doce, son los otros dos libros más representados en nuestra antología bilingüe.

La importancia de los sonetos en la poesía de Millay nos ha llevado a procurar incluir al menos uno de cada poemario recogido (en algunos casos dos), aunque no todos aparecen agrupados en el apartado formal de «Sonetos», sino que algunos están incluidos en ciertos apartados temáticos, como el dedicado a «El aislamiento de los amantes» (apartado 9.2.d) y «La mujer moderna y la máscara de la feminidad» (apartado 9.2.e). Por supuesto, de modo análogo a las partes de la antología de McClatchy, que

---

<sup>278</sup> Puede consultarse en el índice de poemas por fecha de publicación incluido en las pp. 119-121 del Segundo Volumen de la tesis.



dedicaba un apartado solo a *Fatal Interview*, hemos decidido crear una categoría de «Poemas encadenados» (apartado 9.1.e), sección donde ofrecemos dos ejemplos de «Sonnets from an Ungrafted Tree» y dos de los cinco sonetos de *Fatal Interview* que hemos seleccionado.<sup>279</sup> Nos ha costado elegir solo cinco sonetos de esta serie que plasmaran la progresión de la historia de amor que relata, pero consideramos que los seleccionados dan una visión panorámica de este libro tan peculiar, sin resultar excesivos. Como uno de nuestros objetivos era reflejar la disparidad métrica y estilística de Millay, pensamos que haber incluido más sonetos de *Fatal Interview*, unidos a todos los sonetos que ya salpican la selección de los demás poemarios, habría recargado la selección. Es cierto que, comparativamente, la forma del soneto está algo «infrarrepresentada» en nuestra antología, respecto de su presencia en el volumen total de la poesía de Millay. De los 477 poemas incluidos en los *Collected Poems*, 178 son sonetos (un 37 % del total), o 126 de 425, si excluimos los 52 que componen *Fatal Interview* (29 %). En contraste, solo 15 de los 67 poemas que hemos seleccionado, comentado y traducido, son sonetos (22 %). De todos modos, como decíamos, consideramos que, junto con el énfasis dado a ellos en el análisis, son suficientes para dar cuenta de la importancia de esta forma métrica tan marcada en la poética de Millay.

A la hora de elaborar nuestra selección, partimos en primer lugar de la lectura saltada de los poemarios de Millay, con el fin de tomar el pulso de su poesía, y en segundo lugar, de la lectura completa y atenta de sus *Collected Poems* (2011 [1956]), que, como hemos dicho, contiene cerca de 480 poemas. Con ese libro como referencia, hicimos una primera selección amplia de 120 composiciones, entre las que después hicimos una segunda criba, teniendo en cuenta el diálogo entre los poemas y la repetición que

---

<sup>279</sup> Los tres restantes se encuentran en el apartado «Sonetos» (9.1.b), «El aislamiento de los amantes» (9.2.d.) y «Búsqueda y desprecio de la belleza» (9.2.f).

pudieran suponer, como apuntaba Millay, para quedarnos con los 67 poemas que finalmente componen nuestra antología bilingüe. Como tantas otras veces, lo más difícil de la selección no ha sido elegir cuáles debían aparecer, sino decidir de cuáles podíamos prescindir, poemas que quizá habrían podido incluirse si la antología hubiese tenido una extensión mayor. Por último, a modo de curiosidad, apuntaremos en qué medida nuestra selección ha coincidido con las elaboradas por Falck y McClatchy, editores de las antologías comentadas en el apartado 10.1. Sirva esta comparación para ilustrar lo expresado por tantos antólogos y estudiosos: la subjetividad subyacente a toda selección, por exhaustiva que sea.

Si lo comparamos con la selección de Falck, veremos, por ejemplo, que de los cuatro poemarios más famosos de Millay, solo 2 de nuestros poemas elegidos de *Renascence* se incluyen allí, junto con 3 de los 7 de *A Few Figs from Thistles*, apenas 4 de los 13 que hemos seleccionado de *Second April* y 3 de los 10 poemas escogidos de *The Harp-Weaver*... Y no solo eso, sino que entre los que sí se incluyen no siempre están los que, a nuestro modo de ver, debían aparecer a toda costa, como «Daphne», «Burial» o la propia «The Ballad of the Harp-Weaver». Incluso en la selección de los «Sonnets from an Ungrafted Tree», incluidos en ese mismo poemario, diferimos, pues a pesar de que Falck recupera 14 de los 17 sonetos de esa serie encadenada, solo uno de los dos que hemos traducido nosotros está entre ellos. Curiosamente, el soneto VII («One way there was of muting in the mind»), que sí hemos incluido, es uno de los únicos tres sonetos del «Ungrafted Tree» que el antólogo ha decidido omitir.

En cuanto a los siguientes cuatro poemarios publicados en vida de Millay, observamos lo siguiente. Solo 4 de los 12 poemas que hemos seleccionado de *The Buck in the Snow* se recogen en Falck, y entre ellos no está el potentísimo «Hangman's Oak»; un único soneto de *Fatal Interview*

coincide en ambas selecciones (el imprescindible «Love is not all: it is not meat nor drink»); 3 de los 7 de *Wine from These Grapes* coinciden y solo uno de los 5 de *Huntsman, What Quarry?* («The Fitting») aparece en ambas, si bien observamos que dos de los poemas que habíamos preseleccionado de este poemario, y que al final desestimamos («Poor Passionate Thing» y «Modern Declaration») sí se recogen en la antología de Colin Falck. Como ausencias destacables a nuestro modo de ver en este bloque estaría el poema «Childhood Is the Kingdom Where Nobody Dies» (del poemario *Wine from These Grapes*), desgarrador y original, que sin embargo Falck no ha introducido en su selección.

El último poemario de Millay, publicado de forma póstuma, tiene un peso muy distinto en la selección de Falck y en la nuestra. Mientras que el poeta y crítico estadounidense incluye 20 poemas, nosotros solo hemos traducido 4 y, una vez más, a pesar de la abundante representación de este poemario en su selección, solo 2 de nuestros 4 poemas elegidos están en dicha antología. Junto a ellos está otro de los que desecharnos en la selección definitiva, «Men Working», que podríamos incluir si elaborásemos una antología más extensa. En resumen, solo 23 de nuestros 67 poemas (34 %) fueron recogidos por Colin Falck.

Comparemos ahora nuestra selección con la de McClatchy. Al ser mucho más extensa (incluye unos doscientos poemas, además de las obras de teatro y las traducciones ya mencionadas), es de esperar que presente un mayor índice de coincidencia. A partir del cotejo de los cuatro primeros poemarios obtenemos que 3 de los 4 poemas de *Renascence...* que hemos seleccionado aparecen en su antología (todos menos «Blight»); 5 de los 7 de *A Few Figs...*; 6 de los 13 de *Second April*, y 7 de los 10 de *The Harp-Weaver...*, entre ellos, la balada que da título al volumen. Resulta curioso que, entre los elegidos de *Second April*, el libro de esta serie en cuya

selección menos coincidimos, McClatchy no haya incluido «Spring» ni «Song of a Second April», que inspiran el título del volumen. Sí recupera «Inland» y «*Passer Mortuus Est*», otros dos poemas claves de este poemario a nuestro modo de ver. La coincidencia es menor en el siguiente libro, *The Buck in the Snow*, pues solo 4 de los 12 poemas que habíamos elegido para representarlo se incluyen en McClatchy, quien, en comparación con el número de poemas recogidos de otros libros, otorga poca importancia a este, ya que solo presenta 9 (frente a un total de 32 para *The Harp-Weaver...*, por ejemplo).

Como es natural, los 5 sonetos con los que resumimos *Fatal Interview* están reflejados en la selección de McClatchy ya que, como él mismo aclaraba, incluir esta secuencia encadenada completa era uno de sus criterios de selección. Por el contrario, en la selección de los poemarios restantes encontramos poca coincidencia: solo 2 de los 7 poemas de *Wine from These Grapes* que hemos traducido están en McClatchy. Por suerte, aquí sí aparece «Childhood Is the Kingdom Where Nobody Dies», aunque nos sorprende la omisión de «The Hedge of Hemlocks» y «The Oak-Leaves», poemas que consideramos buenos representantes de las composiciones en verso libre y en métrica variada de Millay.<sup>280</sup>

Solo uno de nuestros 5 poemas traducidos de *Huntsman, What Quarry?* se recoge en la antología de McClatchy. Entre los que faltan, lamentamos la omisión de «The Fitting», un poema en verso libre que no solo nos parece excelente, sino que ha motivado diversos artículos de investigación.<sup>281</sup> Por último, 2 de los 4 poemas del libro póstumo de Millay seleccionados en nuestra antología están también en la selección de 2003, algo que sorprende, teniendo en cuenta que McClatchy incluye 20 poemas de este libro. Así pues, un total 34 de los 67 poemas que ofrecemos en edición

---

<sup>280</sup> Véase el análisis de estos poemas en los apartados 9.1.b y 9.3.c.

<sup>281</sup> Véase Walker (1991).

bilingüe para los lectores hispanohablantes están recogidos también en la propuesta de McClatchy, equivalente a un 50,7 %.

Por supuesto, no es nuestra intención reducir estas antologías a una mera ratio de representatividad de cada poemario. Como hemos comprobado a lo largo de este capítulo (y de toda la tesis), una antología poética de un solo autor es mucho más que una lista de poemas, y denota con más intensidad que cualquier otra traducción o recopilación los criterios personales y profesionales del traductor-antólogo y su visión de la poesía, así como del poeta antologado en cuestión. Sin embargo, un buen ejercicio para tomar conciencia de esa subjetividad (a veces negada) es precisamente comparar qué incluye cada antólogo y cómo justifica su selección y su ordenación.

Como ya hemos dicho en páginas precedentes, confiamos en que nuestra selección y traducción sirva para introducir a Edna St. Vincent Millay en el sistema literario hispano y amplíe su capital simbólico internacional. Si consiguiéramos que los lectores de poesía traducida accedieran a ella, que entrase en el currículum universitario y que los estudiantes de literatura de nuestro entorno se interesasen por la figura de esta escritora tan poliédrica, nos sentiríamos más que satisfechos. Si, además, lográsemos que sus poemas traducidos llegasen a un público más amplio y embelesasen a una décima parte de las personas que han disfrutado y disfrutan de su poesía en la cultura anglosajona, consideraríamos que todo este esfuerzo ha dado un fruto equiparable a los de *A Few Figs from Thistles*.

Por último, nos gustaría comentar el criterio para la presentación de los títulos de poemarios dentro de la antología propuesta. Aunque a lo largo de la tesis hemos citado en inglés los títulos de los libros escritos por Millay, dado que no tienen traducción publicada, en nuestra propuesta de traducción hemos optado por dar también una versión de los mismos. Así creamos una coherencia de entorno de traducción, presentando el poemario

en el que podrían aparecer si este llegara a traducirse por completo. En este sentido, seguiríamos el ejemplo de la antología de Elizabeth Bishop (1988a) editada por Hernández, que comentábamos en el apartado 7.2.a.

Después de analizar los poemas que los componen y las referencias más recurrentes de la poeta, consideramos que los nueve poemarios de Edna St. Vincent Millay representados en nuestra antología podrían tener los siguientes títulos: *Renacer y otros poemas*, *Frutos de los abrojos*, *Segundo abril*, *La hilandera del arpa y otros poemas*, *El ciervo en la nieve*, *Encuentro fatal*, *El vino de estas uvas*, *Cazador*, *¿y tu presa?*, y por último, *Mi última cosecha*. Así los presentamos debajo de cada poema traducido, en las páginas impares de la antología, junto con la fecha de publicación original. Sirva el Segundo Volumen de esta tesis de maqueta de cómo quedaría el cuerpo central de nuestra antología. A eso faltaría añadir el paratexto del que varias veces hemos hablado, que ayudaría a presentar a la poeta, justificar los criterios de selección y completar la visión del universo poético de Millay ofrecida por los poemas.



## 11. CONCLUSIONES

Llegamos a la última estación de este viaje por el movimiento modernista norteamericano y su recepción en dos sistemas literarios, y es el momento de recapitular lo observado. A la luz de los datos obtenidos y analizados en los capítulos 5 y 7 de la tesis, dedicados al estudio cuantitativo y cualitativo de las distintas ediciones de poemarios, antologías y obras completas publicadas en inglés y en castellano, podríamos afirmar que la antología poética de un solo autor es un método frecuente para introducir a un poeta en un nuevo sistema literario, por lo menos en el caso del movimiento modernista norteamericano. De los 17 poetas de nuestro corpus que cuentan con poemarios o antologías en castellano, 15 (todos menos Gertrude Stein y Archibald MacLeish) tienen al menos alguna antología publicada en traducción y, de esos 15, en 13 casos la antología poética fue el primer libro de poesía que se publicó en nuestro idioma. Además, en muchas ocasiones, como hemos visto, el traductor-antólogo explicita en un prólogo ese deseo de presentar al poeta ante un público nuevo y de emplear su selección como carta de presentación del poeta en la nueva cultura.

Asimismo, también hemos constatado que las antologías poéticas de un solo autor publicadas en castellano entre 1912 y 2012 muestran una gran variedad de enfoques. Esto es propio de un género que depende en parte de la subjetividad de los traductores-antólogos que realizan esa doble relectura, primero como seleccionadores de los poemas que consideran más representativos del autor a quien pretenden introducir en el nuevo sistema literario, y segundo como recreadores de esos poemas en la lengua de llegada. Si todas las traducciones pueden considerarse una lectura personal del texto de origen, filtrado y reescrito con otras palabras, cuando el traductor también selecciona los poemas y los presenta ante los nuevos lectores, la manipulación del material original es doble. Como hemos visto,



las mismas antologías enfatizan esa doble función con expresiones como: «Selección, traducción y notas» o potencian la calidad poética de los traductores con la expresión «versión poética».

Igual que existen muchos tipos de antologías, a partir de los ejemplos comentados hemos comprobado que los traductores-antólogos no responden a un único patrón, sino que van desde el poeta hasta el traductor profesional, desde el crítico literario hasta el estudioso especializado en un autor concreto, pasando por figuras que, como Octavio Paz o Jordi Doce, combinan varios de estos perfiles. Por supuesto, el grado en que el capital simbólico de los propios traductores ayuda a atraer la atención del nuevo público hacia los poetas a quienes abren la puerta también puede variar enormemente. Sin embargo, ocupen el lugar que ocupen dentro de nuestra cultura y sean cuales sean sus criterios de selección y traducción poética, todos estos traductores-antólogos contribuyen a dar voz a poetas de otras procedencias y los introducen en el sistema literario global, pues solo cuando se traduce una obra pasa a ser verdaderamente compartida.

Por otra parte, el tema de la subjetividad y la sensibilidad personal ha aparecido en distintos capítulos de la tesis, tanto en el referido propiamente a los traductores-antólogos (capítulo 7), como en el de los distintos papeles que desempeñaron los poetas modernistas, entre ellos el de críticos y traductores (capítulo 6) y también en el dedicado a las opiniones de la crítica sobre Edna St. Vincent Millay (capítulo 8). Por supuesto, y de forma análoga, nuestra propia subjetividad está latente en la selección y el análisis del capítulo 9 y, de manera explícita, en la justificación de dicha selección, realizada en el último capítulo de la tesis (apartado 10.2).

Por supuesto, que haya sido una selección subjetiva no implica que haya sido impulsiva, ni mucho menos. En este sentido, nos han resultado inspiradores los consejos de T. S. Eliot acerca de la labor del crítico

literario, ya que sirven de pauta para todo aquel que desee investigar sobre poesía con seriedad y rigor (y consideramos que seleccionar y traducir una antología poética es un tipo de investigación, igual que lo es el análisis y la reflexión teórica sobre esos poemas). Así pues, en la selección del corpus y en la elaboración de la antología poética alrededor de la cual se articulan los últimos capítulos de la tesis, y cuyo fruto se plasma en el Segundo Volumen, hemos intentado seguir las tres fases que el poeta recomienda para la crítica literaria: leer y disfrutar con la poesía para saber seleccionar los buenos poemas y rechazar los malos, ordenar las experiencias poéticas en grados (elaborar listas, el germen del canon), y añadir la fruición intelectual a la intensidad del sentimiento poético (Eliot, 1964 [1933]).

Y todo ello con la modestia de quien sabe que la clasificación propuesta ha de ser irremediabilmente provisional y subjetiva, pues, igual que los escritores encuentran su materia literaria en la amalgama de experiencias vividas, observadas y leídas, los traductores y los críticos, en su labor hermenéutica, no pueden desprenderse del bagaje vital y cultural que los acompaña. Al hilo de eso, nos permitimos recordar las palabras de Bartra (1974 [1952]: 24), ya citadas en otro capítulo de la tesis: «Toda antología, se ha dicho, es provisional. Ésta sólo es *una* antología, es decir, es tanto la consecuencia de unas normas prefijadas y de unas preferencias y tendencias previas que, sin advertirlo yo en el momento de la selección, han de haber vencido mi designio de objetividad, como de azares, lecturas o inesperados hallazgos». Unas palabras escritas hace más de sesenta años, pero que siguen vigentes y que aplicamos también a nuestra selección.

Una vez hecha esta salvedad, nos gustaría expresar que, en nuestra opinión —a la luz de las bases teóricas expuestas en el capítulo 2 y teniendo en cuenta la opinión de la crítica de todo un siglo dedicada a Millay, resumida en el capítulo 8—, el análisis y la justificación de los 67 poemas de Millay

seleccionados para la antología (por fuerza someros, porque habrían podido ocupar una tesis en sí mismos) aportan pruebas suficientes para defender la inclusión de la poeta en un «nuevo» canon modernista. Ciertamente es que en una época en la que la poesía «seria» se volvía impersonal, cuando «all serious writing was also seriously objectified, alienated, aloof in its literariness from context, Millay, more than any other poet, male or female, represented the opposite extreme, a merging of public and private identities, of self, subject, and persona» (Clark, 1996 [1986]: 164).

No obstante, gracias a la interpretación, la traducción y el estudio atento de la obra de Millay, hemos visto que también es cierto que su manipulación consciente de la imagen de *femme fatale* y de la feminidad extrema comentada por Gilbert y Gubar (1994) en realidad sirve para acercar la poesía de Edna St. Vincent Millay al «deployment of ‘masks’ or personae, each of which would produce a different subjectivity-effect» que Ruthven (1990: 34) apreciaba en la poesía de Pound y que, igual que las imágenes, permitía al poeta «to remain at one remove from his subject» (Hermans, 1982: 95). Por lo tanto, sería simplista pensar que todas las primeras personas que pueblan los poemas de Millay, todas sus voces poéticas, corresponden a experiencias personales propias y verídicas, y reflejan la «sinceridad» confesional de la poeta lírica, cuando en realidad son máscaras de feminidad, unas máscaras que Millay, tan aficionada al teatro, manejaba a la perfección.

De todas maneras, nos gustaría que fuesen los propios lectores (tanto quienes lean a Millay en su lengua original como quienes lean nuestra traducción al castellano de sus poemas, que en cierto modo supone una «reescritura») los que se formaran su propia opinión. En nuestro empeño por despertar el interés por esta poeta, hemos procurado trasladar a lengua castellana el contenido y la forma de sus palabras, pero, sobre todo, la

emoción de su voz. Consideramos que, tal como se desprende de nuestras versiones y del análisis justificativo que las acompaña, en la traducción poética, más que en ninguna otra, la única forma de ser fiel al sentido último y al efecto que produce el texto original es tomarse libertades (o licencias) a la hora de verter el significado lingüístico de sus componentes con el fin de conservar su esencia.

A través de la antología poética de Millay que cierra nuestra investigación doctoral, nos proponemos abrir una puerta que facilite la entrada de esta poeta modernista en el polisistema literario de nuestro país, del que, como bien apunta Even-Zohar (2007 [1999]), las traducciones forman parte. Y decimos que pretendemos «facilitar» su entrada porque nuestra labor como antólogos y traductores no es más que una de las muchas que intervienen en la fijación del sistema de la literatura traducida, que, aplicando la definición de la «teoría de los polisistemas», constituye una «red de relaciones hipotetizadas entre una cierta cantidad de actividades llamadas “literarias”, y consiguientemente esas actividades mismas observadas a través de esa red» (Even-Zohar, 2007 [1990]: 43).

Es decir, junto al texto mismo (el «producto»), en ese entramado literario de «bienes» y «herramientas»,<sup>282</sup> que tiene un valor otorgado por la sociedad, pero además contribuye a regular las actividades de dicha sociedad, encontramos otros elementos que influyen tanto en su valía como en su posición dentro del propio sistema. A saber: la editorial o institución que lo difunde (el «productor»), el mercado en el que se introduce, la recepción del público (el «consumidor») y de la crítica que le añade valor o lo desprestigia... Unos elementos que el estudioso israelí relaciona con el esquema de la comunicación y el lenguaje de Jakobson (1980 [1956]) (citado en: Even-Zohar, 2007 [1990]), y que hemos comentado brevemente

---

<sup>282</sup> Véase Even-Zohar (1999: 27-36).

en el apartado dedicado a «¿Quién publica a quién?» (apartado 5.3). Será precisa la recepción positiva de todos esos agentes del sector para que la poesía de Millay entre en el nuevo canon del modernismo norteamericano y, desde ahí, en nuestro sistema cultural.

Esta reflexión enlaza con otro de los temas tratados en la tesis. A partir de las distintas ediciones de obras poéticas documentadas (incluidas en los Apéndices 2 y 3), a lo largo de estas páginas hemos intentado analizar, entre otras cosas, qué posición han tenido dentro del sistema literario anglosajón e hispano los 28 poetas seleccionados para el corpus a lo largo del periodo comprendido entre 1912 y 2012. El análisis diacrónico y transnacional (con Gran Bretaña y Estados Unidos como ejes principales para el sistema literario anglosajón, y España, México y Argentina como referentes para el sistema literario hispano) nos ha servido para comprobar de forma empírica la intuición sobre la posición de centralidad o periferia que cada uno de los poetas ocupa en su campo literario de origen y en el sistema literario global.

Algunos de los datos obtenidos han resultado sorprendentes. Hemos constatado que, en ciertos casos, como el de T. S. Eliot, y a juzgar por el número de ediciones de sus obras en traducción, su centralidad dentro del sistema anglosajón se acentúa todavía más en la recepción en la cultura hispana. En contraste, hemos comprobado que, para determinados poetas, las posiciones dentro del sistema literario de origen y del sistema cultural de llegada son opuestas (por ejemplo, Robert Frost, Edna St. Vincent Millay o Louise Bogan).

Como apuntábamos en la introducción, el capital simbólico de un autor y su posición dentro del sistema literario mundial no son estables en el tiempo ni fijos para todos los subsistemas de cada cultura. Así, hemos visto, por ejemplo, que en determinadas décadas Edna St. Vincent Millay

ha ganado centralidad en su país natal, que la polémica suscitada por las distintas versiones de las obras completas de Marianne Moore se ha hecho eco en la traducción al castellano, y que Eliot ha mantenido su estatus privilegiado dentro del sistema literario anglosajón e hispano durante el siglo estudiado y ha corroborado su capital simbólico desde la década de 1930 hasta nuestros días.

Asimismo, hemos podido comprobar que las características que atribuye Gisèle Sapiro (2009: 252) al «pôle de grande diffusion, à rotation rapide» y al «pôle de diffusion restreinte, à rotation lente» se cumplen en la edición y difusión de las obras de varios de estos poetas. A modo de ejemplo, y por ceñirnos a los tres poetas mencionados en el párrafo anterior, diremos que Eliot y Moore, asociados en su cultura de origen con la literatura restringida y elitista, han sido difundidos en buena parte mediante ediciones limitadas y de lujo, algo acentuado en el caso de Eliot con la edición facsímil de *The Waste Land* (con correcciones de Pound) y las ediciones no venales de sus poemarios. Por su parte, Millay, más «popular», ha contado en su mayoría con ediciones económicas y de gran tirada que han llegado a un amplísimo abanico de lectores dentro de la cultura anglosajona.

Sin embargo, hemos observado que en este caso el éxito editorial de Millay en Estados Unidos no ha sido suficiente para aumentar su capital simbólico hasta el punto de convertirla en una «poeta internacional», como demuestra el escaso número de ediciones distintas publicadas en otros centros del sistema anglosajón, como Gran Bretaña, y la escasez de traducciones en castellano y en otros idiomas europeos. De nuevo, en el polo opuesto, encontraríamos a Eliot, cuya repercusión y capital simbólico como crítico y editor además de poeta han servido para hacer de él el poeta modernista más internacional. Su opinión ha servido, asimismo, para potenciar el

capital simbólico de otros poetas «afines», como Marianne Moore, gracias a su papel mediador.

Esto podría llevarnos a pensar que, en ocasiones, el éxito inmediato de ventas (como el asociado a *A Few Figs from Thistles*, un *best-seller* estadounidense en los años veinte), si no va acompañado de una crítica favorable, puede resultar «contraproducente» para la difusión internacional de un autor. Por lo menos, así ocurre en el género poético, que suele relacionarse con la literatura restringida y donde a veces se asocia el éxito entre el público con una «vulgarización» de la obra. A propósito de esta cuestión, reproducimos las palabras de Norma Millay en la introducción a los *Collected Sonnets* (1967 [1959]). Estas líneas son toda una declaración de intenciones y una defensa algo ácida de la poesía de su hermana Edna frente a los ataques de poetas y críticos elitistas que parecen despreciar la difusión poética:

When a poet publishes his work he wishes it to be known. If he wanted special and limited audiences he would have to bring out limited editions and distribute them among friends and admirers, or readers with credentials subject to the author's veto. It is my wish and hope that these books will go far and wide to refresh established followers and to establish new readers everywhere. The fact that this poet has always been widely read has brought her detractors. Karl Shapiro, poet and critic, in a critical review of Millay, said of this: «Poets have held her popularity against her for a generation [...]. They should read the collected lyrics and collected sonnets again. For Miss Millay was a poet of lyric genius...» My further hope is, then, that these poems will be read freshly through the eyes and minds of you who approach them; that you will discover for yourselves what this poet has to say and that you will be receptive to the rich and subtle melodies in which she speaks. (Norma Millay, 1967 [1959]: v-vi)

A juzgar por el aumento en el número de ediciones observado en el sistema anglosajón a partir de la década de 1990, tal vez las palabras de Norma Millay hayan servido para que lectores y críticos empiecen a leer con ojos nuevos la poesía de Millay. Y también a juzgar por el número estable de ediciones de poemarios de T. S. Eliot en inglés y en castellano a lo largo

del siglo estudiado, cabe preguntarse si esas ediciones limitadas o de lujo, distribuidas «among friends and admirers, or readers with credentials», no son en el fondo otra forma de buscar la difusión y la presencia de un poeta concreto dentro del sistema literario mundial.

Para concluir, nos gustaría apuntar los temas que podrían haberse ampliado en esta tesis. En nuestra opinión, uno de los logros de nuestra investigación consiste justamente en todo lo que queda por hacer. Es decir, cualquiera de los capítulos que componen el grueso del estudio, desde el capítulo 5 hasta el 10, y por supuesto, la propia antología incluida en el Segundo Volumen, podrían ampliarse, rectificarse, relacionarse con otros temas y otros poetas. Intentar presentar una panorámica de la recepción de 28 poetas en dos sistemas culturales tan extensos como el anglosajón y el hispano a lo largo de todo un siglo, para después utilizarla de base de la investigación sobre el papel de las antologías como medio de entrada de un poeta en un nuevo sistema literario, constituye, sin duda, un tema muy amplio y, si se nos permite, muy ambicioso.

Eso ha provocado que, por fuerza, haya sido necesaria una labor constante de contención, selección, resumen, y un continuo recordatorio por nuestra parte de que esto no era más que el primer esbozo, algo difuso, de lo que sería un cuadro más amplio y más nítido. También en el repaso de la crítica de Millay nos hemos visto obligados a resumir mucho las intervenciones de críticos, periodistas y estudiosos. Y ¿qué decir de la labor de «poda» en el capítulo 6, dedicado al capital simbólico de los poetas del corpus y a las demás funciones desempeñadas dentro del sistema literario? Como tantos otros, ese capítulo en sí mismo podría constituir una tesis, y bastante interesante, así que tiramos el guante por si alguien quiere recogerlo.

Por nuestra parte, nos gustaría seguir ahondando en dos de los ejes principales de esta tesis. En primer lugar, profundizaríamos en el estudio



de las antologías de poesía traducida (donde incluimos tanto las traducciones de antologías previas, como el caso más frecuente, las antologías creadas por los propios traductores-antólogos y que son selecciones nuevas solo existentes en la versión traducida). En segundo lugar, ampliaríamos el estudio de la figura de Edna St. Vincent Millay, enmarcada dentro de un movimiento modernista amplio y polifónico, con espacio para el modernismo sentimental. Si el tiempo lo permitiese, esa panorámica podría completarse en investigaciones futuras mediante el estudio de otras voces modernas olvidadas por no haberse ceñido a los parámetros tradicionales del *High Modernism*.

De todas formas, todavía queda mucho por decir acerca de Millay. No solo podemos profundizar en el análisis y la difusión de su poesía desde el punto de vista de la traducción, sino que hay otras facetas de su carrera —como la de ensayista satírica y la de dramaturga de obras tan potentes como *Aria da Capo*—, cuyo estudio serviría para ampliar la imagen de esta autora y lograr que por fin dejara de encasillársela en el apartado de «poeta lírica y romántica» (categoría en la que algunos todavía la mantienen) para aceptar la polifonía y la inteligencia de su voz.

## Bibliografía

### 1. Fuentes primarias<sup>283</sup>

- MILLAY, Edna St. Vincent (1917). *Renascence and Other Poems*. Nueva York: Mitchell Kennerley.
- (1920). *A Few Figs from Thistles*. Nueva York: F. Shaw (reeditado: Nueva York/Londres: Harper & Brothers, 1923).
- (1921). *Second April*. Nueva York: Mitchell Kennerley.
- (1923). *The Harp-Weaver and Other Poems*. Nueva York/Londres: Harper & Brothers.
- (1928). *The Buck in the Snow and other Poems*. Nueva York/Londres: Harper & Brothers.
- (1929). *Poems Selected for Young People*. J. Paget-Fredericks (ilustr.). Nueva York: Harper & Brothers (reeditado: Harper & Row, 1951; HarperCollins, 1979).
- (1931). *Fatal Interview*. Nueva York/Londres: Harper & Brothers.
- (1934). *Wine from These Grapes*. Nueva York/Londres: Harper & Brothers.
- (1939). *Huntsman, What Quarry?* Nueva York/Londres: Harper & Brothers.
- (1941). *Collected Sonnets*. Edna St. Vincent Millay (pref.). Nueva York/Londres: Harper & Brothers (reeditado: Washington Square Press, 1965; Harper & Row, 1970).
- (1943). *Collected Lyrics*. Nueva York/Londres: Harper & Brothers (reeditado: Washington Square Press, 1959; Harper Perennial, 1981).
- (1954). *Mine the Harvest. A Collection of New Poems*. Norma Millay (ed.). Nueva York/Londres: Harper & Brothers.
- (1956). *Collected Poems*. Norma Millay (ed.). Nueva York/Hagerstown/San Francisco/Londres: Harper & Row. 1.<sup>a</sup> ed. aument. (Incluye: *Renascence*

---

<sup>283</sup> Incluimos como «Fuentes primarias» únicamente las obras poéticas de Edna St. Vincent Millay que aparecen citadas y comentadas dentro de la tesis. Véase también el Anexo 2.13, donde se recogen todas las ediciones de poemarios, antologías y obras completas de Millay publicadas en inglés. No incluimos sus obras dramáticas, porque se escapan del alcance de esta tesis. Entre ellas estarían: *Aria da Capo* (1921), *The King's Henchman* (1927) y *Conversation at Midnight* (1937).

- and Other Poems, A Few Figs from Thistles, Second April, The Harp Weaver and Other Poems, The Buck in the Snow and Other Poems, Poems Selected for Young People, Fatal Interview, Wine from These Grapes, Huntsman, What Quarry?, Make Bright the Arrows, Mine the Harvest*) (reeditado: Harper Perennial, 2011).
- (1979). *Edna St. Vincent Millay: Poems Selected for Young People*. Ronald Keller (grab.). Nueva York/Pensilvania: HarperCollins.
- (1986). *Take Up the Song: Poems*. Ivan Massar (ed. y foto.). Nueva York: Harper & Row.
- (1988). *Collected Sonnets*. Edna St. Vincent Millay (pref.), Elizabeth Barnett (pról.), Norma Millay (intro.). Nueva York, Cambridge, Filadelfia, San Francisco, México D. F., Singapur, Sydney: HarperCollins, «Harper Perennial», 1.<sup>a</sup> ed. col., rev. y ampli. (incluye prefacio de Edna St. Vincent Millay a la edición de 1941).
- (1998). *Early Poems*. Holly Peppe (ed. y notas). Nueva York/Londres/Victoria (Australia)/Nueva Zelanda/Nueva Delhi: Penguin Books.
- (1999 [1991]).<sup>284</sup> *Selected Poems*. Colin Falck (ed. e intro.). Richard Eberhart (pról.). Nueva York: Harper Perennial Modern Classics.
- (1992). *Selected Poems*. Colin Falck (ed. e intro.). Richard Eberhart (pról.). Londres: Carcanet.
- (2001). *The Selected Poetry of Edna St. Vincent Millay*. Nancy Milford (ed. e intro.). Nueva York/Toronto: Modern Library (Random House).
- (2003). *Selected Poems*. J. D. McClatchy (ed. e intro.). Nueva York: The American Library, «American Poets Project».
- (2006). *Early Works of Edna St. Vincent Millay: Selected Poetry and Three Plays*. Stacy Carson Hubbard (selec. e intro.). Nueva York: Barnes & Noble.
- (2008). *Edna St. Vincent Millay. Early Poems*. Joslyn Pine (intro.). Mineola (Nueva York): Dover Thrift.

---

<sup>284</sup> Cuando indicamos dos fechas seguidas, la que se presenta entre corchetes en una obra en lengua original indica el año de la primera edición. Si esta apareció en otro tipo de publicación (p. ej., un artículo de revista después recopilado en una obra colectiva), damos la referencia completa de la publicación antigua al final de la entrada.

- (2010). *Millay: Poems*. Nueva York, Londres, Toronto: Knopf Doubleday, tapa dura y Nueva York: Alfred A. Knopf, tapa blanda.
- (2011 [2000]). *First Fig and Other Poems*. Joslyn Pine (ed. e intro.). Mineola (NY): Dover Publ., «Dover Thrift Editions».
- (2011 [1956]). *Collected Poems*. Norma Millay (ed.). Elizabeth Barnett y Holly Peppe (pról.). Nueva York/Londres/Toronto/Sidney/Nueva Delhi/Auckland: HarperCollins, «Harper Perennial Modern Classics».

## 2. Fuentes secundarias

### 2.1. Libros de consulta, tesis y capítulos citados

- ABRAMS, Sam (ed.) (1994). *Poesía anglesa i nord-americana contemporània*. Barcelona: Edicions 62. «Les millors obres de la literatura universal, segle XX».
- ALLEN, Gilbert (1993). «Millay and Modernism». en: William B. Thesing (ed.). *Critical Essays on Edna St. Vincent Millay*. Nueva York/Toronto/Oxford/Singapur/Sydney: G. K. Hall/Maxwell McMillan Canada/Maxwell Macmillan International, pp. 266-272.
- ALOU RAMIS, Damià (2007). *El concepto de marcador estructural: su aplicación en el discurso poético de Philip Larkin* (tesis doctoral). Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- AZPEITIA, Lucía (2015). *Una antología de la lírica nord-americana, de Agustí Bartra: proceso de creación* (trabajo de fin de máster). Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- BALLART, Pere (2007). *El riure de la màscara*. Barcelona: Quaderns Crema. «Assaig».
- BALMER, Josephine (2006). «What comes next? Reconstructing the classics», en: Susan Bassnett y Peter Bush (eds.). *The Translator as Writer*. Londres/Nueva York: Continuum, pp. 184-195.
- BARJAU, Eustaquio (1995). «La traducción de textos poéticos: dificultades y estrategias», en: Josep Marco Borillo (ed.). *La traducción literària*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, pp. 59-79.

- BARTRA, Agustí (ed.) (1983 [1951]). *Antología de la lírica nord-americana*. Vic: Edipoies y EUMO, 2.<sup>a</sup> ed. (1.<sup>a</sup> ed: México, s.e., 1951).
- (ed.) (1974 [1952]). *Antología de la poesía norteamericana*. Barcelona: Plaza & Janés. «Selecciones de Poesía Universal», 3.<sup>a</sup> ed. (1.<sup>a</sup> ed.: México: Colección Letras, 1952; 2.<sup>a</sup> ed: México: Libro-Mex Editores, 1957).
- (1974). «Prólogo a la tercera edición», en: Agustí Bartra (ed.). *Antología de la poesía norteamericana*. Barcelona: Plaza & Janés, pp. 28-30.
- BASSNETT, Susan (1997). «Intricate Pathways: Observations on Translation and Literature», en: Susan Bassnett (ed.). *Essays and Studies 1997. Translating Literature*. Cambridge: D. S. Brewer. English Association, pp. 1-13.
- (2006). «Writing and Translating», en: Susan Bassnett y Peter Bush (eds.). *The Translator as Writer*. Londres/Nueva York: Continnum, pp. 173-183.
- BASSNETT, Susan, y Peter BUSH (eds.) (2006). *The Translator as Writer*. Londres/ Nueva York: Continuum.
- BERMAN, Antoine (1984). *La prueba de lo ajeno. Cultura y traducción en la Alemania romántica*. Rosario García López (trad.). Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2003.
- (1999). «L'âge de la traduction», en: Martine Broad (ed.). *La traduction-poésie. À Antoine Berman*. Estrasburgo: Presses Universitaires de Strasbourg, pp. 11-38.
- BLOOM, Harold (1977). *Wallace Stevens: The Poems of Our Climate*. Nueva York: Cornell University Press.
- (2009 [1985]). *El canon occidental*. Damià Alou Ramis (trad.). Madrid: Anagrama, «Compactos», 5.<sup>a</sup> ed.
- (2011). *La escuela de Wallace Stevens. Un perfil de la poesía estadounidense contemporánea*. Jeannette L. Clariond (ed., trad. y notas). Madrid/México D. F.: Vaso Roto.
- BOGAN, Louise (1955 [1951]).<sup>285</sup> *Poesía norteamericana, 1900-1950*. Joan Ferraté (trad.). Barcelona: Juventud (reed.: Barcelona: Juventud, 1995).

---

<sup>285</sup> En las referencias de obras traducidas, la fecha que aparece entre corchetes corresponde a la primera edición del libro en lengua original. Cuando, a su vez, hay otra edición del libro traducido, lo indicamos entre paréntesis al final de la referencia.

- (1993 [1935]). «Conversion into Self», en: William B. Thesing (ed.). *Critical Essays on Edna St. Vincent Millay*. Nueva York/Toronto/Oxford/Singapur/Sydney: G. K. Hall/Maxwell MacMillan Canada/Maxwell Macmillan International, pp. 67-68 (publicado previamente en: *Poetry*, febrero de 1935, 45).
- BOUGHN, Michael (1993). *H. D. A Bibliography 1905-1990*. Charlottesville/Londres: University Press of Virginia.
- BOURDIEU, Pierre (2011 [1992]). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Thomas Kauf (trad.). Barcelona: Anagrama, 2.<sup>a</sup> ed (1.<sup>a</sup> ed. trad.: 1995).
- BRADBURY, Malcolm, y David CORKER (1975). «The American Risorgimento: The Coming of the New Arts», en: Marcus Cunliffe (ed.). *American Literature since 1900*. Londres: Sphere Books, «History of Literature in the English Language», pp. 1-36.
- BRADSTREET, Millary (1999). *Poesía de habla inglesa: las mujeres*. Buenos Aires: Need.
- BRITTIN, Norman A. (1967). *Edna St. Vincent Millay*. Boston: Twayne Publishers.
- (1982). *Edna St. Vincent Millay*. Boston: Twayne Publishers (ed. rev.).
- BRODA, Martine (ed.) (1999). *La traduction-poésie. À Antoine Berman*. Estrasburgo: Presses Universitaires de Strasbourg.
- BROMWICH, David (ed.) (2007). *American Sonnets. An Anthology*. The Library of America. «American Poets Project».
- BURT, Stephen (2007). *The Forms of Youth: Twentieth-Century Poetry and Adolescence*. Nueva York: Columbia University Press.
- BURT, Stephen, y David MIKICS (2010). *The Art of the Sonnet*. Cambridge (Mass.)/Londres: Harvard University Press.
- BUSH, Peter (1998). «Introduction. Literary Translation Changing Boundaries», en: Peter Bush y Kirsten Malmkjaer (eds.). *Rimbaud's Rainbow*. Amsterdam/ Filadelfia: John Benjamins Publ., pp. 1-8.
- CALINESCU, Matei (2006 [1987]). *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke University Press, 9.<sup>a</sup> ed.

- CARSON HUBBARD, Stacy (2006). «Introduction», en: *Early Works of Edna St. Vincent Millay: Selected Poetry and Three Plays*. Nueva York: Barnes & Noble: vii-xvii.
- CASEY, Alfredo (ed. y trad.) (1969 [1947]). *Dos siglos de poesía norteamericana. Poetas blancos y negros de los EE.UU.* Buenos Aires: Ed. Antonio Zamora (1.ª ed.: Buenos Aires: Claridad. «Colección Arco Iris»).
- Catálogo general de la librería española e hispanoamericana, años 1901-1930 (1932-1951)*. Madrid: Cámaras Oficiales del Libro de Madrid y de Barcelona. Imprenta Gráfica Universal. Gráficas González, 5 vols.
- Catálogo general de la librería española, 1931-1950 (1957-1965)*. Madrid: Instituto Nacional del Libro Español. Gráficas González, 4 vols. (en especial el vol. 2, 1961).
- CECIL, David, y Allen TATE (1963 [1958]). «Notes on American Poets», en: David Cecil y Allen Tate (eds.). *Modern Verse in English. 1900-50*. Londres: Eyre & Spottiswoode, pp. 643-666.
- (eds.) (1963 [1958]). *Modern Verse in English. 1900-50*. Londres: Eyre & Spottiswoode.
- CHAMPION, Laurie (ed.) (2000). *American Women Writers, 1900-1945. A Bio-Bibliographical Critical Sourcebook*. Connecticut/Londres: Greenwood Press.
- CIARDI, John (1993 [1950]). «Edna St. Vincent Millay: A Figure of Passionate Living», en: William B. Thesing (ed.). *Critical Essays on Edna St. Vincent Millay*. Nueva York/Toronto/Oxford/Singapur/Sydney: G. K. Hall/ Maxwell McMillan Canada/Maxwell Macmillan International, pp. 157-162. (publicado previamente en: *Saturday Review of Literature*, 11 de noviembre de 1950, 33).
- CLARK, Suzanne (1996 [1986]). «*Jouissance* and the Sentimental Daughter: Edna St. Vincent Millay» (primera versión), en: Margaret Dickie y Thomas Travisano (eds.) (1996). *Gendered Modernisms*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, pp. 143-169 (publicado previamente en: *North Dakota Quarterly*, primavera de 1986, 85-108, 1.ª versión del artículo).
- (1993 [1987]). «The Unwarranted Discourse: Sentimental Community, Modernist Women, and the Case of Millay», en: William B. Thesing (ed.)

- (1993). *Critical Essays on Edna St. Vincent Millay*. Nueva York/Toronto/Oxford /Singapur/Sydney: G. K. Hall/Maxwell McMillan Canada/Maxwell Macmillan International, pp. 248-265 (publicado previamente en: *Gender*, 1987).
- (1991). *Sentimental Modernism. Women Writers and the Revolution of the Word*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press (en especial, el artículo: «*Jouissance* and the Sentimental Daughter: Edna St. Vincent Millay», pp. 67-96, ed. ampl. y actual.)<sup>286</sup>
- (1995). «Uncanny Millay», en: Diane P. Freedman (ed.). *Millay at 100. A Critical Reappraisal*. Carbondale/Edwardsville: Southern Illinois University Press, pp. 3-26.
- (2007). «Sentimental Modernism», en: Bonnie Kime Scott (ed.). *Gender in Modernism: New Geographies. Complex Intersections*. Urbana: University of Illinois Press, pp. 125-159.
- COHEN, Debra Rae, Michael COYLE, y Jane LEWY (2009). *Broadcasting Modernism*. Gainesville (FL): University Press of Florida.
- CORONEL URTECHO, José (ed. y trad.) (1949). *Panorama y antología de la poesía norteamericana*. Madrid: Escelicer, Seminario de Problemas Hispanoamericanos.
- COUSINS, A. D., y Peter HOWARTH (eds.) (2011). *The Cambridge Companion to the Sonnet*. Cambridge/Nueva York: Cambridge University Press.
- CUNLIFFE, Marcus (ed.). (1975). *American Literature since 1900*. Londres: Sphere Books, «History of Literature in the English Language».
- CRADDOCK, Jade (2013). *Women Poets, Feminism and the Sonnet in the Twentieth and Twenty-First Centuries: An American Narrative* (tesis doctoral) University of Birmingham. Disponible en:  
<http://etheses.bham.ac.uk/4158/>
- DICKIE, Margaret, y Thomas TRAVISANO (eds.) (1996). *Gendered Modernisms. American Women Poets and Their Readers*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.

---

<sup>286</sup> Aunque parezca extraño, la versión de este artículo publicada en 1991 es posterior y más completa que la que se recogió en *Gendered Modernisms* en 1996, que en realidad era una reproducción del artículo escrito en 1986.



- DICKINSON, Donald C. (1972). *A Bio-Bibliography of Langston Hughes 1902-1967*. Hamden (CT): Archon Books.
- DOREN, Carl Van (1924). «Youth and Wings. Edna St. Vincent Millay: Singer», en: Carl Van Doren. *Many Minds: Critical Essays on American Writers*. Nueva York: Harper & Brothers, pp. 105-119.
- EASTHOPE, Antony (1983). «The Modernism of Eliot and Pound», en: Antony Easthope. *Poetry as Discourse*. Londres/Nueva York: Methuen, pp. 134-159.
- EDELSTEIN, J. M. (1973). *Wallace Stevens. A Descriptive Bibliography*. Pittsburgh (PA)/Londres: University of Pittsburgh Press, «Pittsburgh Series in Bibliography».
- ELIOT, T. S. (1964 [1933]). *The Use of Poetry and Use of Criticism*. Londres. Faber & Faber.
- (1999 [1933]). *Función de la poesía y función de la crítica*. Jaime Gil de Biedma (ed., trad. y pról., escrito en 1955), Jordi Fibla (trad. prefacio de 1964). Barcelona: Tusquets (ed. previa trad.: Seix-Barral, 1955, sin prefacio de 1964).
- (2009 [1957]). *On Poetry and Poets*. Nueva York: Farrar, Straus & Giroux.
- EPSTEIN, Daniel Mark (2001). *What Lips My Lips Have Kissed: The Loves and Love Poems of Edna St. Vincent Millay*. Nueva York: Henry Holt and Co.
- EVEN-ZOHAR, Itamar EVEN-ZOHAR, Itamar (2007 [1990]). «El “sistema literario”», en: Itamar Even-Zohar. *Polisistemas de cultura*. Ricardo Bermúdez Otero (trad.). Tel Aviv University, pp. 29-48 (publicado previamente en inglés: «The Literary System». *Poetics Today*. (primavera de 1990) 11: 25-44. Disponible en: [http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/EZ-sistema\\_literario.pdf](http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/EZ-sistema_literario.pdf)
- (2007 [1999]). «La posición de la literatura traducida en el polisistema literario», en: Itamar Even-Zohar. *Polisistemas de cultura*. Montserrat Iglesias Santos (trad.). Tel Aviv: Tel Aviv University (publicado previamente en: Itamar Even-Zohar. *Teoría de los Polisistemas*. Montserrat Iglesias Santos (ed., intro. y trad.). Madrid: Arco. «Biblioteca Philologica. Lecturas», 1999, pp. 223-231). Disponible en:

[http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas\\_de\\_cultura2007.pdf](http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas_de_cultura2007.pdf)

- (1999). «La literatura como bienes y como herramientas», en: Darío Villanueva, Antonio Monegal y Enric Bou (eds.). *Sin fronteras. Ensayos de Literatura Comparada en homenaje a Claudio Guillén*. Barcelona/Santiago de Compostela/Madrid: Universitat Pompeu Fabra, Universidade de Santiago de Compostela, Castalia, pp. 27-36.
- EYSTEINSSON, Astradur (1990). *The Concept of Modernism*. Ithaca/Londres: Cornell University Press.
- FERGUSON, Margaret, Mary Jo SALTER, y John STALLWORTHY (2004 [1970]). *The Norton Anthology of Poetry*. Nueva York/Londres: W.W. Norton & Co., 5.<sup>a</sup> ed.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Vicente (2001). *La ciudad de las ideas. Sobre la poesía de C. P. Cavafis y sus traducciones castellanas*. Málaga: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, col. «Nueva Roma».
- FREEDMAN, Diane P. (1995). «Editor's Introduction», en: Diane P. Freedman (ed.). *Millay at 100. A Critical Reappraisal*. Carbondale/Edwardsville: Southern Illinois University Press, pp. xi-xviii.
- (ed.) (1995). *Millay at 100. A Critical Reappraisal*. Carbondale/Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- FREEDMAN, Nancy (1998). *Sappho. The Tenth Muse*. Nueva York: St. Martin's Press.
- FRIED, Debra (1993 [1986]). «Andromeda Unbound: Gender and Genre in Millay's Sonnets», en: William B. Thesing (ed.) (1993). *Critical Essays of Edna St. Vincent Millay*, 229-247 (publicado previamente en: *Twentieth Century Literature: A Scholarly and Critical Journal*, primavera de 1986, 32: 1-22).
- FROHOCK, W. M. (1961). *Strangers to This Ground. Cultural Diversity in Contemporary American Writing*. Dallas (Texas): Southern Methodist University Press.
- FURR, Derek (2010). *Recorded Poetry and Poetic Reception from Edna Millay to the Circle of Robert Lowell*. Nueva York: Palgrave Macmillan.

- GALLEGO ROCA, Miguel (1996). *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936)*. Universidad de Almería.
- GALLUP, Donald (1947). *A Bibliographical Check-List of the Writings of T. S. Eliot*. New Haven: Yale University Library.
- (1969). *T. S. Eliot. A Bibliography*. Londres: Faber & Faber.
- GARCÍA GUAL, Carlos (1999). «Sobre la reinterpretación literaria de mitos griegos: ironía e inversión del sentido», en: Darío Villa-nueva, Antonio Monegal y Enric Bou (eds.). *Sin fronteras. Ensayos de Literatura Comparada en homenaje a Claudio Guillén*. Barcelona/Santiago de Compostela/Madrid: Universitat Pompeu Fabra, Universidade de Santiago de Compostela, Castalia, pp. 183-194.
- GARCÍA RAYEGO, Rosa, y Esther SÁNCHEZ-PARDO (eds.) (1999). *De mujeres, identidades y poesía. Poetas contemporáneas en Estados Unidos y Canadá*. Madrid: Horas y HORAS.
- GENETTE, Gérard (1989 [1962]). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Celia Fernández Prieto (trad.). Madrid: Taurus.
- GIL DE BIEDMA, Jaime (1999 [1955]). «Prólogo», en: T. S. Eliot, *Función de la poesía y función de la crítica*. Barcelona: Tusquets, pp. 9-29 (prólogo publicado previamente en: *Función de la poesía y función de la crítica*. Barcelona: Seix Barral, 1955).
- GILBERT, Sandra (1993). «Female Female Impersonator: Millay and the Theatre of Personality», en: William B. Thesing (ed.). *Critical Essays on Edna St. Vincent Millay*. Nueva York/Toronto/Oxford/Singapur/Sydney: G. K. Hall/Maxwell McMillan Canada/Maxwell Macmillan International, pp. 293-312.
- (1995). «“Directions for Using the Empress”: Millay’s Supreme Fiction(s)», en: Diane P. Freedman (ed.). *Millay at 100. A Critical Reappraisal*. Carbondale/Edwardsville: Southern Illinois University Press, pp. 163-181.
- GILBERT, Sandra, y Susan GUBAR (1994). «Female Female Impersonators: The Fictive Music of Edna St. Vincent Millay and Marianne Moore», en: Sandra Gilbert y Susan Gubar. *No Man’s Land. The Place of the Woman*

- Writer in the Twentieth Century*. New Haven: Yale University Press, vol. 3, pp. 57-120.
- GILMER, Walker (1970). *Horace Liveright Publisher of the Twenties*. Nueva York: David Lewis.
- GIRARD, Melissa (2009). *Lines of Feeling: Modernist Women's Poetry and the Limits of Sentimentality* (tesis doctoral). Urbana (Illinois): University of Illinois. Disponible en: <https://www.ideals.illinois.edu/handle/2142/14745>
- GIUGLIANO, Marcello (2012). *Translating mimesis of orality: Robert Frost's poetry in Catalan and Italian* (tesis doctoral). Barcelona: Universitat Pompeu Fabra. Disponible en: <http://repositori.upf.edu/handle/10230/21512>
- GONZÁLEZ RÓDENAS, Soledad (2005). *Juan Ramón Jiménez a través de su biblioteca*. Sevilla: Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones.
- GRAY, James (1967). *Edna St. Vincent Millay*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- GUILLÉN, Claudio (2005 [1985]). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets. «Marginales», ed. rev. y actual.
- HAMILTON, Ian (ed.) (1994). *The Oxford Companion to Twentieth-Century Poetry*. Oxford: Oxford University Press.
- (2002). *Against Oblivion. Some Lives of the Twentieth-Century Poets*. Londres: Penguin Group, Viking.
- HARDY, Thomas (1998 [1880]). *The Trumpet Major*. Hertfordshire: Wordsworth Editions.
- (2000 [1895]). *Two on a Tower*. Londres: Penguin Classics.
- HASS, Robert, John HOLLANDER, et al. (eds.) (2000). *American Poetry: The Twentieth Century*. Nueva York: The Library of America. «Literary Classics of the United States», vol. 1.
- HEILBRON, Johan, y Gisèle SAPIRO (2007). «Outline for a Sociology of Translation. Current Issues and Future Prospects», en: Michaela Wolf y Alexandra Fukari (eds.). *Constructing a Sociology of Translation*. Amsterdam/ Filadelfia: John Benjamins Publishing Co, «Benjamins Translation Library», pp. 93-107.

- HEMPHILL, George, Ralph J. MILLS Jr., Reuel DENNEY (1968). *Tres escritores norteamericanos. Conrad Aiken, Allen Tate, Theodore Roethke*. Ángela Figuera (trad.). Madrid: Gredos (publicados en inglés por separado dentro de la serie «Pamphlets on American Writers», University of Minnesota Press, 1963 y 1964, n.º 33, 34 y 38).
- HERMANS, Theo (1982). *The Structure of Modernist Poetry*. Londres/Camberra: Croom Helm.
- (2006). *Translating Others*. Manchester: St. Jerome.
- HIRSCH, Edward, y Eavan BOLAND (2009). *The Making of a Sonnet. A Norton Anthology*. Nueva York: W.W. Norton.
- HYDE PRESTON, John (1993 [1927]). «Edna St. Vincent Millay», en: William B. Thesing (ed.) (1993). *Critical Essays on Edna St. Vincent Millay*. Nueva York/Toronto/Oxford/Singapur/Sydney: G. K. Hall/Maxwell McMillan Canada/Maxwell Macmillan International, pp. 143-153 (publicado previamente en: *Virginia Quarterly Review*, julio de 1927, 3).
- JAUME, Andreu (2014 [2011]). «Prólogo. El rey del bosque», en: T. S. Eliot, *La aventura sin fin*. Barcelona: Debolsillo, pp. 7-43.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1999), *El modernismo. Apuntes de un curso, 1953*. Jorge Urrutia (ed.). Madrid: Visor Libros.
- JOHNSON, Robert (1995). «A Moment's Monument», en: Diane P. Freedman (ed.). *Millay at 100. A Critical Reappraisal*. Carbondale/Edwardsville: Southern Illinois University Press, pp. 117-129.
- (2000). «Edna St. Vincent Millay», en: Laurie Champion (ed). *American Women Writers, 1900-1945. A Bio-Bibliographical Critical Sourcebook*. Connecticut/Londres: Greenwood Press, pp. 231-239.
- KAISER, Ellen Green (1995). «Displaced Modernism: Millay and the Triumph of Sentimentality», en: Diane P. Freedman (ed.). *Millay at 100. A Critical Reappraisal*. Carbondale/ Edwardsville: Southern Illinois University Press, pp. 27-40.
- KERNAN, Ryan James (2007). *Lost and Found in Black Translation: Langston Hughes's Translations of French- and Spanish-Language Poetry, His Hispanic and Francophone Translators, and the Fashioning of radical*

- Black Subjectivities* (tesis doctoral). Los Ángeles: University of California. Disponible en: <http://search.proquest.com/docview/304878775>
- KLINGER, Suzanne Alaura (1984). *The Swallow Press Archives: A Finding Guide with Background on the Swallow Press and its Significance* (trabajo de fin de máster). Chicago (Illinois): The University of Chicago. Disponible en: <http://findingaids.library.uic.edu/ead/rjd1/Swallow.pdf>
- LAMOS, Colleen (2007). «Queer Conjunctions in Modernism», en: Bonnie Kime Scott (ed.). *Gender in Modernism: New Geographies. Complex Intersections*. Urbana: University of Illinois Press, pp. 336-371.
- LANGBAUM, Robert (1985). «Pound and Eliot», en: George Bornstein (ed.). *Ezra Pound among the Poets*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press, pp. 168-194.
- LANTER, Paul (ed.) (1994). *The Heath Anthology of American Literature*. Lexington/Massachusetts/Toronto: D.C. Heath and Co., vol. 2.
- LAUSBERG, Heinrich (1993 [1963]). *Elementos de retórica literaria*. Mariano Marín Casero (trad.). Madrid: Gredos. «Biblioteca Románica Hispánica».
- LEFEVERE, André (1992). *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. Londres/Nueva York: Routledge.
- LEHMAN, David, y John BREHM (eds.) (2006 [1976]). *The Oxford Book of American Poetry*. Nueva York: Oxford University Press.
- LENNARD, John (1996). *The Poetry Handbook. A Guide to Reading Poetry for Pleasure and Practical Criticism*. Oxford: Oxford University Press.
- LENTRICCHIA, Frank, y Melissa Christensen LENTRICCHIA (1976). *Robert Frost: A Bibliography, 1913-1974*. Metuchen (NJ): The Scarecrow Press.
- MACDOUGALL, Allan Ros (ed.) (1952). *Letters of Edna St. Vincent Millay*. Nueva York: Grosset & Dunlap, «The Universal Library».
- MANENT, Marià (ed. y trad.) (1948). *La poesía inglesa. Los contemporáneos*. Barcelona: Lauro, vol. 3 (volúmenes reeditados en un único libro: *La poesía inglesa*. Barcelona: José Janés, 1958).
- (1958). *La poesía inglesa*. Barcelona: José Janés.
- MAYNARD, Theodore (1922). «William Rose and Stephen Vincent Benét, Sara Teasdale, Edna St. Vincent Millay and Ridgely Torrence: from a Greek City to Greenwich Village. America's Lyric Writers», en: Theodore

- Maynard. *Our Best Poets, English & American*. Nueva York: Henry Holt and Co., pp. 216-233.
- MCDONALD, Henry Sue (1968). *The Poetry of Emily Dickinson and Edna St. Vincent Millay* (tesis doctoral), North Texas State University. Disponible en: <http://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc131014/>
- MEADE, Marion (2004). *Bobbed Hair and Bathtub Gin. Writers Going Wild in the Twenties: Edna St. Vincent Millay, Dorothy Parker, Zelda Fitzgerald, and Edna Farber*. Orlando/Austin/Nueva York: Harcourt Books.
- MIGUEL CRESPO, Olivia de (1996). *Antología y traducción de la poesía de Marianne Moore: una propuesta para la reescritura del discurso modernista norteamericano* (tesis doctoral). Bellaterra: Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona (publicada por la UAB en 1998).
- MILFORD, Nancy (2003 [2001]). *Edna St. Vincent Millay. Belleza Salvaje*. Beatriz López-Buisán (trad.). Barcelona: Circe.
- MILLAY, Edna St. Vincent (1952). *Letters of Edna St. Vincent Millay*. Allan Ross Macdougall (ed.). Nueva York: Grosset & Dunlap. «The Universal Library».
- (1988 [1941]). «Preface», en: Edna St. Vincent Millay. *Collected Sonnets*. Edna St. Vincent Millay (pref.), Elizabeth Barnett (pról.), Norma Millay (intro.). Nueva York, Cambridge, Filadelfia, San Francisco, México D. F., Singapur, Sydney: HarperCollins, «Harper Perennial», 1.<sup>a</sup> ed. col., rev. y ampli. (incluye prefacio de Edna St. Vincent Millay a la edición de 1941).
- MILLAY, Norma (1967 [1959]). «Introduction», en: Edna St. Vincent Millay. *Collected Sonnets*. Nueva York: Washington Square Press/Simon & Schuster, pp. v-xii.
- MONROE, Harriet (1932 [1924]). «Edna St. Vincent Millay», en: Harriet Monroe. *Poets and Their Art*. Nueva York: Macmillan, 63-71 (publicado previamente en: *Poetry*, agosto de 1924, 20).
- MOORE, Geoffrey (1975). «American Poetry and the English Language. 1900-1945», en: Marcus Cunliffe (ed.). *American Literature since 1900*. Londres: Sphere Books, History of Literature in the English Language.

- MOORE, Mary B. (2000). «A Fitting Form: Edna St. Vincent Millay and Petrarchism», en: Mary B. Moore. *Desiring Voices: Women Sonneteers and Petrarchism*. Carbondale: Southern Illinois UP, pp. 194-213.
- MUNICH, Adrienne, y Melissa BRADSHAW (eds.). (2004). *Amy Lowell, American Modern*. New Brunswick: Rutgers. The State University.
- MYERS, Lisa (1995). «Her Mother's Voice», en: Diane P. Freedman (ed.). *Millay at 100. A Critical Reappraisal*. Carbondale/Edwardsville: Southern Illinois University Press, pp. 66-82.
- NAGEL, James (1993). «General Editor's Note», en: William B. Thesing (ed.). *Critical Essays on Edna St. Vincent Millay*. Nueva York/Toronto/Oxford/Singapur/Sydney: G. K. Hall/Maxwell McMillan Canada/Maxwell Macmillan International, p. xi.
- NEHRING, Cristina (2010 [2009]). *A favor del amor*. Ana Mata Buil (trad.). Barcelona: Lumen.
- NELSON, Cary (ed.) (2000). *Anthology of Modern American Poetry*. Oxford/Nueva York/Atenas/Auckland: Oxford University Press.
- NIERMAN, Judith (1977). *Edna St. Vincent Millay: A Reference Guide*. Boston, Mass: G. K. Hall & Co.
- OREL, Harold (1993 [1960]). «Tarnished Arrows: The Last Phase of Edna St. Vincent Millay», en: William B. Thesing (ed.) (1993). *Critical Essays on Edna St. Vincent Millay*. Nueva York/Toronto/Oxford/Singapur/Sydney: G. K. Hall/ Maxwell McMillan Canada/Maxwell Macmillan International, pp. 166-173 (publicado previamente en: *Kansas Quarterly*, 1960).
- OSTRIKER, Alicia Suskin (1986). *Stealing the Language: The Emergence of Women's Poetry in America*. Boston: Beacon.
- OVIDIO. *Metamorfosis*. Antonio R. de Verger y Fernando Navarro (trads.). Madrid: Espasa/Biblioteca de Literatura Universal, 2005.
- PALAU CLAVERAS, Agustín (1987). *Índice alfabético de títulos-materias, correcciones, conexiones y adiciones del Manual del librero hispanoamericano de Antonio Palau y Dulcet*, Empuries: Librería Palau Dulcet / Oxford: The Dolphin Book.



- PALAU Y DULCET, Antonio (1961 [1951]). *Manual del librero hispanoamericano*. Barcelona: Librería Palau, tomo V, 2.<sup>a</sup> ed. corr. y aumen.
- PARISI, Joseph (1990). Marianne Moore: The Art of a Modernist. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- PARISI, Joseph, y Stephen YOUNG (eds.) (2002). *The Poetry Anthology, 1912-2002. Ninety Years of America's Most Distinguished Verse Magazine*. Chicago: Ivan R. Dee.
- PASCHEN, Elise, y Rebekah PRESSON MOSHY (eds.) (2001). *Poetry Speaks: Hear Great Poets Read Their Work. From Tennyson to Plath* (libro y 3 audio CD), disco 2.
- PERKINS, David (1976). *A History of Modern Poetry*. Cambridge (Mass.)/Londres: Harvard University Press, The Belknap Press.
- PERLMUTTER FRANK, Elizabeth (1993 [1977]). «A Doll's Heart: The Girl in the Poetry of Edna St. Vincent Millay and Louise Bogan», en: William B. Thesing (ed.). *Critical Essays on Edna St. Vincent Millay*. Nueva York/Toronto/ Oxford/ Singapur/Sydney: G. K. Hall/Maxwell McMillan Canada/ Maxwell Macmillan International, pp. 179-205 (publicado previamente en: *Twentieth Century Literature*, mayo de 1977, 23, 157-179).
- PERLOFF, Marjorie (1996 [1985]). *The Dance of the Intellect: Studies in the Poetry of the Pound Tradition*. Illinois: Northwestern University Press.
- POWELL, Grosvenor (1983). *Yvor Winters. An Annotated Bibliography 1919-1982*. Metuchen (NJ)/Londres: The Scarecrow Press.
- RAMAZANI, Jahan, Richard ELLMANN y Robert O'CLAIR (eds.) (2003 [1973]). *The Norton Anthology of Modern and Contemporary Poetry*. Londres/Nueva York: W. W. Norton, 3.<sup>a</sup> ed.
- REID, John T. (1954). *Medio siglo de poesía norteamericana*. Madrid: Casa Americana.
- RIDING, Laura, y Robert GRAVES (1928). *A Pamphlet Against Anthologies*. Nueva York: Doubleday, Doran & Co.
- RUIZ CASANOVA, José Francisco (2005). «La escritura del traductor», en: José Francisco Ruiz Casanova, Henriette Partzsch y Florence Pennone (eds.). *De poesía y traducción*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 7-45.

- (2007). *Anthologos: poética de la antología poética*. Madrid: Cátedra.
- (2011). *Dos cuestiones de literatura comparada: Traducción y poesía. Exilio y traducción*. Madrid: Cátedra.
- RUTHVEN, K. K. (1990). *Ezra Pound as Literary Critic*. Londres: Routledge.
- SANCHEZ ROBAYNA, Andrés (2006). *En el cuerpo del mundo*, Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- SAPIRO, Gisèle (2009). «L'Europe, centre du marché mondial de la traduction», en: *L'Espace intellectuel en Europe: de la formation des États-nation à la mondialisation. XIX-XXI siècle*. París: La Découverte, «Recherches», cap. 8, pp. 249-287.
- SCOTT, Bonnie Kime (ed.) (2007). *Gender in Modernism: New Geographies. Complex Intersections*. Urbana: University of Illinois Press.
- SHEEAN, Vincent (1973 [1951]). *The Indigo Bunting. A Memoir of Edna St. Vincent Millay*. Nueva York: Schocken Books.
- SHARE, Don, y Christian WIMAN (eds.) (2012). *The Open Door. 100 Poems. 100 Years of Poetry Magazine*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press.
- SILES, Jaime (2005). *Poesía y traducción: cuestiones de detalle*. Prensas Universitarias de Zaragoza.
- SILES ARTÉS, José (selec., trad., intro y notas) (2006). *Antología bilingüe de la poesía angloamericana. (Siglos XIV al XX)*. Valencia: La Torre del Virrey.
- SPEARS, Monroe K. (1965). *Hart Crane*. University of Minnesota, «American Writers», 47.
- SPRAGUE, Rosemary (1993 [1969]). «Edna St. Vincent Millay». en: William B. Thesing (ed.) (1993). *Critical Essays on Edna St. Vincent Millay*. Nueva York/Toronto/Oxford/Singapur/Sydney: G. K. Hall/Maxwell Macmillan Canada/Maxwell Macmillan International, pp. 174-178 (publicado previamente en: *Imaginary Gardens: A Study of Five American Poets*. Fialdelfia: Chilton, 1969).
- STANBROUGH, Jane (1979). «Edna St. Vincent Millay and the Language of Vulnerability», en: Sandra M. Gilbert y Susan Gubar (eds.).

- Shakespeare's Sisters: Feminist Essays on Woman Poets*. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1979, pp. 183-199.
- STAUFFER, Donald Barlow (1974). *A Short History of American Poetry*. Nueva York. E. P. Dutton.
- STEINER, George (1998 [1975]). *After Babel. Aspects of Language & Translation*. Oxford: Oxford University Press.
- STEVENS, Wallace (1989). *Opus Posthumous: Poems, Plays, Prose*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
- TABAKOWSKA, Elzbieta (1990). «Linguistic Polyphony as a Problem in Translation», en: Susan Bassnett y André Lefevere (eds.). *Translation, History and Culture*. Londres/Nueva York: Pinter Publishers, pp. 71-78.
- TATE, Allen (1936). «Edna St. Vincent Millay», en: Allen Tate. *Reactionary Essays on Poetry and Ideas*. Londres: Scribner's Sons, 1936: 221-235.
- (1963 [1958]). «Introduction to American Poetry, 1900-1950», en: David Cecil y Allen Tate (eds.). *Modern Verse in English. 1900-50*. Londres: Eyre & Spottiswoode, pp. 39-50.
- THESING, William B. (ed.) (1993). *Critical Essays on Edna St. Vincent Millay*. Nueva York/Toronto/Oxford/Singapur/Sydney: G. K. Hall/Maxwell McMillan Canada/Maxwell Macmillan International.
- THOMPSON, Lawrence (1967). «Robert Frost», en: Leonard Unger (ed.). *Seven Modern American Poets*, Minneapolis: University of Minnesota Press (publicado previamente como artículo suelto en 1961).
- TOURY, Gideon (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co.
- UNGER, Leonard (ed.) (1967). *Seven Modern American Poets*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- UNTERMAYER, LOUIS (1993 [1928]). «Song form Thistles», en: William B. Thesing (ed.) (1993). *Critical Essays on Edna St. Vincent Millay*. Nueva York/Toronto/Oxford/Singapur/Sydney: G. K. Hall/Maxwell McMillan Canada/Maxwell Macmillan International, pp. 57-58. (publicado previamente en: *Saturday Review of Literature*, 13 de octubre de 1928, 5, 209).

- URRUTIA, Jorge (1999). «Introducción», en: Juan Ramón Jiménez, *El modernismo. Apuntes de un curso, 1953*. Jorge Urrutia (ed.). Madrid: Visor Libros, pp. VII-XXXVI.
- VILLANUEVA, Darío, Antonio MONEGAL, y Enric BOU (eds.) (1999). *Sin fronteras. Ensayos de Literatura Comparada en homenaje a Claudio Guillén*. Barcelona/Santiago de Compostela/Madrid: Universitat Pompeu Fabra, Universidade de Santiago de Compostela, Castalia.
- VV.AA. (1996). *Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language*. Nueva York/Avenel: Gramercy Books.
- WALKER, Cheryl (1991). «Women on the Market. Edna St. Vincent Millay's Body Language», en: Cheryl Walker. *Masks, Outrageous and Austere: Culture, Psyche, and Persona in Modern Women Poets*. Indiana University Press, pp. 135-164.
- (1995). «The Female Body as Icon». en: Diane P. Freedman (ed.). *Millay at 100. A Critical Reappraisal*. Carbondale/Edwardsville: Southern Illinois University Press,
- (1996). «Antimodern, Modern and Postmodern Millay», en: Margaret Dickie y Thomas Travisano (eds.). *Gendered Modernisms*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, pp. 170-188.
- WALLACE, Emily Mitchell (1968). *A Bibliography of William Carlos Williams*. Middletown (CO): Wesleyan University Press.
- WELLEK, René, y Austin WARREN (1966 [1956]). *Teoría de la literatura*. José M. Gimeno (trad.). Madrid: Gredos.
- WHEELER, Leslie (2008). *Voicing American Poetry: Sound and Performance from the 1920s to the Present*. Cornell University Press.
- WHITTEMORE, Reed (1963). *Little Magazines*. Minnesota: University of Minnesota Press, «Pamphlets on American Writers», n.º 32.
- WILHELM, J. J. (1994). *Ezra Pound: The Tragic Years, 1925-1972*. Pensilvania: The Pennsylvania State University Press.
- WILSON, Edmund (1993 [1926]). «The All-Star Literary Vaudeville», en: William B. Thesing (ed.). *Critical Essays on Edna St. Vincent Millay*. Nueva York /Toronto/Oxford/Singapur/Sydney: G. K. Hall/Maxwell McMillan

- Canada/Maxwell Macmillan International, pp. 141-142 (originalmente publicado en: *New Republic*, 30 de junio de 1926, 47).
- WINTERS, Yvor (1967 [1957]). *The Function of Criticism: Problems and Exercises*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 2.<sup>a</sup> ed. (1.<sup>a</sup> ed: Allan Swallow, 1957).
- WOLF, Michaela, y Alexandra FUKARI (eds.) (2007). *Constructing a Sociology of Translation*. Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins Publishing Co., «Benjamins Translation Library».
- WOOLF, Virginia (2010 [1929]). *Una habitación propia*. Laura Pujol (trad.). Barcelona: Seix Barral, 9.<sup>a</sup> reimpr (1.<sup>a</sup> ed trad.: 1967).
- (1978). *The Diary of Virginia Woolf*, vol. 2: 1920-1924. Anne Olivier Bell (ed.). Londres: The Hogarth Press.
- ZABALBEASCOA, Patrick (2000). «From Techniques to Types of Solutions», en: *Investigating Translation*. A. Beeby, Doris Ensinger y Marisa Presas (eds.). Amsterdam: John Benjamins Publ., pp. 117-127.

## 2.2. Artículos de revistas y reseñas de prensa (en papel y *online*), y otros recursos electrónicos citados

- «A Great Poetess Dies at 58» (30 de octubre de 1950). *Life*, 23, 42.
- «An American Poetess» (30 de marzo de 1922). *London Times Literary Supplement*, p. 208.
- «Edna St. Vincent Millay, Poet and Dramatist» (16 de octubre de 1921). *The New York Times Book Review and Magazine*, p. 10.
- «The Literary Spotlight. XIV: Edna St. Vincent Millay» (enero de 1922). *The Bookman*, pp. 272-278.
- «Edna St. Vincent Millay Found Dead at Home in Austerlitz, N.Y.» (19 de octubre de 1950). *New York Herald Tribune*. s.p.
- «Lettres anglo-américaines. Edna St. Vincent Millay. Edgar Lee Masters...» (1 de noviembre de 1931). *Revue de la Quinzaine. Mercure de France*, pp. 735-736.

- «Modernism and Romance» (10 de enero de 1929). *London Times Literary Supplement*, p. 27.
- «“Second April” (An October View)» (1921). *The Independent and the Weekly Review*, vol. 107, 3.792: 194.
- AGUIRRE, Daniel (2012). «Encrucijadas de los modernismos anglosajón e hispanoamericano. Sobre traducción y tradición en la poesía de W. B. Yeats». *1611. Revista de Historia de la Traducción*. Universitat Autònoma de Barcelona, 5. Disponible en:  
<http://www.traduccionliteraria.org/1611/art/aguirre.htm>
- ALKALAY-GUT, Karen (1983). «Poetry by Women in America: Esthetics in Evolution». *Canadian Review of American Studies*, 14: 239-256.
- ANDERSON, Maxwell (1921). «Second April» (reseña), *The Measure*, p. 17.
- ARVIN, Newton (7 de octubre de 1928). «Turning Old Soil. The Buck in the Snow». *New York Herald Tribune Books*. XII: 5.
- BLACK SPARROW BOOKS. «Acerca de Black Sparrow Books». Facebook.  
 Disponible en: [https://www.facebook.com/Black-Sparrow-Books-267832478993/info/?tab=page\\_info](https://www.facebook.com/Black-Sparrow-Books-267832478993/info/?tab=page_info)
- BLACK SPARROW PRESS. Página oficial. Disponible en:  
<http://www.godine.com/imprint/black-sparrow/>
- BEATTY, Jerome (enero de 1932). «“Best Sellers” in Verse. The Story of Edna St. Vincent Millay». *The American Magazine*, 37, 102-106.
- BENÉT, Rosemary (1954). «Mine the Harvest». *s. l.*, 8.
- BENÉT, WILLIAM ROSE (1967 [1959]). «About the Autor». en: Edna St. Vincent Millay. *Collected Sonnets*. Nueva York: Washington Square Press/Simon & Schuster.
- BORROFF, Marie (2008). «Looking on Edna Bare». *The Yale Review*, 90 (4), 144-159.
- BREUER, Elizabeth (1931): «Edna St. Vincent Millay. An Intimate glimpse of a famous poet» (entrevista), *Pictorial Review*, pp. 2, 50-57.
- BROWN, Judith (2010). «Geographies of Gender and Modernism». *Journal of Modern Literature*, 33 (3), 142-149.
- BURKE, Carolyn (1985). «Supposed Persons: Modernist Poetry and the Female Subject», *Feminist Studies*, 1 (1), 131-148.

- CANEDA CABRERA, M. Teresa (2008). «Límites y desafíos en la recepción del modernismo anglo-norteamericano». *Hesperia. Anuario de filología hispánica*, XI (2), 7-25.
- CASANOVA, Pascale (2002). «Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal». *Actes de la recherche en sciences sociales* (septiembre), 144, 7-20.
- CÁTEDRA. Página oficial. Disponible en: <http://www.catedra.com/>
- CATULO, GAYO VALERIO. «III. Fletus passeris Lesbiae». «Lugete, o Veneres Cupidinesque». Poema III. Disponible en: <http://www.thelatinlibrary.com/catullus.shtml>
- COLUM, Mary M. (4 de abril de 1936). «Baudelaire in English». *The Saturday Review of Literature*, 13, 15-16.
- (22 de marzo de 1942). «The New Books of Poetry». *The New York Times*.  
Disponible en *The New York Times on web*:  
<http://www.nytimes.com/books/01/04/22/specials/hughes-shakespeare.html>
- COLUM, Padraic (noviembre de 1921). «Miss Millay's Poems». *The Freeman*, pp. 2-3.
- Copyright Law of the United States* (2011). Disponible en: <http://copyright.gov/title17/>
- EASTMAN, Max (5 de diciembre de 1928). «A Passing Fashion». *The Nation*, 127, pp. 628, 630.
- ELIOT, T. S. (enero de 1939). «Last Words», *The Criterion* 18: 269-275.
- FALCK, Colin (enero-febrero de 1992). «The Occulting of Edna Millay». *PN Review* 18:3, 21-23.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Vicente (otoño de 2015). «Las mil maneras de traducir poesía». *Vasos Comunicantes*, 46, 39-54.
- FIRKINS, O. W. (2 de mayo de 1931). «The Reascending Sonnet». *Saturday Review of Literature*, VII, 793-794.
- FUNDACIÓN FERNANDO QUIÑONES. «Biografía». Página web oficial. Disponible en: <http://www.fundacionfq.com/biografia/>
- GASSMAN, Janet (junio de 1971). «Edna St. Vincent Millay: "Nobody's Own"». *Colby Library Quarterly*, 9:6, 297-310.

- GOODREADS. «*The Sweet and Sour Animal Book*» (reseña). Disponible en:  
[http://www.goodreads.com/book/show/1999751.The\\_Sweet\\_and\\_Sour\\_Animal\\_Book](http://www.goodreads.com/book/show/1999751.The_Sweet_and_Sour_Animal_Book)
- GRAVES, Lucia, y Hester LACEY (24 de enero de 1999). «Interview: Lucia Graves—Goodbye to all that... Hello to my future». *The Independent*. Disponible en: <http://www.independent.co.uk/life-style/interview-lucia-graves-goodbye-to-all-that-hello-to-my-future-1075868.html>
- GREGORY, Horace (11 de noviembre de 1934). «Edna St. Vincent Millay, Poet and Legend». *New York Herald Tribune Books*, p. 3.
- GROSHOLZ, Emily (2011). «*The Hudson Review*, women, and poetry». *The Sewanee Review*, «The State of Letters», 119 (1): 150-161.
- HAY, Sara Henderson (5 de junio de 1954). «The Unpersuadable V». *Saturday Review*, 37, 20.
- HEILBRON, Johan (1999). «Towards a Sociology of Translation. Book Translations as a Cultural World System». *European Journal of Social Theory* (noviembre), 2 (4), pp. 429-444.
- HENRY HOLT AND COMPANY, Macmillan. Página oficial. Disponible en:  
<http://us.macmillan.com/Content.aspx?publisher=holtadult&id=367>
- HILLYER, Robert (25 de abril de 1954). «Of Her Essential Heart and Spirit». *New York Times Book Review*, BR5.
- HIRTLE, Peter (5 de julio de 2009). «The myth of the pre-1923 public domain». LibraryLaw Blog. Disponible en:  
<http://blog.librarylaw.com/librarylaw/2009/07/the-myth-of-the-pre1923-public-domain.html>
- HUTCHISON, Percy (23 de diciembre de 1923). «A New Volume from Edna St. Vincent Millay». *The New York Times*, s.p.
- (7 de octubre de 1928). «Miss Millay's New Lyrics Are More Deeply Serious». *The New York Times Book Review*, p. 2.
- KARAS, Andrew (2010). «Cathay». *The Modernism Lab*. New Haven (CT): Yale University. Disponible en:  
<http://modernism.research.yale.edu/wiki/index.php/Cathay>



- KEYSER, Catherine (2007). «Edna St. Vincent Millay and the Very Clever Woman in *Vanity Fair*». *American Periodicals: A Journal of History, Criticism, and Bibliography*, 17 (1), 65-96.
- KLEMANS, Patricia A. (marzo de 1979). «“Being Born a Woman”: A New Look at Edna St. Vincent Millay». *Colby Library Quarterly*, 15 (1), 7-20.
- KNOPF DOUBLEDAY PUBLISHING GROUP. Página oficial. Disponible en: <http://knopfdoubleday.com/imprints/>
- LEAHY, Anna (2008). «Is Women’s Poetry Passé? A Call for Conversation». *Legacy: A Journal of American Women Writers*. University of Nebraska Press, 25 (2), 311-323.
- MACFARLAND, Ron. «Review to The Selected Poetry of Robinson Jeffers». *Washington State Magazine*. Disponible en: <http://wsm.wsu.edu/r/index.php?id=97#.U4dq3nZQOkw>
- MATA BUIL, A. (2013). «Abrir la puerta a un poeta: La antología poética traducida como carta de presentación». *1611. Revista de Historia de la Traducción*, 7. Disponible en: <http://www.traduccionliteraria.org/1611/art/mata.htm>
- (2014). «“Latiendo sobre el ojo que escucha la tinta”: Andrés Sánchez Robayna y el poema en prosa», en: *Anuario de Estudios Atlánticos*, Las Palmas de Gran Canaria, 60, 733-795. ISSN 0570-4065.
- (2015). «Análisis comparativo de la recepción poética de T. S. Eliot, Marianne Moore y Edna St. Vincent Millay». *Hermeneus. Revista de la Facultad de Traducción e Interpretación de Soria*, Universidad de Valladolid (diciembre de 2015), 17, 137-177. Disponible en papel y en: [http://www5.uva.es/hermeneus/hermeneus/17/arti05\\_17.pdf](http://www5.uva.es/hermeneus/hermeneus/17/arti05_17.pdf)
- MCINNIS, Edgar (1931). «The New Writers. XX. Edna St. Vincent Millay». *The Canadian Forum*, 1931, p. 424.
- MICHAILIDOU, Artemis (2003). «Edna Millay, Muriel Rukeyser, and Adrienne Rich: political poetry, social protest, and the place of the woman writer». *EJAC*, 22 (1), 7-22.
- (2004). «Edna St. Vincent Millay and Anne Sexton: The Disruption of Domestic Bliss». *Journal of American Studies*, 38 (1), 67-88.

- (2006). «Love Poetry, Women's Bonding and Feminist Consciousness: The Complex Interaction between Edna St. Vincent Millay and Adrienne Rich». *European Journal of Women's Studies*, 13 (1), 39-57.
- (2007). «Why always the Greek dance? Edna St. Vincent Millay's address to Sappho», en: Tatiani G. Rapatzikou (ed.). *Anglo-American Perceptions of Hellenism*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, pp. 214-227.
- MIGUEL CRESPO, Olivia de (1998). «Ausencia de las modernistas norteamericanas en el sistema literario español: el caso de Marianne Moore». *Vasos Comunicantes*, 11, 49-55.
- MILLAY, Edna St. Vincent (julio de 1914). «Interim». *The Vassar Miscellany*, vol. XLIII, 9, 597-602.
- MOFFETT, Judith (1999). «On Formal Translation», en: Sture Allén (ed.). *Translation of Poetry and Poetic Prose. Proceedings of Nobel Symposium 110*. Singapur/Nueva Jersey/Londres/Hong Kong: World Scientific.
- MONROE, Harriet (1931). «Advance or Retreat?». *Poetry*, pp. 216-222.
- NATIONAL BOOK FOUNDATION. «Mission & History of the National Book Awards». Página oficial de la NBF. Disponible en: [http://www.nationalbook.org/aboutus\\_history.html#.Vr4zNvLhCUl](http://www.nationalbook.org/aboutus_history.html#.Vr4zNvLhCUl)
- NEAVILL, Gordon B. (1981). «The Modern Library Series and American Cultural Life», *The Journal of Library History*, 16 (2): 241-252. Disponible en: <http://digitalcommons.wayne.edu/slisfrp/54>.
- NEW DIRECTIONS. Página oficial. Disponible en: <http://ndbooks.com/>
- NIERMAN, Judith, y John J. PATTON (1996). «An Annotated Bibliography of Works about Edna St. Vincent Millay, 1974-1993». Disponible en: <http://mith.umd.edu/womensstudies/Bibliographies/Millay/bibliography.html>
- NOBEL PRIZE ORGANIZATION. «Award Ceremony Speech, T. S. Eliot», «Nobelprize.org». The Official Web Site of the Nobel Prize. Disponible en: [http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/1948/press.html](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1948/press.html)
- ONLINE ARCHIVE OF CALIFORNIA. «Alan Swallow Papers». University of California (UCLA). Disponible en: [oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/tf2r29n92m/](http://oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/tf2r29n92m/)
- PAZ, Octavio, y Robert FROST (noviembre de 1945). «Visita al poeta Robert Frost». *Sur*, 133, 33-39.

- PRE-TEXTOS. «La editorial». Página oficial. Disponible en: [http://www.pre-textos.com/prensa/?page\\_id=968](http://www.pre-textos.com/prensa/?page_id=968)
- PENGUIN RANDOM HOUSE. Página oficial. Disponible en: <http://www.randomhouse.co.uk/about-us/about-us/companies>
- RIDING, Laura (agosto de 1982). «Name's History». *The New York Review of Books*, carta al editor. Disponible en: <http://www.nybooks.com/articles/archives/1985/jan/31/names-history/>
- ROVIT, Earl (enero de 1980). «Our Lady-Poets of the Twenties». *Southern Review*, 16, 65-85.
- ROYDE-SMITH, Naomi (17 de octubre de 1931). «Edna St. Vincent Millay». *Time and Tide*, p. 23.
- RUIZ CASANOVA, José Francisco (2012). «Agustí Bartra: Vida mexicana (americana) de un traductor». *Anuari Trilcat* (2012), 2, 132-157.
- SELA-SHEFFY, Rakefet (2005). «How to be a (Recognized) Translator: Rethinking Habitus, Norms and the Field of Translation». *Target*, 17 (1), 1-26.
- SHAPIRO, Karl (25 de abril de 1954). «A Poetic Harvest in Millay Manner». *Chicago Sun-Times*, p. 4.
- STANFORD UNIVERSITY PRESS. «About Us», «Values». Página oficial. Disponible en: <http://www.sup.org/info/aboutus.cgi>
- SWAAN, Abram de (1993). «The Emergent World Language System: an Introduction». *International Political Science Review*, 14 (3): 219-226.
- TAGGARD, Genevieve (abril de 1924). «Her Massive Sandal». *The Measure*, pp. 11-16.
- TATE, Allen (6 de mayo de 1931). «Miss Millay's Sonnets». *The New Republic*, pp. 335-336.
- THE HOMESCHOOLING COMMUNITY. «From Snow to Snow. Robert Frost» (reseña). Disponible en: <http://www.homeschool.com/productreviews/SnowToSnow.asp>
- THE LIMITED EDITIONS CLUB (1 de diciembre de 1998). *Newsletter*. 585, 59, 1.
- THE POETRY FOUNDATION. «Edna St. Vincent Millay». Disponible en: <http://www.poetryfoundation.org/bio/edna-st-vincent-millay>
- . «Langston Hughes, 1902-1967». Disponible en: <http://www.poetryfoundation.org/bio/langston-hughes>

- . «Louise Bogan». Disponible en: <http://www.poetryfoundation.org/bio/louise-bogan>
- TOWNSEND NICHOLL, Louise (23 de mayo de 1954). «A Late, Rich Harvest of Edna Millay». *New York Herald Tribune Book Review*, p. 5.
- VILLENA, Luis Antonio de (1 de mayo de 2003). «Antología poética. Elizabeth Bishop», reseña de *El Cultural*. Disponible en: [http://www.elcultural.es/version\\_papel/LETRAS/6964/Antologia\\_poetica](http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/6964/Antologia_poetica)
- WALLACE, Margaret (diciembre de 1928). «Miss Millay in a Riper Mood». *The Bookman*, LXVIII, 484-485.
- WOLFE, Andrea Powell (2009). «Chasing the “Coloured Phantom”: Gender Performance as Revealing and Concealing Modernist Ideology in Millay’s Sonnets». *The Journal of American Culture*, 32 (2), 155-164.
- WOOD KRUTCH, Joseph (21 de octubre de 1951). «Home from India, Mr Sheean Discovers a Bird and a Poet». *New York Herald Tribune Book Review*, p. 4.
- WUILMART, Françoise (1999). «Normalization and the Translation of Poetry», en: Sture Allén (ed.). *Translation of Poetry and Poetic Prose. Proceedings of Nobel Symposium 110*. Singapur/Nueva Jersey/Londres/Hong Kong: World Scientific.

### 2.3. Prólogos de antologías y otras obras poéticas de los autores modernistas citadas<sup>287</sup>

- ABRAMS, Sam (2008). «Prólogo. Precisión, espontaneidad, misterio», en: Elizabeth Bishop, *Obra poética*. Sam Abrams y Joan Margarit (eds. y trads.). Tarragona: Igitur, pp. 7-14.
- ARDANAZ MORÁN, M. (2011). «Prólogo», en: W. H. Auden. *Poemas*. M. Ardanaz Morán (trad.). Madrid: Visor Libros.

---

<sup>287</sup> Incluimos aquí únicamente los libros que citamos textualmente en el cuerpo de la tesis. Para una lista exhaustiva de todas las referencias bibliográficas de distintas ediciones de poemarios, antologías y obras completas de los 28 poetas estudiados véanse los Anexos 2 (en inglés) y 3 (en castellano).

- AUDEN, W. H. (1999). *Parad los relojes y otros poemas*. Javier Calvo (selec. y trad.). Madrid: Mondadori, «Mitos poesía».
- (2007). *Los señores del límite: Selección de poemas y ensayos (1927-1973)*. Jordi Doce (ed., selec. y trad.). Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- BARBERO, Silvia (2005). «Introducción», en: Carl Sandburg. *6 poemas*. Silvia Barbero (nota y trad.). Jerez (Cádiz): Tertulia de la Chancillería, pp. 2-3.
- BARTRA, Agustí (1973). «Prólogo», en: Hart Crane. *El puente y otros poemas*. Agustí Bartra (selec. y trad.), Barcelona: Plaza & Janés, pp. 9-23.
- (1977). «Prólogo», en: T. S. Eliot. *La tierra baldía y otros poemas*. Barcelona: Ediciones Picazo, pp. 5-10.
- BISHOP, Elizabeth (1988a). *Antología poética*. Orlando José Hernández (ed. y trad.). Valencia: Consorci d'Editors Valencians/Mestral Libros.
- (2009 [1988b]). *Poemas*. Ulalume González de León (selec., pról. y trad.). México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Dirección General de Publicaciones.
- (2008). *Obra poética*. Sam Abrams y Joan Margarit (eds. y trads.). Tarragona: Igitur.
- CANALES, Alfonso (1964). «Nota del traductor», en: E. E. Cummings. *30 poemas de e. e. cummings y uno más*. Málaga: Ángel Caffarena, pp. 53-56.
- (1969). «Prólogo», en: E. E. Cummings. *Antología*. Alfonso Canales (trad.). Madrid: Visor, pp. 9-32.
- (2000). «Prólogo», en: E. E. Cummings. *Antología*. Alfonso Canales (trad.). Madrid: Visor, pp. 9-32 (ed. actual.).
- CHIROM, Daniel (1988). «Prólogo», en: Wallace Stevens (1988). *Domingo a la mañana y otros poemas*. Daniel Chirom, y Eduardo Stupía (trads.), Eduardo Stupía (ilustr.). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1.ª ed. ilustr., pp. 2-6.
- COSTA PICAZO, Rolando (1994). «Introducción», en: *W. H. Auden: Los primeros años*. Rolando Costa Picazo (ed., trad. y comen) Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, pp. 11-24.

- (2009). *W. H. Auden: Los Estados Unidos y después. Poesía selecta (1939-1973)*. Rolando Costa Picazo (trad. y comen). Buenos Aires: Activo Puente.
- CRANE, Hart (1973). *El puente y otros poemas*, Agustí Bartra (selec. y trad.), Barcelona: Plaza & Janés.
- CRUZADO, Maribel (2004). «Prólogo» y «Unas palabras de introducción a los poemas», en: Langston Hughes. *Blues*. Maribel Cruzado (trad.). Madrid, Valencia, Buenos Aires: Pre-Textos, pp. 7-63 y 67-70.
- CUETO-ROIG, Juan (2004). «Una visión personal», en: E. E. Cummings. *En época de lilas: Cuarenta y cuatro poemas*. Juan Cueto-Roig (trad.). Madrid: Verbum, p. 13.
- CUMMINGS, E. E. (2000 [1969]). *Antología*. Alfonso Canales (trad.). Madrid: Visor Libros.
- (2010 [1996]). *Buffalo Bill ha muerto: Antología poética 1910-1962*. Miguel Ángel Muñoz Sanjuán, y Antonio M. Figueras (selec. y eds.); José Casas (trad.). Madrid: Hiperión.
- DOCE, Jordi (2007). «Prólogo», en: W. H. Auden. *Los señores del límite: Selección de poemas y ensayos (1927-1973)*. Jordi Doce (ed. y trad.). Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, pp. 7-41.
- ELIOT, T. S. (1922). *The Waste Land*. Nueva York: Boni & Liveright.<sup>288</sup>
- (1967 [1939]). *The Family Reunion*. San Diego/Nueva York/Londres: Harcourt Brace & Co. A Harvest Book.
- FALCK, Colin (1991). «The Modern Lyricism of Edna Millay» (intro.), en: Edna St. Vincent Millay. *Selected Poems*. Nueva York: HarperCollins. The Centenary Edition, tapa dura, pp. xv-xxx (reeditado en: 1992, Nueva York: HarperPerennial, y Londres: The Carcanet Press, ed. tapa blanda).
- (1999 [1991]). «The Modern Lyricism of Edna Millay» (intro.), en: Edna St. Vincent Millay. *Selected Poems*. Nueva York: HarperCollins. Perennial Classics, pp. xiii-xxviii.

---

<sup>288</sup> Véanse las distintas ediciones de la obra en el Anexo 2.

- FROST, ROBERT (1959). «Colophon», en: *A Remembrance Collection of 8 New Poems by Robert Frost*. Nueva York: Henry Holt and Co./Spiral Press, 1.<sup>a</sup> ed. lim. conmem.
- (2008). *Robert Frost. Poetry for Young People*. Gary D. Schmidt (ed.); Henri Sorensen (ilustr.). Nueva York: Sterling, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
- GIRRI, Alberto (1967). *Poemas de Wallace Stevens*, Buenos Aires: Bibliográfica Omeba.
- (1992). «Prólogo», en: Theodore Roethke (1992). *Poemas*. Alberto Girri (trad.). Madrid: Agencia Española de la Propiedad Intelectual, pp. 9-12.
- GONZÁLEZ DE LEÓN, Ulalume (2009 [1988]), «Prólogo», en: Elizabeth Bishop. *Poemas*. Ulalume González de León (selec., pról. y trad.). México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Dirección General de Publicaciones.
- HELDER, D. G. (1988). «Prólogo», en: Robert Frost, *Reparación del muro y otros poemas*. D. G. Helder (selec., pról. y trad.); Ernesto Pesce (ilustr.); Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr., [pp. 4-8].
- HERNÁNDEZ, Orlando José (1988). «A Lifelong Dream of Time and Silence: Elizabeth Bishop», «Elizabeth Bishop: cronología» y «Bibliografía mínima», en: Elizabeth Bishop. *Antología poética*. Orlando José Hernández (ed. y trad.). Valencia: Consorci d'Editors Valencians/Mestral Libros, pp. 9-30, 155-168 y 169-172.
- (2003). «A Lifelong Dream of Time and Silence: Elizabeth Bishop» y «Elizabeth Bishop: cronología», en: Elizabeth Bishop. *Antología poética*. Orlando José Hernández (ed. y trad.). Madrid: Visor Libros, pp. 7-26 y 159-172.
- HOPKINS, Lee Bennett (1994). «Introduction», en: Langston Hughes, *The Dream Keeper and Other Poems*. Brian Pinkney (ilustr.). Nueva York: Alfred A. Knopf.
- HUGHES, Langston (1952). «To Julio Galer» (2 de mayo de 1948 a 19 de julio de 1952), en: *Langston Hughes Papers*. Beinecke Rare Books and Manuscript Archive, Yale University, New Haven.
- IRIARTE, Eduardo (2006). «Prólogo. La plegaria perfecta», en: W. H. Auden, *Canción de cuna y otros poemas*. Eduardo Iriarte (ed. lit. y trad.).

- Barcelona: Lumen, pp. 7-17 [incluido también en: W. H. Auden (2007), *Canción de cuna y otros poemas*. Eduardo Iriarte (ed. lit. y trad.). Barcelona: DeBolsillo].
- JEFFERS, Robinson (1999). Antología. Alberto López Fernández y Pablo Soler Frost (selec. y trads.). México: Libros del Umbral.
- KERNAN, Ryan James (2007). *Lost and Found in Black Translation: Langston Hughes's Translations of French- and Spanish-Language Poetry, His Hispanic and Francophone Translators, and the Fashioning of radical Black Subjectivities* (tesis doctoral). University of California. Disponible en: <http://gradworks.umi.com/33/02/3302521.html>
- MALPARTIDA, Juan, y Jordi DOCE (2001). «Introducción», en: T. S. Eliot, *La tierra baldía. Cuatro cuartetos y otros poemas. Poesía selecta (1909-1942)*, Juan Malpartida y Jordi Doce (selec., trads. y pról.). Barcelona: Círculo de Lectores, pp. 7-45.
- MARCH, TOMÁS (1979). «Nota» en: Wallace Stevens. *16 poemas de Harmonium; 10 cartas*. Tomás March (selec. y trad.). Valencia: Taberna de Cimbeles, p. [4].
- MARGARIT, Joan (2008). «Estudio preliminar», en: Elizabeth Bishop. *Obra poética*. Sam Abrams y Joan Margarit (eds. y trads.). Tarragona: Igitur, pp. 17-53.
- MARÍAS, Javier (1996). «Nota previa» y «Notas a *Notas para una ficción suprema*», en: Wallace Stevens. *Notas para una ficción suprema*. Javier Marías (ed. y trad.). Valencia: Pre-Textos, «La cruz del sur», pp. 7-11 y 87-97.
- MARTÍNEZ LUCIANO, Juan V. (1984). «W H. Auden» y «Nota previa», en: *W. H. Auden: Diez poemas*. Juan V. Martínez Luciano (trad. y ed. lit.). Valencia: Fundación Instituto Shakespeare. Instituto de Cince y RTV, pp. 7-13, 21.
- MCCLATCHY, J. D. (2003). «Introduction», en: J. D. McClatchy (ed. e intro.). *Edna St. Vincent Millay. Selected Poems*. Nueva York: The American Library, «American Poets Project», pp. xvii-xxxiii.



- MIGUEL CRESPO, Olivia de (2005). «Prólogo», en: Marianne Moore. *Pangolines, unicornios y otros poemas*. Olivia de Miguel (ed. y trad.). Barcelona: Acantilado, pp. 11-28.
- (2010). «Prólogo», en: Marianne Moore. *Poesía completa*. Barcelona: Lumen, pp. 7-21.
- MILFORD, Nancy (2001). «Edna St. Vincent Millay» (intro.), en: *The Selected Poetry of Edna St. Vincent Millay*. Nueva York/Toronto: Modern Library (Random House), pp. v-vii.
- MOORE, Marianne (2010 [2003]). *Poesía completa*. Olivia de Miguel (ed. y trad.). Barcelona: Lumen (a partir de la edición de *Complete Poems*. Londres: Faber & Faber, 2003). (Incluye también la entrevista de Donald Hall a Marianne Moore y el prólogo a *Selected Poems* de T. S. Eliot).
- MORENO, Luis Javier (2012). «La obra de Theodore Roethke», en: Theodore Roethke (2012). *Meditaciones y otros poemas*. Luis Javier Moreno (selec. trad. y nota). Gijón (Asturias): Ediciones Trea, pp. 11-25.
- PAZ, Octavio (1973). «La flor saxífraga» (intro.), en: William Carlos Williams. *Veinte poemas*. Octavio Paz (trad.). México: Ediciones Era, pp. 9-26.
- PEPPE, Holly (1998). «Introduction», en: *Edna St Vincent Millay. Early Poems*. Nueva York/Londres/Victoria (Australia)/Nueva Zelanda/Nueva Delhi: Penguin Books, pp. xi-lvii.
- PINE, Joslyn (2008). «Note» (intro.), en: *Edna St. Vincent Millay. Early Poems*. Mineola (Nueva York): Dover Thrift, pp. iii-vii.
- POUND, Ezra (1965). *Canto CX*. Cambridge (Mass.): s.e., «present for Ezra Pound on his eightieth birthday», 1.<sup>a</sup> ed. lim., conmem.
- (1980 [1972]). *Cathay*. Ricardo Silva Santisteban (trad.). Barcelona: Tusquets, «Cuadernos marginales», 25.
- (1991). *Antología poética*, Manuel Almagro Jiménez (ed., intro. y notas); Antonio Rivero Taravillo (trad.). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- (2000 [1990]). *Personae: Los poemas breves*. Lea Baechler, y Litz A. Walton (eds.); Jesús Munárriz, Jenaro Talens Carmona (trads.). Madrid: Ediciones Hiperión, 1.<sup>a</sup> ed. rev.

- (2011). *Cantos prohibidos*. Manuel Quesada Campos (ed. lit.); Agustín Cadena (pról.); Guillermo Rousset Banda (trad.). Torrevieja (Alicante): Comza/Manuel Quesada Campos.
- RESINES, Antonio (1981). «Introducción», en: W. H. Auden. *Poemas escogidos*. A. Resines (trad.). Madrid: Visor Libros, pp. 7-9.
- ROSENBERG, Mirta (1988). «Introducción», en: Marianne Moore, *El reparador de agujas de campanario y otros poemas*. Mirta Rosenberg y Hugo Pedelezzi (selec. y trads.); Alberto Cedrón (ilustr.). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- ROUSSET BANDA, Guillermo (1981). «Prólogo», en: Ezra Pound. *Personae*. Guillermo Rousset Banda (trad.). México: Domés, pp. iii-xxi.
- SANCHEZ ROBAYNA, Andrés (2003). «Prólogo», en: Wallace Stevens. *De la simple existencia: Antología poética*. Andrés Sánchez Robayna (selec., pról. y trad.). Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, pp.7-20.
- SANDBURG, Carl (1973). *Antología*. Agustí Bartra (trad.). Barcelona: Plaza & Janés.
- SHERIDAN, Guillermo (1988). «Introducción», en: W. H. Auden. *Breve antología*. Guillermo Sheridan (selec., notas y trad.). México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Dirección General de Difusión Cultural, «Poesía moderna», «Material de Lectura», pp. 3-4.
- SOLER FROST, Pablo (1999). «Robinson Jeffers y el sentimiento panteísta de la naturaleza», en: Robinson Jeffers. *Antología*. Alberto López Fernández y Pablo Soler Frost (eds. y trads.). México: Umbral, «El Naranja», pp. 13-23.
- STEVENS, Wallace (1979). *16 poemas de Harmonium; 10 cartas*. Tomás March (selec. y trad.). Valencia: Taberna de Cimbeles.
- TATE, Allen, y John Peale BISHOP (1944). *Antología de escritores contemporáneos de los Estados Unidos*. Santiago de Chile: Nascimento, 2 vols.
- VALVERDE, José María (1978). «Introducción», en: T. S. Eliot. *Poesías reunidas. 1909-1962*, Madrid: Alianza, pp. 11-26.
- VÁZQUEZ MARRUECOS, José Luis (2005). «Prólogo», en: W. H. Auden, *España y otros poemas*. Pedro Monreal Mármol (ed., trad. y notas); José Luis

Vázquez Marruecos (pról.); Rubén Fuentes Zambudio (ilustr.). Murcia:  
Clásicos Contemporáneos, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr, pp. 9-13.

WILLIAMS, William Carlos (1981). *Viaje hacia el amor y otros poemas (1954-1962)*, Carmen Martín Gaité (selec. y trad.), Madrid: Editorial Trieste.

## Anexos

<i>Anexo 1.</i> Poetas recogidos en las fuentes de consulta y corpus seleccionado .....	688
<i>Anexo 2.</i> Referencias bibliográficas en inglés de los 28 poetas objeto de estudio.....	691
<i>Anexo 3.</i> Referencias bibliográficas en castellano de los 17 poetas traducidos en España, México y Argentina.....	770
<i>Anexo 4.</i> Tabla de antologías de Edna St. Vincent Millay publicadas en inglés entre 1912 y 2012.....	785

## Anexo 1. Poetas recogidos en las fuentes de consulta y corpus seleccionado

<i>The Poetry Anthology</i> <sup>289</sup>	<i>Norton Anthology of Poetry</i>	<i>Norton Anthology of Modern and Contemporary Poetry</i>	<i>Oxford Book of American Poetry</i>	<i>Anthology of Modern American Poetry</i>
<b>Ezra Pound</b>	Sí	Sí	Sí	Sí
Richard Aldington	No	No	No	No
Nicholas Vachel Lindsay	No	No	No	Sí
<b>H.D. (Hilda Doolittle)</b>	Sí	Sí	Sí	Sí
<b>William Carlos Williams</b>	Sí	Sí	Sí	Sí
Joyce Kilmer	No	No	No	No
John Gould Fletcher	Sí	No	No	No
D. H. Lawrence	Sí	Sí	No	No
<b>Robert Frost</b>	Sí	Sí	Sí	Sí
<b>Carl Sandburg</b>	Sí	Sí	Sí	Sí
<b>Edwin Arlington Robinson</b>	Sí	Sí	Sí	Sí
William Butler Yeats	Sí	Sí	No	No
Rupert Brooke	Sí	No	No	No
<b>T. S. Eliot</b>	Sí	Sí	Sí	Sí
Conrad Aiken	Sí	No	Sí	No
Sara Teasdale	No	No	No	No
John Hall Wheelock	No	No	No	No
<b>Wallace Stevens</b>	Sí	Sí	Sí	Sí
Edgar Lee Masters	No	Sí	No	No
Rabindranath Tagore	No	No	No	No
Arthur Davison Ficke	No	No	No	No
Isaac Rosenberg	Sí	Sí	No	No
Sherwood Anderson	No	No	No	No
John Drinkwater	No	No	No	No
<b>Edna St. Vincent Millay</b>	Sí	Sí	Sí	Sí

<sup>289</sup> Listamos los poetas por orden de aparición en *The Poetry Anthology* (2002) entre los años 1912 y 1941. Cuando se incluían más de una vez en la antología, hemos tomado el orden de la primera de sus apariciones. En negrita están los poetas modernistas norteamericanos cuyas obras analizaremos en la tesis.

Emanuel Carnevali	No	No	No	No
Louis Untermeyer	No	No	No	No
Malcolm Cowley	No	No	No	No
Alfred Kreymborg	No	No	No	No
<b>Elinor Wylie</b>	<b>Sí</b>	<b>Sí</b>	<b>Sí</b>	<b>No</b>
Marjorie Allen Seiffert	No	No	No	No
Oscar Williams	No	No	No	No
Glenway Wescott	No	No	No	No
Harriet Monroe	No	No	No	No
<b>Louise Bogan</b>	<b>Sí</b>	<b>Sí</b>	<b>Sí</b>	<b>Sí</b>
Kay Boyle	No	No	No	Sí
Ernest M. Hemingway	No	No	No	No
Marion Strobel	No	No	No	No
<b>Yvor Winters</b>	<b>No</b>	<b>Sí</b>	<b>Sí</b>	<b>Sí</b>
Lola Ridge	No	No	No	Sí
Winifred Bryher	No	No	No	No
Robert McAlmon	No	No	No	No
<b>Laura (Riding) Jackson</b>	<b>Sí</b>	<b>Sí</b>	<b>Sí</b>	<b>Sí</b>
<b>Archibald MacLeish</b>	<b>Sí</b>	<b>Sí</b>	<b>Sí</b>	<b>Sí</b>
John Dos Passos	No	No	No	No
<b>Hart Crane</b>	<b>Sí</b>	<b>Sí</b>	<b>Sí</b>	<b>Sí</b>
Robert Graves	Sí	Sí	No	No
Hortense Flexner	No	No	No	No
Richard Eberhart	Sí	Sí	No	No
Morton Dauwen Zabel	No	No	No	No
George Dillon	No	No	No	No
May Sarton	No	No	No	No
Edward Dahlberg	No	No	No	No
<b>Langston Hughes</b>	<b>Sí</b>	<b>Sí</b>	<b>Sí</b>	<b>Sí</b>
<b>Allen Tate</b>	<b>Sí</b>	<b>Sí</b>	<b>Sí</b>	<b>Sí</b>
Ruth Lechlitner	No	No	No	No
Paul Frederic Bowles	No	No	No	No
<b>Cecil Day Lewis</b>	<b>Sí</b>	<b>Sí</b>	<b>Sí</b>	<b>No</b>
Basil Bunting	Sí	Sí	No	No
<b>Robert Penn Warren</b>	<b>Sí</b>	<b>Sí</b>	<b>Sí</b>	<b>Sí</b>
<b>Marianne Moore</b>	<b>Sí</b>	<b>Sí</b>	<b>Sí</b>	<b>Sí</b>
<b>Charles Reznikoff</b>	<b>No</b>	<b>Sí</b>	<b>Sí</b>	<b>Sí</b>
Kenneth Patchen	No	No	No	No
Josephine Miles	No	No	Sí	No
<b>Muriel Rukeyser</b>	<b>Sí</b>	<b>No</b>	<b>Sí</b>	<b>Sí</b>
<b>Theodore</b>	<b>Sí</b>	<b>Sí</b>	<b>Sí</b>	<b>Sí</b>

<b>Roethke</b>				
<b>W. H. Auden</b>	<b>Sí</b>	<b>Sí</b>	<b>Sí</b>	<b>No</b>
Dylan Thomas	Sí	Sí ( <i>Contemp.</i> )	No	No
Delmore Schwartz	No	No	Sí	No
Thomas Lanier Williams	No	No	No	No
<b>Elizabeth Bishop</b>	<b>Sí</b>	<b>Sí (<i>Contemp.</i>)</b>	<b>Sí</b>	<b>Sí</b>
Edmund Wilson	No	No	No	No
Janet Lewis	No	No	No	No
Stephen Spender	Sí	Sí	No	No
Roy Fuller	Sí	No	No	No
<b>Gertrude Stein</b>	<b>Sí</b>	<b>Sí</b>	<b>Sí</b>	<b>Sí</b>
Louis MacNeice	Sí	Sí	No	No
<b>E. E. Cummings</b>	<b>Sí</b>	<b>Sí</b>	<b>Sí</b>	<b>Sí</b>
Walter de la Mare	Sí	No	No	No
Edwin Muir	Sí	Sí	No	No
Karl J. Shapiro	No	No	Sí	No
<b>Robinson Jeffers</b>	<b>Sí</b>	<b>Sí</b>	<b>Sí</b>	<b>Sí</b>
Babeette Deutsch	No	No	No	No
Peter De Vries	No	No	No	No
<b>Weldon Kees</b>	<b>Sí</b>	<b>No</b>	<b>Sí</b>	<b>Sí</b>

## Anexo 2. Referencias bibliográficas en inglés de los 28 poetas objeto de estudio

En este anexo incluimos todas las ediciones de los poemarios, antologías y obras completas publicadas en inglés entre 1912 y 2012 que se han tenido en cuenta para el análisis cuantitativo y cualitativo de la tesis. Las ediciones anteriores a esa fecha, que no han computado para nuestras tablas, aparecen aparte, con el título «Obras anteriores a 1912».

### 2.1. W. H. AUDEN

#### a) Poemarios

- Auden, Wystan Hugh (1928). *Poems*. Oxford: ed. part. autor.
- (1930). *Poems*. Londres: Faber & Faber.
  - (1932). *The Orators: An English Study*. Londres: Faber & Faber.
  - (1933). *Poems*. Londres: Faber & Faber, 1.<sup>a</sup> ed. rev.
  - (1935). *Our Hunting Fathers*. Cambridge: University Press for Frederic Prokosch, 1.<sup>a</sup> ed. lim.
  - (1936). *Look, Stranger!* Londres: Faber & Faber.
  - (1937). *On This Island*. Nueva York: Random House.
  - (1937). *Spain*. Londres: Faber & Faber.
  - (1938). *On This Island*. Londres/Nueva York: Boosey & Hawkes/Boosey, Hawkes, Belwin.
  - (1940). *Another Time*. Londres/Nueva York: Random House.
  - (1940). *The Double Man*. Nueva York: Random House.
  - (1941). *New Year Letter*. Londres: Faber & Faber.
  - (1944). *For the Time Being*. Nueva York: Random House.
  - (1945). *For the Time Being*. Londres: Faber & Faber.
  - (1947). *The Age of Anxiety: A Baroque Eclogue*. Nueva York: Random House.
  - (1948). *The Age of Anxiety: A Baroque Eclogue*. Londres: Faber & Faber.
  - (1951). *Nones*. Nueva York: Random House.
  - (1952). *Nones*. Londres: Faber & Faber.
  - (1954). *Mountains*. Londres: Faber & Faber.
  - (1955). *The Shield of Achilles*. Nueva York: Random House.
  - (1955). *The Shield of Achilles*. Londres: Faber & Faber.
  - (1960). *Homage to Clio*. Nueva York/Londres: Random House.



- (1960). *Homage to Clio*. Londres: Faber & Faber.
- (1965). *About the House*. Nueva York: Random House.
- (1966). *About the House*. Londres: Faber & Faber.
- (1966). *The Orators: An English Study*. Londres: Faber & Faber, 1.<sup>a</sup> ed. rev.
- (1966). *Poems*. Eric W. White (ed.). Londres: Poetry Book Society, 1.<sup>a</sup> ed. especial.
- (1967). *The Orators: An English Study*. Nueva York: Random House, 1.<sup>a</sup> ed. rev.
- (1969). *City Without Walls and Other Poems*. Londres: Faber & Faber.
- (1971). *Academic Grafitti*. Filippo Sanjust (ilustr.). Londres: Faber & Faber, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
- (1972). *Academic Grafitti*. Filippo Sanjust (ilustr.). Nueva York: Random House, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
- (1972). *Epistle to a Godson, and Other Poems*. Londres: Faber & Faber.
- (1972). *Epistle to a Godson and Other Poems*. Nueva York/Londres: Random House.
- (1974). *Thank You, Fog: Last Poems*. Nueva York: Random House.
- (1974). *Thank You, Fog: Last Poems*. Londres: Faber & Faber.
- (1981). *The Platonic Blow*. Nueva York: Fuck You Press, 1.<sup>a</sup> ed. facsimil.
- (1985). *The Platonic Blow, and My Epitaph*. Washington: Orchises.
- (1996). *Another Time*. Londres: Faber & Faber.
- (2002). *September 1, 1939*. Dana Gioia (pról.). West Chester (PA): Aralia Press, 1.<sup>a</sup> ed. lim.
- (2003). *The Sea and the Mirror: A Commentary on Shakespeare's The Tempest*. Princeton (NJ): Princeton University Press.
- (2011). *The Age of Anxiety: A Baroque Eclogue*. Alan Jacobs (ed. y comen.). Princeton (NJ): Princeton University Press.

## b) Antologías

- Auden, W. H. (1934). *Poems*. Nueva York: Random House.
- (1938). *Selected Poems*. Londres: Faber & Faber.
- (1940). *Some Poems*. Londres: Faber & Faber.
- (1950). *Collected Shorter Poems, 1930-1944*. Londres: Faber & Faber.
- (1958). *Selected Poetry*. Londres: Penguin Books.
- (1958). *W. H. Auden*. W. H. Auden (selec.). Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.
- (1959). *Selected Poetry*. Nueva York: Random House, Modern Library.
- (1961). *W. H. Auden: A Selection*. Londres: Hutchinson Educational.
- (1966). *Collected Shorter Poems, 1927-1957*. Londres: Faber & Faber.
- (1967). *Collected Shorter Poems, 1927-1957*. Nueva York: New Directions.

- (1968). *Collected Longer Poems*. Londres: Faber & Faber.
- (1968). *Selected Poems*. Londres: Faber & Faber.
- (1969). *Collected Longer Poems*. Nueva York: Random House.
- (1971). *A Certain World: A Commonplace Book*. Londres: Faber & Faber.
- (1971). *A Certain World: A Commonplace Book*. Nueva York: Viking Press.
- (1971). *Selected Poetry of W. H. Auden*. W. H. Auden (selec.). Nueva York: Random House, Alfred A. Knopf, Vintage Books.
- (1972). *Some Juvenilia*. Gran Bretaña: s.e., 1.<sup>a</sup> ed. lim.
- (1973). *The Uncollected Poetry of W. H. Auden*. Gran Bretaña: s.e., 1.<sup>a</sup> ed. lim.
- (1974). *Selections from Poems by Auden*. Henry Moore (ilustr.). Londres: Petersburg Press, 1.<sup>a</sup> ed. lim. ilustr.
- (1975). *Collected Longer Poems*. Nueva York: Random House, Alfred A. Knopf, Vintage Books.
- (1975). *Collected Shorter poems, 1927-1957*. Nueva York: Random House, Alfred A. Knopf, Vintage Books.
- (1977). *The English Auden: Poems, Essays, and Dramatic Writings, 1927-1939*. Edward Mendelson (ed.). Nueva York: Random House.
- (1977). *The English Auden: Poems, Essays, and Dramatic Writings, 1927-1939*. Edward Mendelson (ed.). Londres: Faber & Faber.
- (1979). *Selected Poems*. Edward Mendelson (ed.). Londres: Faber & Faber, 1.<sup>a</sup> ed. rev.
- (1979). *Selected poems*. Edward Mendelson (ed.). Nueva York: Random House, Alfred A. Knopf, Vintage Books, 1.<sup>a</sup> ed. rev.
- (1983). *Auden: Five poems*. Edward Mendelson (ed.). Cedar Falls (Iowa): Labyrinth Editions.
- (1991). *Early Auden*. Richard Tutte (ed.). San Francisco: Hine Editions/Limestone Press, 1.<sup>a</sup> ed. lim.
- (1991). *Tell Me the Truth About Love: Ten Poems*. Londres: Faber & Faber.
- (1994). *Juvenilia: Poems, 1922-1928*. Katherine Bucknell (ed.). Londres: Faber & Faber.
- (1994). *Tell Me the Truth About Love: Ten Poems*. Nueva York: Random House, Alfred A. Knopf, Vintage Books.
- (1995). *As I Walked Out One Evening: Songs, Ballads, Lullabies, Limericks and Other Light Verse*. Edward Mendelson (ed.). Londres: Faber & Faber.
- (1998). *Tell Me the Truth About Love: Fifteen Poems*. Londres: Faber & Faber, 1.<sup>a</sup> ed. ampl.
- (2000). *Poems*. John Fuller (ed.). Londres: Faber & Faber, 1.<sup>a</sup> ed. rústica.
- (2001). *The English Auden. Poems, Essays and Dramatic Writings*. Londres: Faber & Faber.

- (2007). *Selected Poems*. Edward Mendelson (ed.). Nueva York: Random House, Alfred A. Knopf, Vintage International, 1.<sup>a</sup> ed. rev.
- (2007). *Selected Poems*. Aditya Nandwani (ed.). Nueva Delhi: Anmol Publications.
- (2012). *Collected Longer Poems*. Londres: Faber & Faber, 1.<sup>a</sup> ed. rústica.

### c) Obras completas

- Auden, W. H. (1945). *The Collected Poetry of W. H. Auden*. Nueva York: Random House.
- (1976). *Collected poems*. Edward Mendelson (ed.). Londres: Faber & Faber.
  - (1980). *Collected Poems*. Edward Mendelson (ed.). Franklin Center (PA): Franklin Library, 1.<sup>a</sup> ed. lim.
  - (1991). *Collected Poems*. Edward Mendelson (ed.). Nueva York: Random House, Alfred A. Knopf, Vintage Books.
  - (2007). *Collected Poems*. Londres: Faber & Faber, 1.<sup>a</sup> ed. rev.

## 2.2. ELIZABETH BISHOP

### a) Poemarios

- Bishop, E. (1946). *North and South*. Boston: Houghton Mifflin Co.
- (1965). *Questions of Travel*. Nueva York: Farrar, Straus & Giroux.
  - (1968). *The Ballad of the Burglar of Babylon*. Ann Grifalconi (ilustr.). Nueva York: Farrar, Straus & Giroux, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
  - (1972). *Poem*. Nueva York: Phoenix Book Shop, 1.<sup>a</sup> ed. lim.
  - (1976). *Geography III*. Nueva York: Farrar, Straus & Giroux.
  - (1977). *Geography III*. Londres: Chatto and Windus.
  - (2008). *Geography III*. Nueva York: Farrar, Straus & Giroux, 1.<sup>a</sup> ed. rústica.

### b) Antologías

- Bishop, E. (1955). *Poems: North and South—A Cold Spring*. Boston: Houghton Mifflin Co.
- *Poems*. Londres: Chatto and Windus.
  - (1967). *Selected Poems*. Londres: Chatto and Windus.
  - (2006). *Edgar Allan Poe & The Juke Box: Uncollected Poems, Drafts, and Fragments*. Alice Quinn (ed. y notas). Nueva York: Farrar, Straus & Giroux.

### c) Obras completas

- Bishop, E. (1969). *The Complete Poems*. Nueva York: Farrar, Straus & Giroux.
- (1970). *The Complete Poems*. Londres: Chatto & Windus.
  - (1983). *Complete Poems*. Londres: Chatto & Windus.
  - (1983). *The Complete Poems 1927-1979*. Nueva York: Farrar, Straus & Giroux, 1.<sup>a</sup> ed. ampl.
  - (2008). *Poems, Prose and Letters*. Nueva York: Library of America/Penguin Putnam.
  - (2011). *Poems*. Nueva York: Farrar, Straus & Giroux, 1.<sup>a</sup> ed. tapa dura.
  - (2011). *Poems*. Nueva York: Farrar, Straus & Giroux, 1.<sup>a</sup> ed. rústica.
  - (2011). *Poems*. Londres: Chatto and Windus, «Centenary Edition», 1.<sup>a</sup> ed. conmem.

## 2.3. LOUISE BOGAN

### a) Poemarios

- Bogan, Louise (1923). *Body of this Death*. Nueva York: R.M. McBride & Co.
- (1929). *Dark Summer*. Nueva York: Charles Scribner's Sons.
  - (1929). *Women*. Los Ángeles: Ward Ritchie, 1.<sup>a</sup> ed. no venal.
  - (1937). *The Sleeping Fury*. Nueva York/Londres: Charles Scribner's Sons.
  - (1957). *July Dawn*. San Francisco: Poems in Folio, separata.

### b) Antologías

- Bogan, Louise (1941). *Poems and New Poems*. Nueva York: Charles Scribner's Sons.
- (1980). *Poems*. Louise Bogan Poetry Society (ed.), Nueva York: Crambruck Press.
  - (2005). *A Poet's Prose: Selected Writings of Louise Bogan, with the Uncollected Poems*. Athens (Ohio): Swallow Press/Ohio University Press, 1.<sup>a</sup> ed. tapa dura.
  - (2005). *A Poet's Prose: Selected Writings of Louise Bogan, with the Uncollected Poems*. Athens (Ohio): Swallow Press/Ohio University Press, 1.<sup>a</sup> ed. rústica.

### c) Obras completas

- Bogan, Louise (1954). *Collected Poems: 1923-1953*. Nueva York: Noonday Press, 1.<sup>a</sup> ed. tapa dura.
- (1956). *Collected poems, 1923-1953*. Londres: Peter Owen.
  - (1959). *Collected Poems*. Nueva York: Noonday Press, 1.<sup>a</sup> ed. rústica.

- (1968). *The Blue Estuaries: Poems, 1923-1968*. Nueva York: Farrar, Straus & Giroux.
- (1975). *The Blue Estuaries: Poems, 1923-1968*. Nueva York: Octagon Books.
- (1977). *The Blue Estuaries: Poems, 1923-1968*. Nueva York: Ecco Press, «The American Poetry Series».
- (1995). *The Blue Estuaries: Poems, 1923-1968*. Nueva York: Noonday Press.

## 2.4. HART CRANE

### a) Poemarios

- Crane, Hart (1926). *White Buildings*. Allen Tate (intro.). Nueva York: Boni & Liveright.
- (1930). *The Bridge*. Walker Evans (fotog.). París/Nueva York: The Black Sun Press, 1.ª ed. lim., ilustr.
- (1930). *The Bridge*. Nueva York: Horace Liveright.
- (1957). *Voyages: Six Poems from White Buildings*. Leonard Baskin (grab.). Nueva York: The Museum of Modern Art, 1.ª ed. ilustr.
- (1966). *Seven Lyrics*. Kenneth A. Lohf (ed.). Massachusetts: The Ibex Press, 1.ª ed. lim. — (1966). *With a Photograph to Zell, Now Bound for Spain*. Kenneth A. Lohf (ed.). Cambridge (Mass.): The Ibex Press, 1.ª ed. lim.
- (1970). *The Bridge, a Poem*. Waldo Frank y Thomas A. Vogler (eds.). Nueva York: Liveright.
- (1972). *Ten Unpublished Poems*. Nueva York: Gotham Book Mart.
- (1972). *White Buildings: Poems by Hart Crane*. Allen Tate (intro.); John Logan (pról.). Nueva York: Liveright.
- (1981). *The Bridge: A Poem*. Malcolm Cowley (ed.); Richard Benson (fotog.). Nueva York: Limited Editions Club, 1.ª ed. ilustr.
- (2001). *White Buildings: Poems by Hart Crane*. Nueva York: Liveright.
- (2004). *Three Poems, by Hart Crane from The Bridge*. Ronald Keller (ilustr.). Bremen, Maine y Nueva York: Red Angel Press, 1.ª ed. lim. ilustr.
- (2008). *The Bridge*. John Wood (intro.), Sheila Metzner (fotog.). Nueva York: 21st, Steven Albahari, 1.ª ed. lim. ilustr.
- (2011). *Hart Crane's The Bridge: An Annotated Edition*. Lawrence Kramer (ed.). Nueva York: Fordham University Press.

## b) Antologías

- Crane, Hart (1986). *The Poems of Hart Crane*. Marc Simon (ed.). Nueva York: Liveright.
- (2008). *Hart Crane*. Maurice Riordan (ed.). Londres: Faber & Faber.
- (2008). *Poems*. Anthony Astbury (selec.). Warwick: Greville Press.

## c) Obras completas

- Crane, Hart (1933). *The Collected Poems of Hart Crane*. Waldo Frank (ed. e intro.). Nueva York: Liveright Inc. Publ.
- (1938). *The Collected Poems of Hart Crane*. Waldo Frank (ed. e intro.). Londres: Boriswood Ltd.
- (1946). *The Collected Poems of Hart Crane*. Nueva York: Liveright/Black & Gold.
- (1958). *The Collected Poems of Hart Crane*. Waldo Frank (ed. e intro.). Garden City (Nueva York): Doubleday & Co.
- (1966). *The Complete Poems and Selected Letters and Prose of Hart Crane*. Brom Weber (ed.). Garden City (NY): Doubleday & Co., Anchor Books.
- (1966). *The Complete Poems and Selected Letters and Prose of Hart Crane*. Brom Weber (ed.). Nueva York: Liveright Publishing.
- (1968). *The Complete Poems and Selected Letters and Prose of Hart Crane*. Brom Weber (ed. e intro.). Londres: Oxford University Press.
- (1979). *The Complete Poems of Hart Crane*. Brom Weber (ed.); Joseph Stella (ilustr.). Franklin Center (PA): The Franklin Library, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
- (1984). *Complete Poems*. Brom Weber (ed.). Newcastle upon Tyne (GB): Bloodaxe Books, 1.<sup>a</sup> ed. rev.
- (2000). *Complete Poems of Hart Crane*. Marc Simon y Harold Bloom (eds.). Nueva York: Liveright, «Centennial Edition», 1.<sup>a</sup> ed. conmem.
- (2006). *Complete Poems and Selected Letters*. Nueva York: Library of America/Penguin Putnam.

## 2.5. E. E. CUMMINGS

### a) Poemarios

- Cummings, E. E. (1923). *Tulips & Chimneys*. Nueva York: Thomas Seltzer.
- (1925). &. Nueva York: ed. autor.
- (1925). *XLI Poems*. Nueva York: The Dial Press.
- (1926). *Is 5*. Nueva York: Boni & Liveright.

- (1928). *Christmas Tree*. Nueva York: The American Book Bindery.
- (1930). *By E. E. Cummings*. E. E. Cummings (ilustr.). Nueva York: Covici Friede, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
- (1931). *CIOPW*. Nueva York: Covici-Friede, 1.<sup>a</sup> ed. lim. firmada.
- (1931). *VV or ViVa*. Nueva York: Horace Liveright.
- (1933). *The Red Front*. Rotterdam: Contempo Publ.
- (1935). *No Thanks*. Nueva York: The Golden Eagle Press.
- (1936). *1/20: Poems*. Londres: Roger Roughton.
- (1937). *Tulips & Chimneys*. Mount Vernon (NY): The Golden Eagle Press.
- (1940). *50 Poems*. Nueva York: Duell, Sloan and Pearce.
- (1940). *Portrait / Buffalo Bill's*. Berkeley (Calif.): The Hart Press.
- (1944). *I X I [one times one]*. Nueva York: H. Holt.
- (1946). *Santa Claus: A Morality*. Nueva York: H. Holt and Co.
- (1947). *I X I [one times one]*. Londres: Horizon.
- (1949). *Puella Mea*. Nueva York: Golden Eagle Press.
- (1950). *XAIPE Chaire [romanized]: Seventy-one Poems*. Nueva York: Oxford University Press.
- (1958). *95 Poems*. Nueva York: Harcourt, Brace.
- (1958). *95 Poems*. Nueva York: Harcourt, Brace, 1.<sup>a</sup> ed. lim.
- (1963). *73 Poems*. Nueva York: Harcourt, Brace & World.
- (1970). *Is 5*. Nueva York: Boni & Liveright.
- (1970). *VV (Viva)*. Malcolm Cowley (intro.). Nueva York: Liveright Publ., 1.<sup>a</sup> ed. tapa dura.
- (1974). *73 Poems*. Londres: Faber and Faber.
- (1978). *No Thanks*. George James Firmage (ed. y pról.); Richard S. Kennedy (intro.). Nueva York: Liveright.
- (1978). *Love Is Most Mad and Moonly*. John Pearson (fotog.). Londres/Reading (Mass.): Addison-Wesley.
- (1979). *[Chaire]*. George James Firmage (ed. y epíl.). Nueva York: Liveright.
- (1979). *VV (Viva)*. George James Firmage (ed. y epíl.). Nueva York/Londres: Liveright, 1.<sup>a</sup> ed. rústica.
- (1983). *Hist Whist, and Other Poems for Children*. George James Firmage (ed.); David Calsada (ilustr.). Nueva York/Londres: Liveright, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
- (1985). *Is 5*. George James Firmage (ed. y epíl.). Nueva York: Liveright.
- (1987). *Little Tree*. Deborah Kogan Ray (ilustr.). Nueva York: Crown Publ., 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
- (1988). *In Just-Spring*. Heidi Goennel (ilustr.). Boston: Little, Brown, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
- (1989). *Hist Whist*. Deborah Kogan Ray (ilustr.). Nueva York: Crown Publishers, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.

- (1991). *Hist Whist*. Deborah Kogan Ray (ilustr.). Nueva York: Trumpet Club, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr. rústica.
- (1995). *May I Fell Said He: Poem*. Linda Sunshine (ed.); Marc Chagall (ilustr.). Nueva York: Welcome Enterprises, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
- (1996). *Tulips & Chimneys*. Nueva York/Londres: Liveright.
- (1997). *Viva (VV)*. George James Firmage (ed. y epíl.). Londres/Nueva York: Liveright.
- (1997). *Xaipe*. George James Firmage (ed. y epíl.). Londres/Nueva York: Liveright.
- (1998). *No Thanks*. George James Firmage (ed. y epíl.). Nueva York/Londres: Liveright, 1.<sup>a</sup> ed. rústica.
- (1999). *Little Tree*. Mary Claire Smith (ilustr.). Shaftesbury (GB): Element Children's, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
- (2002). *I x I*. George James Firmage (ed. y epíl.). Nueva York/Londres: Liveright, 1.<sup>a</sup> ed. rústica.
- (2002). *95 Poems*. George James Firmage (ed. y epíl.). Nueva York/Londres: Liveright, 1.<sup>a</sup> ed. rústica.
- (2003). *73 Poems*. Nueva York/Londres: Liveright, 1.<sup>a</sup> ed. rústica.
- (2006). *Little Tree*. Chris Raschka (ilustr.). Nueva York: Disney-Hyperion, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
- (2010). *Little Tree*. Deborah Kogan Ray (ilustr.). Nueva York: Dragonfly Books, 1.<sup>a</sup> ed. tapa dura ilustr.

## b) Antologías

- Cummings, E. E. (1958). *E. E. Cummings, A Miscellany*. George James Firmage (ed. y pról.); E. E. Cummings (intro.). Nueva York: Argophile Press, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
- (1959). *100 Selected Poems*. Nueva York: Grove Press.
- (1960). *Selected poems, 1923-1958*. Londres: Faber and Faber.
- (1962). *16 poèmes enfantins*, E. E. Cummings (selec.). Nueva York: Marion Press, 1.<sup>a</sup> ed. lim.
- (1965). *E. E. Cummings: A Miscellany Revised*. George James Firmage (ed. y pról.). Nueva York: October House, 1.<sup>a</sup> ed. rev.
- (1965). *A Selection of Poems*. Horace Gregory (intro.). Nueva York: Harcourt, Brace & World.
- (1966). *E. E. Cummings, A Miscellany*. George James Firmage (ed. y pról.). Londres: Owen.
- (1976). *Tulips & Chimneys: The Original 1922 Manuscript with 34 Additional Poems from &*. George James Firmage (ed. y pról.); Richard S. Kennedy (intro.). Nueva York: Liveright.



- (1983). *Etcetera: The Unpublished Poems of E. E. Cummings*. George James Firmage y Richard S. Kennedy (eds.). Nueva York/Londres: Liveright, 1.<sup>a</sup> ed. tapa dura.
- (1983). *Etcetera: The Unpublished Poems of E. E. Cummings*. George James Firmage y Richard S. Kennedy (eds.). Nueva York/Londres: Liveright, 1.<sup>a</sup> ed. rústica.
- (1994). *Selected Poems*. Richard S. Kennedy (intro). Nueva York/Londres: Liveright.
- (1998). *Another E. E. Cummings*. Richard Kostelanetz (ed. y selec.). Nueva York: Liveright.
- (2000). *Etcetera: The Unpublished Poems*. George James Firmage (ed.). Nueva York/Londres: Liveright, 1.<sup>a</sup> ed. rev, tapa dura.
- (2001). *Etcetera: The Unpublished Poems*. George James Firmage (ed.). Nueva York/Londres: Liveright, 1.<sup>a</sup> ed. rev., rústica.
- (2001). *22 and 50 poems*. George James Firmage (ed. y epíl.). Nueva York/Londres: Liveright.
- (2005). *Love: Selected Poems*. Christopher Myers (ilustr.). Nueva York: Jump at the Sun (Hyperion), 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
- (2007). *Selected Poems*. Richard S. Kennedy (ed.). Nueva York: Liveright (Norton).
- (2010). *Erotic Poems*. George James Firmage (ed.). Nueva York/Londres: W.W. Norton & Co., «Norton Paperback», 1.<sup>a</sup> ed. rústica.
- (2010). *Erotic Poems*. George James Firmage (ed.). W.W. Norton & Co, *ebook*.
- (2011). *100 Selected Poems*. Nueva York: Ulan Press, 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.
- (2012). *100 Selected Poems*. Charleston: Nabu Press, 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.

### c) Obras completas

- Cummings, E. E. (1938). *Collected Poems*. Nueva York: Harcourt, Brace and Co.
- (1954). *Poems, 1923-1954*. Nueva York: Harcourt, Brace & World.
  - (1968). *Complete Poems* (ed.). Londres: MacGibbon & Kee, 1.<sup>a</sup> ed. lim., 2 vols.
  - (1972). *Complete Poems, 1913-1962*. Nueva York: Harcourt, Brace, Jovanovich.
  - (1973). *Poems, 1905-1962*. George James Firmage (ed. y notas). Londres: The Marchim Press, 1.<sup>a</sup> ed. lim.
  - (1977). *Collected Poems*. Franklin Center (PA): Franklin Library.
  - (1980). *Complete Poems, 1913-1962*. Nueva York: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1.<sup>a</sup> ed. rústica.
  - (1981). *Complete Poems, 1910-1962*. George James Firmage (ed. y epíl.). Londres/Nueva York: Granada, 1.<sup>a</sup> ed. ampl.
  - (1991). *Complete Poems, 1904-1962*. George James Firmage (ed. y epíl.). Nueva York: Liveright/W. W. Norton, 1.<sup>a</sup> ed. corr. y ampl.

- (1994). *Complete Poems, 1904-1962*. Londres/Nueva York: W. W. Norton/Liveright Publ., «Centennial Edition», 1.<sup>a</sup> ed. corr. y ampl, conmem.

## 2.6. HILDA DOOLITTLE

### a) Poemarios

- Doolittle, Hilda (H.D.). (1916). *Choruses from Iphigeneia in Aulis*. Londres: Ballantyne Press.
- (1916). *Sea Garden*. Londres: Constable and Co.
- (1916). *Sea Garden*. Boston/Nueva York: Houghton Mifflin Co. «The New Poetry Series».
- (1917). *The Tribute and Circe. Two Poems by H.D.* Cleveland (Ohio): The Clerk's Private Press, 1.<sup>a</sup> ed. lim.
- (1921). *Hymen*. Londres: The Egoist Press.
- (1921). *Hymen*. Nueva York: Henry Holt and Co.
- (1924). *Heliodora and Other Poems*. Londres: Jonathan Cape.
- (1924). *Heliodora and Other Poems*. Boston/Nueva York: Houghton Mifflin & Co.
- (1928). *Hedylus*. Oxford/Boston y Nueva York: Basil Blakwell/Houghton Mifflin, The Shakespeare Head Press.
- (1929). *Red Roses for Bronze*. Nueva York: Random House, 1.<sup>a</sup> ed. lim, 8 pp.
- (1934). *Kora and Ka*. Vaud: ed. particular, imprenta: Dijon, Darantière, 1.<sup>a</sup> ed. lim. no venal.
- (1934). *The Usual Star*. Londres: ed. particular, imprenta: Dijon, Darantière, 1.<sup>a</sup> ed. lim. no venal.
- (1935). *Nights, by John Helforth*, pseudo. Londres: ed. particular, imprenta: Dijon, Darantière.
- (1936). *The Hedgehog*. George Plank (ilustr.). Londres: The Brendin Publishing Co., 1.<sup>a</sup> ed. lim. ilustr.
- (1944). *The Walls Do Not Fall*. Londres/Nueva York/Toronto: Oxford University Press.
- (1945). *Tribute to the Angels*. Londres/Nueva York/Toronto: Oxford University Press.
- (1946). *The Flowering of the Rod*. Geoffrey Cumberlege (ed.). Londres/Nueva York/Toronto: Oxford University Press.
- (1949). *By Avon River*. Nueva York: The Macmillan Co.
- (1950). *What Do I Love?* Londres: ed. particular, The Brendin Publishing Co, 1.<sup>a</sup> ed. lim. no venal.

- (1961). *Helen in Egypt*. Horace Gregory (intro.). Nueva York: Grove Press, 1.<sup>a</sup> ed. tapa dura.
- (1963). *Helen in Egypt*. Horace Gregory (intro.). Nueva York: Grove Press, 1.<sup>a</sup> ed. rústica.
- (1971). *Hermetic Definition*. Massachusetts: Harvey Brown. Frontier Press, 1.<sup>a</sup> ed. no autoriz.
- (1971). *Two Poems*. Wesley Tanner (ilustr.). Berkeley (Calif.): ARIF Press, 1.<sup>a</sup> ed. artes.
- (1971). *Two Poems*. Berkeley (Mass.): ARIF Press, 1.<sup>a</sup> ed. rústica.
- (1972). *Temple of the Sun*. Berkeley: ARIF Press, 1.<sup>a</sup> ed. no venal conmem.
- (1973). *Trilogy*. Nueva York: A New Directions Book, 1.<sup>a</sup> ed. tapa dura.
- (1973). *Trilogy*. Nueva York: A New Directions Paperbook, 1.<sup>a</sup> ed. rústica.
- (1973). *Trilogy*. Oxford: The Carcanet Press, 1.<sup>a</sup> ed. GB rústica.
- (1973). *Trilogy. The Walls Do Not Fall. Tribute to the Angels. The Flowering of the Red*. Normal Holmes Pearson (pról.), Manchester (cambio ubicación): The Carcanet Press, 1.<sup>a</sup> ed. GB tapa dura.
- (1974). *Helen in Egypt*. Horace Gregory (pról.). Nueva York/Toronto: A New Directions Book/McClelland & Steward, 1.<sup>a</sup> ed. tapa dura.
- (1974). *Helen in Egypt*. Nueva York: New Directions, 1.<sup>a</sup> ed. rústica.
- (1975). *The Poet & The Dancer*. Jamie Robles (ilustr.). San Francisco: Five Trees Press, 1.<sup>a</sup> ed. lim. ilustr.
- (1975). *Sea Garden*. Londres/Nueva York: St. James Press/St. Martin's Press, 1.<sup>a</sup> ed. facsímil.
- (1978). *Kora and Ka*. Berkeley: Bios, 1.<sup>a</sup> ed. lim. lujo.
- (1980). *Hedylus*. Nueva York: Black Swan Books, 1.<sup>a</sup> ed. rev.
- (1981). *Hedylus*. Manchester: The Carcanet New Press, 1.<sup>a</sup> ed. rev.
- (1983). *Priest & A Dead Priestess Speaks* (ed.). Port Townsend: Copper Canyon Press, 1.<sup>a</sup> ed. lim.
- (1985). *Helen in Egypt*. Horace Gregory (intro.). Manchester: The Carcanet Press.
- (1986). *Nights*. Perdita Schaffner (intro.). Nueva York: New Directions.
- (1988). *The Hedgehog*. Perdita Schaffner (intro.); George Plank (ilustr.). Nueva York: New Directions, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr. tapa dura.
- (1996). *Kora and Ka with Mira-Mare*. Robert Spoo (intro.). Nueva York: New Directions.
- (1998). *Trilogy*. Aliko Barnstone (intro. y notas). Nueva York: New Directions.
- (2004). *Sea Garden*. Montana: Kessinger Publishing, 1.<sup>a</sup> ed. facsímil.
- (2004). *Hymen*. Montana: Kessinger Publishing, 1.<sup>a</sup> ed. facsímil.
- (2009). *Sea Garden*. Charleston (Carolina del Sur): BiblioLife.
- (2010). *Sea Garden*. Nueva York: FQ Books, 1.<sup>a</sup> ed. rústica.
- (2010). *Hymen*. Nueva York: FQ Books, 1.<sup>a</sup> ed. rústica.

- (2010). *Hymen*. Charleston (CS): Nabu Press, 1.ª ed. rústica.
- (2010). *Hymen*. Charleston (CS): Nabu Press, 1.ª ed. tapa dura.
- (2010). *Sea Garden*. Montana: Kessinger Publishing, 1.ª ed. tapa dura.
- (2010). *Hymen*. B & R Samizdat Express, *ebook*.
- (2012). *Sea Garden*. Nueva York: CreateSpace Independent Publ. Platform.
- (2012). *Hymen*. Nueva York: Ulan Press, 1.ª ed. rústica.

## b) Antologías

- Doolittle, Hilda (H.D.). (1926). *H.D.* Nueva York: Simon & Schuster: Publishers.
- (1926). *Palimpsest*. París, Ile Saint-Louis: Contact Editions.
  - (1926). *Palimpsest*. Boston / Nueva York: Houghton Mifflin, 1.ª ed. lim.
  - (1931). *Red Roses for Bronze*. Londres: Chatto & Windus, 148 pp.
  - (1932). *Red Roses for Bronze*. Boston/Nueva York: Houghton Mifflin Co, 1.ª ed. lim., 148 pp.
  - (1957). *Selected Poems*. Nueva York: Grove Press, 1.ª ed. lim. firm.
  - (1957). *Selected Poems*. Nueva York: Grove Press, 1.ª ed. tapa dura.
  - (1957). *Selected Poems*. Nueva York: Grove Press, 1.ª ed. rústica.
  - (1957). *Selected Poems*. Londres: Andre Deutsch, 1.ª ed. lim. GB.
  - (1968). *Palimpsest*. H. T. Moore (ed.). Carbondale y Edwardsville/Londres y Amsterdam: Southern Illinois University Press/Feffer & Simons.
  - (1970). *Red Roses for Bronze*. Nueva York: AMS Press.
  - (1972). *Hermetic Definition*. Norman Holmes Pearson (pról.). Nueva York/Toronto: A New Directions Book/McClelland & Steward.
  - (1972). *Hermetic Definition*. Nueva York: A New Directions Paperback, 1.ª ed. rústica.
  - (1972). *Hermetic Definition*. Oxford: The Carcanet Press, 1.ª ed. GB tapa dura.
  - (1972). *Hermetic Definition*. Oxford: The Carcanet Press, 1.ª ed. GB rústica.
  - (1984). *Selected poems*. Louis L. Martz (ed.). Nueva York: New Directions.
  - (1988). *Selected Poems*. Louis L. Martz (ed.). Nueva York: New Directions.
  - (1989). *Selected Poems*. Louis L. Martz (ed.). Manchester: The Carcanet Press, 1.ª ed. lim.

## c) Obras completas

- Doolittle, Hilda (H.D.). (1925). *Collected Poems*. Nueva York: Boni & Liveright.
- (1925). *Collected Poems*. Nueva York: Boni & Liveright, 1.ª ed. corr.
  - (1926). *Collected Poems*. Nueva York: Horace Liveright, Inc.
  - (1940). *Collected Poems*. Nueva York: Liveright Publishing Corporation.

- (1983). *Collected Poems (1912-1944)*. Louis L. Martz (ed.). Nueva York: New Directions.
- (1984). *Collected Poems 1912-1944*. Manchester: The Carcanet Press.
- (1986). *Collected Poems (1912-1944)*. Nueva York: New Directions, 1.<sup>a</sup> ed. rústica.

## 2.7. T. S. ELIOT

### a) Poemarios

- Eliot, T. S. (1917). *Prufrock and Other Observations*. California: University of California Libraries.
- (1917). *Prufrock and Other Observations*. Londres: The Egoist Ltd., 1.<sup>a</sup> ed. lim.
  - (1920). *Ara Vos Prec*. Londres: The Ovid Press, 1.<sup>a</sup> ed. lim.
  - (1920). *Ara Vos Prec*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
  - (1922). *The Waste Land*. Nueva York: Boni & Liveright.
  - (1923). *The Waste Land*. Richmond (Surrey): Leonard & Virginia Woolf at the Hogarth Press, 1.<sup>a</sup> ed. lim.
  - (1927). *Journey of the Magi*. E. McKnight Kauffer (ilustr.). Londres: Faber & Gwyer, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
  - (1927). *Journey of the Magi*. E. McKnight Kauffer (ilustr.). Londres: Faber & Gwyer, 1.<sup>a</sup> ed. lim.
  - (1927). *Journey of the Magi*. Nueva York: William Edwin Rudge, 1.<sup>a</sup> ed. lim.
  - (1928). *A Song for Simeon*. E. McKnight Kauffer (ilustr.). Londres: Faber & Gwyer, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
  - (1928). *A Song for Simeon*. E. McKnight Kauffer (ilustr.). Londres: Faber & Gwyer, 1.<sup>a</sup> ed. lim. ilustr. firm.
  - (1929). *Animula*. Gertrude Hermes (grab.). Londres: Faber & Faber, 1.<sup>a</sup> ed. lim. ilustr. firm.
  - (1929). *Animula*. Gertrude Hermes (grab.). Londres: Faber & Faber, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
  - (1930). *Ash-Wednesday*. Londres/Nueva York: Faber & Faber/The Fountain Press, 1.<sup>a</sup> ed. lim. firm.
  - (1930). *Ash-Wednesday*. Londres: Faber & Faber.
  - (1930). *Ash-Wednesday*. Nueva York/Londres: G.P. Putnam's Sons/The Knickerbocker Press.
  - (1930). *Marina*. E. McKnight Kauffer (ilustr.). Londres: Faber & Faber, 1.<sup>a</sup> ed. lim. ilustr.
  - (1930). *Marina*. E. McKnight Kauffer (ilustr.). Londres: Faber & Faber, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.

- (1931). *Triumphal March*. E. McKnight Kauffer (ilustr.). Londres: Faber & Faber, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
- (1931). *Triumphal March*. E. McKnight Kauffer (ilustr.). Londres: Faber & Faber, 1.<sup>a</sup> ed. lim. ilustr.
- (1935). *Two Poems*. Frederick Prokosch (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 1.<sup>a</sup> ed. lim. partic.
- (1939). *Old Possum's Book of Practical Cats*. Londres: Faber & Faber, 1.<sup>a</sup> ed. lim.
- (1939). *Old Possum's Book of Practical Cats*. Robert Josephy (ilustr.). Nueva York: Harcourt, Brace & Co., 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
- (1939). *Old Possum's Book of Practical Cats*. Londres: Faber & Faber.
- (1940). *East Coker*. Londres: Faber & Faber.
- (1940). *East Coker*. Londres: The New English Weekly.
- (1940). *Old Possum's Book of Practical Cats. The Illustrated Old Possum*. Nicolas Bentley (ilustr.). Londres: Faber & Faber, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
- (1941). *Burnt Norton*. Londres: Faber & Faber.
- (1941). *The Dry Salvages*. Londres: Faber & Faber.
- (1942). *Little Gidding*. Londres: Faber & Faber.
- (1943). *Four Quartets*. Nueva York: Harcourt, Brace & Co.
- (1944). *Four Quartets*. Londres: Faber & Faber.
- (1945). *The Gerontion*. Buenos Aires: English Pamphlet Series.
- (1945). *Old Possum's Book of Practical Cats*. Nicolas Bentley (ilustr.). Londres: Faber & Faber, 1.<sup>a</sup> ed. lim. ilustr.
- (1947). *A Practical Possum*. Cambridge: Harvard Printing Office and Department of Graphic Arts, 1.<sup>a</sup> ed. no venal.
- (1949). *The Hollow Men*. Amsterdam: Donemus, 1.<sup>a</sup> ed. facsímil.
- (1951). *The Hollow Men*. Oxford: Oxford University Press.
- (1953). *Journey of the Magi*. Iowa City: ed. privada, «Christmas 1953».
- (1953). *Old Possum's Book of Practical Cats. The Illustrated Old Possum*. Nicolas Bentley (ilustr.). Bristol: Mardon, Son & Hall, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
- (1954). *The Cultivation of Christmas Trees*. David Jones (ilustr.) Londres: Faber & Faber, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
- (1956). *The Cultivation of Christmas Trees*. Enrico Arno (ilustr.) Nueva York: Farrar, Straus & Giroux, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
- (1957). *Old Possum's Book of Practical Cats*. Nueva York, San Diego, Londres: Harcourt, Brace & World.
- (1959). *Four Quartets*. Londres: Faber & Faber, 1.<sup>a</sup> ed. rústica.
- (1960). *Four Quartets*. Londres: Faber & Faber, 1.<sup>a</sup> ed. esp. artes.
- (1960). *The Waste Land*. Monterrey (México): Sierra Madre.
- (1961). *The Waste Land*. Londres: Faber & Faber.

- (1962). *Old Possum's Book of Practical Cats. The Illustrated Old Possum*. Nicolas Bentley (ilustr.). Londres: Faber & Faber, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr. rústica.
- (1964). *The Hollow Men*. Oxford: School of Art Press.
- (1968). *Four Quartets*. Londres: Folio Society.
- (1968). *Old Possum's Book of Practical Cats*. Nicolas Bentley (ilustr.). Nueva York: Harcourt, Brace & World, «Harbrace Paperbound Library», 31, 1.<sup>a</sup> ed. rústica.
- (1971). *The Waste Land: A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound*. Valerie Eliot (ed.). Londres: Faber & Faber, 1.<sup>a</sup> ed. facsímil.
- (1971). *The Waste Land: A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound*. Valerie Eliot (ed.). Nueva York, San Diego, Londres: Harcourt, Brace & Jovanovich, 1.<sup>a</sup> ed. facsímil.
- (1974). *Old Possum's Book of Practical Cats. The Illustrated Old Possum*. Nicolas Bentley (ilustr.). Londres: Faber & Faber, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr. rústica.
- (1982). *Old Possum's Book of Practical Cats*. Edward Gorey (ilustr.). Nueva York, San Diego, Londres: Harcourt, Brace & Jovanovich, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
- (1986). *Growltiger's Last Sand; With The Pokes and The Pollicles; and The Song of the Jellicles*. Errol Le Cain (ilustr.). Londres: Faber & Faber, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
- (1986). *Old Possum's Book of Practical Cats*. Nueva York: Houghton Mifflin Harcourt.
- (1987). *Growltiger's Last Sand; with The Pokes and The Pollicles; and The Song of the Jellicles*. Errol Le Cain (ilustr.). Nueva York/San Diego: Harcourt, Brace & Jovanovich, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
- (1990). *Four Quartets*. Stephen Spender (pról.); David Finn (ilustr.). Connecticut: Black Swan Books, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
- (1990). *Mr Misfoffelees; with Mungojerrie and Rumpelteazer*. Errol Le Cain (ilustr.). Londres: Faber & Faber, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
- (1991). *Mr Misfoffelees; with Mungojerrie and Rumpelteazer*. Errol Le Cain (ilustr.). Nueva York/San Diego: Harcourt, Brace & Jovanovich/Farrar Straus & Giroux.
- (1992). *Eeldrop & Appelpplex*. Cambridge: Rampant Lions Press.
- (1992). *Eeldrop and Appelpplex*. Tunbridge Wells, Kentucky: Founding Press.
- (1997). *The Waste Land: With an Afterword to the 75th Anniversary Edition by Christopher Ricks*. Christopher Ricks (epíl.). San Diego: Harcourt, Brace & Jovanovich, 1.<sup>a</sup> ed. conmem.
- (2000). *Hollow Men: Epitaph for the 20th Century*, Patricia Holburd Heidenheimer (ed.). Londres: Fulcrum Press.
- (2001). *Old Possum's Book of Practical Cats*. Edward Gorey (ilustr.). Londres: Faber & Faber. Children's Books, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr. rústica.

- (2001). *Prufrock and Other Observations*. Londres: Faber & Faber.
- (2001). *The Waste Land: Authoritative Text, Contexts, Criticism*. Michael North (ed. y notas). Nueva York: W. W. Norton.
- (2004). *Prufrock and Other Observations*. Montana: Kessinger Publishing.
- (2005). *The Annotated Waste Land, with Eliot's Contemporary Prose*. Lawrence Rainey, ed., notas e intro.). New Haven: Yale University Press.
- (2006). *Four Quartets*, Faber & Faber, *ebook*.
- (2006). *The Waste Land*, Connect eBooks Classics, *ebook*.
- (2008). *The Waste Land*. Nueva York: Quill Pen Classics.
- (2008). *Love Song of J. Alfred Prufrock*, Hayes Barton Press, *ebook*.
- (2008). *The Love Song of J. Alfred Prufrock*. Warwick: Greville Press.
- (2009). *Old Possum's Book of Practical Cats*. Axel Scheffler (ilustr.). Boston: Harcourt Children's Books, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
- (2009). *Old Possum's Book of Practical Cats*. Axel Scheffler (ilustr.). Londres: Faber & Faber.
- (2009). *Old Possum's Book of Practical Cats*. Axel Scheffler (ilustr.). HMH Books for Young Readers, 1.<sup>a</sup> ed. facsímil.
- (2009). *T. S. Eliot: Prufrock and Other Observations*. Tom Thomas (ed.). Nueva York: CreateSpace Independent Publ./Black Oyster Publishing.
- (2009). *Four Quartets*. Faber & Faber, *ebook*.
- (2009). *The Waste Land (Large Print)*. BookSurge Classics, 1.<sup>a</sup> ed. rústica letra grande.
- (2009). *Prufrock and Other Observations*. Qontro Classics.
- (2010). *Prufrock and Other Observations*. MVB-Ebooks, Libreka, *ebook*.
- (2010). *Prufrock and Other Observations*. Faber & Faber, *ebook*.
- (2010). *The Waste Land*. MVB-Ebooks, Libreka, *ebook*.
- (2011). *The Waste Land and Other Poems*. Peterborough (Ontario): Broadview Press.
- (2011). *The Waste Land: A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound*. Valerie Eliot (ed.). Londres: Faber & Faber, 1.<sup>a</sup> ed. lim, revis.
- (2012). *The Illustrated Old Possum: With Illustrations by Nicolas Bentley*. Nicolas Bentley (ilustr.) Faber & Faber Children's Books, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr., *ebook*.
- (2012). *Prufrock and Other Observations*. Ulan Press, *ebook*.
- (2012). *Prufrock and Other Observations*. Nueva York: Ulan Press, 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.
- (2012). *The Waste Land (Classic Reprint)*. Londres: Forgotten Books, 1.<sup>a</sup> ed. tapa dura, facsímil.
- (2012). *Ara Vos Prec*. Provo (UT): Repressed Publishing, 1.<sup>a</sup> ed. rústica.



## b) Antologías

- Eliot, T. S. (1919). *Poems by T. S. Eliot*. Richmond (Surrey): Leonard & Virginia Woolf at the Hogarth Press, 1.<sup>a</sup> ed. lim.
- (1920). *Poems by T. S. Eliot*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
- (1940). *The Waste Land and Other Poems*. Londres: Faber & Faber.
- (1941). *Later Poems, 1925-1935*. Londres: Faber & Faber.
- (1948). *Selected Poems*. Harmondsworth, Middlesex (GB): Penguin Books/Faber & Faber.
- (1949). *The Undergraduate Poems of T. S. Eliot, Published While He Was at College*. Massachusetts: The Harvard Advocate, ed. no autoriz.
- (1950). *Poems Written in Early Youth*. John Hayward (ed.) Estocolmo: ed. partic, 1.<sup>a</sup> ed. lim. no venal.
- (1954). *Selected Poems*. Londres: Faber & Faber, 1.<sup>a</sup> ed. tapa dura.
- (1955). *The Waste Land and Other Poems*. Nueva York: Harcourt, Brace & Co.
- (1961). *Selected Poems*. Londres: Faber & Faber, 1.<sup>a</sup> ed. rústica.
- (1967). *Poems Written in Early Youth*. Londres: Faber & Faber.
- (1967). *Poems Written in Early Youth*. Nueva York: Farrar, Straus & Giroux.
- (1967). *Selected Poems*. Nueva York: Harcourt, Brace & World, 1.<sup>a</sup> ed. rústica.
- (1987). *Old Possum's Book of Practical Cats. Selections*. Orlando, Florida: Farrar, Straus & Giroux.
- (1996). *Inventions of the March Hare: Poems 1909-1917*. Christopher Ricks (ed.). Londres: Faber & Faber.
- (1996). *Inventions of the March Hare: Poems 1909-1917*. Nueva York: Harcourt, Brace & Jovanovich.
- (1998). *The Waste Land and Other Poems*. Frank Kermode (ed.). Nueva York: Penguin Books.
- (1998). *The Waste Land and Other Poems*. Helen Vendler (selec. e intro.). Nueva York: Signet Classic.
- (1998). *The Waste Land, Prufrock and Other Poems*. Mineola (NY): Dover Publ.
- (2001). *The Waste Land and Other Writings*. Mary Karr (ed.). Nueva York: Random House, Modern Library.
- (2003). *The Waste Land and Other Poems*. Frank Kermode (ed.). Nueva York: Penguin Books, 1.<sup>a</sup> ed. actual.
- (2005). *The Waste Land and Other Poems*, Penguin Classics, *ebook*.
- (2005). *The Waste Land and Other Poems*. Rendy Malamud y George Stade (eds.). Nueva York: Barnes & Noble Classics.
- (2006). *Poems. Selections*. Nueva York: Gramercy Books.
- (2006). *Poems*. Connect eBooks Classics, *ebook*.

- (2007). *The Waste Land, Prufrock and Other Observations: Poems*. Valden James Madsen (intro. y notas). Nueva York: Mud Puddle Books.
- (2007). *The Waste Land and Other Poems*. Gloucester (GB): Dodo Press.
- (2007). *Prufrock and Other Poems*. West Valley City (UT): Waking Lion Press (The Editorium).
- (2007). *Poems (Large Print)*. Echo Library, 1.<sup>a</sup> ed. rústica, letra grande.
- (2007). *T. S. Eliot: A New Collection*. West Valley City (UT): Waking Lion Press (The Editorium).
- (2007). *The Waste Land, Prufrock and Other Poems*. West Valley City (UT): Waking Lion Press (The Editorium).
- (2008). *Selected Works*. Talamh Books, *ebook*.
- (2009). *Let Us Go Then, You and I. Selected Poems*. Londres: Faber & Faber.
- (2009). *Selected Poems (80<sup>th</sup> Anniversary Edition)*, Londres: Faber & Faber, 1.<sup>a</sup> ed. esp. conmem.
- (2009). *The Waste Land, Prufrock and Other Poems*. Waking Lion Press, *ebook*.
- (2009). *Selected Poems of T. S. Eliot, (80<sup>th</sup> Anniversary Edition)*. Faber & Faber, 1.<sup>a</sup> ed. esp. conmem., *ebook*.
- (2009). *The Waste Land, Prufrock and Others. s.l.*: Aegypan.
- (2009). *The Waste Land and Other Poems*. Aditya Nandwani (ed.). Nueva Delhi: Anmol Publications.
- (2009). *The Waste Land and Other Writings*, Random House, Modern Library, *ebook*.
- (2009). *The Waste Land and Other Poems*. Tom Thomas (ed.). Nueva York: CreateSpace Independent Publishing Platform.
- (2010). *The Waste Land and Other Poems*. Faber & Faber, *ebook*.
- (2010). *Poems*. Charleston: Nabu Press, 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.
- (2010). *The Waste Land and Other Poems*. Oxford: Oxford City Press, 1.<sup>a</sup> ed. rústica.
- (2010). *The Waste Land and Other Poems*. Oxford: Oxford City Press, 1.<sup>a</sup> ed. tapa dura.
- (2011). *Selected Poems*. Nueva York: CreateSpace Independent Publ.
- (2011). *Poems*. Nueva York: Ulan Press, 1.<sup>a</sup> ed. rústica facsímil.
- (2012). *The Waste Land, Prufrock and Other Poems*. Mineola (NY): Dover Publ, *ebook*.
- (2012). *The Early Works of T. S. Eliot*. Nueva York: CreateSpace Independent Publ., 1.<sup>a</sup> ed. rústica.
- (2012). *Poems. (Large Print)*. Nueva York: CreateSpace Independent Publ., 1.<sup>a</sup> ed. rústica, letra grande.
- (2012). *Poems. The Original Classic Edition. s.l.*: Tebbo, 1.<sup>a</sup> ed. rústica.

## c) Obras completas

- Eliot, T. S. (1925). *Poems:1909-1925*. Londres: Faber & Gwyer.
- (1926). *Poems: 1909-1925*. Londres: Faber & Gwyer, 1.ª ed. lim. artes. firm.
  - (1932). *Poems: 1909-1925*. Nueva York, Chicago: Harcourt, Brace & Co.
  - (1936). *Collected Poems, 1909-1935*. Londres: Faber & Faber.
  - (1936). *Collected Poems, 1909-1935*. Nueva York: Harcourt, Brace & Co.
  - (1952). *The Complete Poems and Plays, 1909-1950*. Nueva York: Harcourt, Brace & Co.
  - (1963). *Collected Poems, 1909-1962*. Londres: Faber & Faber.
  - (1963). *Collected Poems, 1909-1962*. Nueva York: Harcourt, Brace & World.
  - (1969). *The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*. Londres: Faber & Faber.
  - (1969). *The Complete Poems of T. S. Eliot*. Londres: Faber & Faber.
  - (1970). *Collected Poems, 1909-1962*. Pensilvania: Franklin Center, Franklin Library.
  - (1974). *Collected Poems, 1909-1962*. Londres: Faber & Faber, «Faber Paperback», tapa blanda.
  - (1976). *Collected Poems, 1909-1962*. Pensilvania: Franklin Center, Franklin Library, 1.ª ed. lim.
  - (1979). *The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*. Londres: Book Club Associates.
  - (1991). *Collected Poems, 1909-1962 (The Centenary Edition)*. Nueva York: Harcourt, Brace & Jovanovich, 1.ª ed. conmem.
  - (2004). *The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*, Faber & Faber, 1.ª ed. rústica.
  - (2007). *Poems: 1909-1925*. Goldberg Press.
  - (2009). *Collected Poems 1909-1962*, Faber & Faber, *ebook*.
  - (2010). *Poems: 1909-1925*. Nueva York: Harcourt, Brace & Co.
  - (2011). *The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*, Faber & Faber, *ebook*.

## 2.8. ROBERT FROST

### a) Obras anteriores a 1912

Frost, R. (1894). *Twilight* (1.ª ed. lim. ed.). Lawrence (Mass): s.e.

### b) Poemarios

- Frost, R. (1913). *A Boy's Will*. Londres: David Nutt.
- (1914). *North of Boston*. Londres: David Nutt.

- (1914). *North of Boston*. James Chapin (ilustr.). Nueva York: Henry Holt and Co., 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
- (1915). *A Boy's Will*. Nueva York: Holt.
- (1916). *Mountain Interval*. Nueva York: H. Holt.
- (1921). *Mountain Interval*. Nueva York: H. Holt, 1.<sup>a</sup> ed. tapa dura.
- (1923). *New Hampshire: A Poem with Notes and Grace Notes*. J. J. Lankes (grab.). Nueva York: H. Holt and Co., 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
- (1924). *New Hampshire: A Poem with Notes and Grace Notes*. Londres: Grant Richards.
- (1928). *West-Running Brook*. Nueva York: Henry Holt and Co.
- (1928). *West-Running Brook*. J. J. Lankes (ilustr.). Nueva York: H. Holt, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr. firm.
- (1929). *The Lovely Shall Be Choosers*. Nueva York: Random House.
- (1933). *The Lone Striker*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
- (1934). *A Boy's Will*. Thomas W. Nason (grab.). Nueva York: H. Holt, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
- (1935). *The Gold Hesperidee*. Cortland (NY): The Bibliophile Press, 1.<sup>a</sup> ed. lim.
- (1935). *Neither Out Far Nor In Deep. A Poem...* J. J. Lankes (grab.). Nueva York: Spiral Press, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
- (1936). *A Further Range*. Nueva York: H. Holt and Co.
- (1937). *A Further Range*. Londres: Jonathan Cape.
- (1942). *A Witness Tree*. Nueva York: H. Holt and Co.
- (1943). *A Witness Tree*. Londres: Jonathan Cape.
- (1945). *A Masque of Reason*. Nueva York: H. Holt and Co.
- (1947). *A Masque of Mercy*. Nueva York: H. Holt, 1.<sup>a</sup> ed. tapa dura.
- (1947). *A Masque of Mercy*. Nueva York: H. Holt, 1.<sup>a</sup> ed. lim.
- (1947). *Steeple Bush*. Nueva York: Henry Holt and Co./Spiral Press, 1.<sup>a</sup> ed. lim.
- (1950). *Doom to Bloom*. Fritz Eichenberg (grab.) Nueva York: The Spiral Press, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
- (1951). *New Hampshire. A Poem*. Hannover (NH): New Dresden Press.
- (1954). *Aforesaid*. Nueva York: Holt, Rinehart and Winston.
- (1959). *A-Wishing Well*. Nueva York: Henry Holt and Co.
- (1961). *The Gift Outright*. Nueva York: Holt, Rinehart & Winston.
- (1962). *In the Clearing*. Nueva York/Londres: Holt, Rinehart and Winston.
- (1962). *In the Clearing*. Londres: Jonathan Cape.
- (1963). *In Memory of Robert Frost, March 26, 1874-January 29, 1963*. Amherst (Mass.): Amherst College, 1.<sup>a</sup> ed. conmem.
- (1966). *Twilight*. C. Waller Barrett (intro.). Charlottesville: Clifton Waller Barrett Library, University of Virginia, 1.<sup>a</sup> ed. facsimil.
- (1977). *North of Boston: Poems*. Edward Connery Lathem (ed.); J. J. Lankes (grab.). Nueva York: Dood, Mead, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.

- (1978). *Forest Flower: An Early Poem Recovered*. Amherst (Mass.): Friends of the Amherst College Library.
- (1992). *Seasons*. Edward Connery Lathem (ed.); Christopher Burkett (ilustr.). Nueva York: H. Holt and Co, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
- (1996). *Versed in Country Things*. Edward Connery Lathem (ed.); B. A. King (ilustr.). Boston: Little, Brown, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
- (2004). *North of Boston*. Fairfield (IA): 1<sup>st</sup> World Library, 1.<sup>a</sup> ed. tapa dura.
- (2004). *A Boy's Will*. Fairfield (IA): 1<sup>st</sup> World Library, 1.<sup>a</sup> ed. tapa dura.
- (2006). *A Boy's Will*. Fairfield (IA): 1<sup>st</sup> World Library, 1.<sup>a</sup> ed. tapa dura.
- (2006). *North of Boston*. Nueva York: HardPress Publ., 1.<sup>a</sup> ed. rústica, digitalizada.
- (2007). *Mountain Interval*. Montana: Kessinger Publishing, 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.
- (2007). *A Boy's Will*. Melbourne (Aust.): Book Jungle.
- (2008). *A Boy's Will*. Jackson Hole (NY): Akasha Pub.
- (2008). *A Boy's Will*. Gloucester (GB): Dodo Press.
- (2008). *A Boy's Will*. Hayes Barton Press, *ebook*.
- (2008). *North of Boston*. Jackson Hole (NY): Akasha Pub.
- (2008). *North of Boston*. Gloucester (GB): Dodo Press.
- (2008). *North of Boston*. Hayes Barton Press, *ebook*.
- (2009). *North of Boston*. Fairfield (IA): 1<sup>st</sup> World Pub.
- (2009). *A Boy's Will*. Portable Poetry, *ebook*.
- (2009). *North of Boston*. Library of Alexandria, *ebook*.
- (2009). *North of Boston*. Portable Poetry, *ebook*.
- (2009). *A Boy's Will, a Poem*. B&R Samizdat Express, *ebook*.
- (2009). *Mountain Interval*. Mobile Reference, *ebook*.
- (2010). *North of Boston*. eBooksLib, *ebook*.
- (2010). *A Boy's Will*. eBooksLib, *ebook*.
- (2010). *A Boy's Will*. Melbourne (Austr.): Book Jungle.
- (2010). *North of Boston*. MVB-Ebooks, Libreka, *ebook*.
- (2010). *Mountain Interval*. B&R Samizdat Express, *ebook*.
- (2010). *New Hampshire: A Poem with Notes and Grace Notes*. Charleston: BiblioLife, 1.<sup>a</sup> ed. rústica.
- (2011). *Mountain Interval*. Nueva York: Ulan Press, 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.
- (2012). *North of Boston...* Charleston: Nabu Press, 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.
- (2012). *North of Boston*. Nueva York: CreateSpace Independent Publ., 1.<sup>a</sup> ed. rústica.
- (2012). *North of Boston*. Nueva York: CreateSpace Independent Publ., *ebook*.
- (2012). *Mountain Interval (Classic Reprint)*. Londres: Forgotten Books, 1.<sup>a</sup> ed. rústica.
- (2012). *A Boy's Will*. Nueva York: CreateSpace Independent Publ., 1.<sup>a</sup> ed. rústica.

- (2012). *A Boy's Will*. Nueva York: CreateSpace Independent Publ., 1.<sup>a</sup> ed. tapa dura.
- (2012). *New Hampshire: A Poem with Notes and Grace Notes (Classic Reprint)*. Londres: Forgotten Books, 1.<sup>a</sup> ed. tapa dura.

### c) Antologías

- Frost, Robert (1923). *Selected Poems*. Nueva York: Henry Holt and Co.
- (1923). *Selected Poems*. Londres: William Heineman.
  - (1928). *Selected Poems*. Nueva York: Henry Holt and Co.
  - (1932). *Robert Frost*. Londres: Ernest Benn, Ltd.
  - (1934). *Selected Poems*. Nueva York: Henry Holt and Co.
  - (1936). *Selected Poems*, Robert Frost (selec.); W. H. Auden, C. Day Lewis, Paul Engle y Edwin Muir (pról e intro.). Londres: Jonathan Cape.
  - (1936). *From Snow to Snow*. Nueva York: Henry Holt and Co.
  - (1943). *Come In and Other Poems*, Louis Untermeyer (ed.). Nueva York: H. Holt.
  - (1944). *Come In and Other Poems*, Louis Untermeyer (ed.). Londres: Jonathan Cape.
  - (1946). *The Pocket Book of Robert Frost's Poems*. Louis Untermeyer (ed.). Nueva York: Pocket Books, 1.<sup>a</sup> ed. rústica.
  - (1946). *The Poems of Robert Frost*. Robert Frost (intro.) Nueva York: Random House.
  - (1948). *A Masque of Reason: Containing A Masque of Reason, A Masque of Mercy, together with Steeple Bush and Other Poems*. Londres: Jonathan Cape.
  - (1951). *The Road Not Taken: An Introduction to Robert Frost*. Louis Untermeyer (ed.); John O'Hara Cosgrave II (ilustr.). Nueva York: Holt, Rinehart and Winston, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
  - (1955). *Robert Frost: Selected Poems*. C. Day Lewis (intro.). Harmondsworth/Middlesex: Penguin Books, «The Penguin Poets», 1.<sup>a</sup> ed. rústica.
  - (1955). *Selected Poems*. Harmondsworth: Penguin Books, «The Penguin Poets», 1.<sup>a</sup> ed. tapa dura.
  - (1959). *A Remembrance Collection of 8 New Poems by Robert Frost*. Nueva York: Henry Holt and Co./Spiral Press, 1.<sup>a</sup> ed. lim. conmem.
  - (1959). *You Come Too: Favorite Poems for Young Readers*. Thomas W. Nason (grab.). Nueva York: Holt, Rinehart and Winston, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
  - (1963). *Selected poems of Robert Frost*. Robert Graves (intro.). Nueva York: Holt, Rinehart and Winston.
  - (1964). *You Come Too: Favorite Poems for Young Readers*. Londres: Bodley Head.
  - (1965). *The Poetry of Robert Frost*. John David Sweeney y James Lindroth (eds.). Nueva York: Monarch Press.

- (1971). *Robert Frost's Poems*. Washington: Square Ass.
- (1972). *Robert Frost: Poetry and Prose*. Edward Connery Lathem, y Lawrence Thompson (eds.). Nueva York: Holt, Rinehart and Winston.
- (1973). *Selected Poems*. Ian Hamilton (ed.). Harmondsworth: Penguin, 1.ª ed. rústica.
- (1979). *Robert Frost, a Tribute to the Source*. Dewitt Jones (fotog.). Nueva York: Holt, Rinehart and Winston, 1.ª ed. ilustr.
- (1981). *Early Poems*. Nueva York: Avenel Books / Crown Publ. (distrib.).
- (1982). *A Swinger of Birches: Poems of Robert Frost for Young People*. Peter Koeppen (ilustr.). Londres: Hooder and Stoughton, 1.ª ed. ilustr.
- (1984). *Robert Frost, Poetry and Prose*. Edward Connery Lathem, y Lawrence Thompson (eds.). Nueva York: Holt, Rinehart and Winston.
- (1985). *The Road Not Taken: A Selection of Robert Frost's Poems*. Louis Untermeyer (intro. y com.); John O'Hara Cosgrave II (ilustr.). Nueva York: Holt, Rinehart and Winston, 1.ª ed. ilustr.
- (1986). *Robert Frost*. Nueva York: C. N. Potter.
- (1989). *Poems by Robert Frost*. William H. Pritchard (ed.). Nueva York/Markham (Ontario): New American Library/Penguin Books Canada.
- (1991). *A Boy's Will; and North of Boston*. Mineola (NY): Dover Publications.
- (1992). *Sweet and Bitter Bark: Selected Poems*. Berkeley (Calif.): The Nature Company.
- (1993). *The Road Not Taken, and Other Poems*. Mineola (NY): Dover Publications.
- (1996). *Early Frost: The First Three Books*. Jeffrey Meyers (ed.). Hopewell (NJ)/Nueva York: Ecco Press/W. W. Norton.
- (1998). *Early Poems*. Robert Faggen (ed. e intro.). Nueva York: Penguin Books, 1.ª ed. rev.
- (1998). *Early Poems: A Boy's Will; North of Boston; Mountain Interval*. Penguin Classics, *ebook*.
- (1998). *Robert Frost: Selected Poems*. Oxford: Oxford University Press.
- (2001). *Poems by Robert Frost, A Boy's Will and North of Boston*. William H P. (intro.); Peter Davison (ed.) Nueva York: Signet Classic (Penguin Putnam), «Centennial Edition», 1.ª ed. conmem., *ebook*.
- (2001). *Poems by Robert Frost, A Boy's Will and North of Boston*. Signet Classic (Penguin Putnam), «Centennial Edition», 1.ª ed. conmem., *ebook*.
- (2002). *The Robert Frost Reader: Poetry and Prose*. Edward Connery Lathem, y Lawrence Thompson (eds.). Nueva York: Henry Holt and Co.
- (2002). *You Come Too: Favorite Poems for All Ages*. Noel Perrin (ed.). Nueva York: Henry Holt.
- (2003). *From Snow to Snow: A Poem for Each Month of the Year as Selected by the Poet Himself*, B. A. King (fotog.). Peacham (VT): Perpetua, 1.ª ed. lim. ilustr.

- (2004). *Early Poetry*. s.l.: AMG, 1.<sup>a</sup> ed. tapa dura.
- (2006). *Two Poems by Robert Frost Recently Discovered*. Mark Richardson (ed.). Amherst (Mass.): The Friends of the Amherst College Library.
- (2006). *A Boy's Will and North of Boston*. Stilwell (KS): Digireads.com.
- (2008). *The Road Not Taken. A Selection of Robert Frost's Poems*. Paw Prints (Library Binding).
- (2008). *Robert Frost. Poetry for Young People*. Gary D. Schmidt (ed.), Henri Sorensen (ilustr.). Nueva York: Sterling, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
- (2008). *Robert Frost: Selected Poems*. s.l.: Sweetwater Press.
- (2009). *Selected Early Poems*. Thomas Fasano (ed.). Coyote Canyon Press, 1.<sup>a</sup> ed. rústica.
- (2009). *Early Frost: Robert Frost*. Steven Schroeder (ed. e intro.) Nueva York: Barnes & Noble.
- (2009). *Selected Early Poems*. Coyote Canyon Press, *ebook*.
- (2009). *Works of Robert Frost: includes A Boy's Will, North of Boston, Mountain Interval and Other Poems*. Mobile Reference, *ebook*.
- (2009). *North of Boston. Collection of Poetry*, B&R Samizdat Express, *ebook*.
- (2010). *Robert Frost: 3 Early Books*. B & R Samizdat Express, *ebook*.
- (2010). *A Boy's Will and North of Boston*. Mobile Reference, *ebook*.
- (2010). *The Road Not Taken, Birches, and Other Poems*. Claremont (Calif): Claremont Canyon Press.
- (2010). *The Road Not Taken. A Collection of Poems*. Nueva York: CreateSpace Independent Publ.
- (2010). *Robert Frost: Selected Poems*. Charleston: Nabu Press, 1.<sup>a</sup> ed. rústica facsímil.
- (2010). *Robert Frost: Selected Poems*. Paul Muldoon (intro.); C. Day Lewis (pról.); Jonathan Gibbs (ilustr.). Londres: Folio Society, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
- (2011). *Robert Frost: Selected Poems*. Nueva York: Fall River Press.
- (2011). *Selected Poems*. Oxford: Oxford University Press.
- (2011). *The Robert Frost Collection*. s.l.: Wilder Publications.
- (2011). *The Poems of Robert Frost*. Charleston: Nabu Press, 1.<sup>a</sup> ed. rústica facsímil.
- (2011). *The Road Not Taken. An Introduction to Robert Frost*. Charleston: Nabu Press, 1.<sup>a</sup> ed. rústica facsímil.
- (2011). *A Pocket Book of Robert Frost's Poems*. Charleston: Nabu Press, 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.
- (2011). *The Road Not Taken and Other Selected Poems*. s.l.: Wilder Publications.
- (2012). *Frost: Poems*, Knopf Doubleday Publ. (Random House), «Everyman's Library Pocket Poets», *ebook*.
- (2012). *The Road Not Taken and Other Poems*. Bover Publ, *ebook*.



- (2012). *A Boy's Will and North of Boston*, Mineola (NY): Dover Publications, *ebook*.
- (2012). *A Sweet Place to Play: Poems from the Heart and Road*, iUniverse, Inc., *ebook*.
- (2012). *The Early Works of Robert Frost*. Nueva York: CreateSpace Independent Publ., 1.<sup>a</sup> ed. rústica.
- (2012). *Mountain Interval, featuring The Road Not Taken, Birches, and more!* s.l.: CreateSpace Independent Publ., 1.<sup>a</sup> ed. rústica.
- (2012). *A Pocket Book of Robert Frost's Poems*. Nueva York: Ulan Press, 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.
- (2012). *The Poems of Robert Frost*. Nueva York: Ulan Press, 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.
- (2012). *The Poems of Robert Frost*. Nueva York: Ulan Press, 1.<sup>a</sup> ed. tapa dura, facsímil.

#### d) Obras completas

- Frost, R. (1930). *Collected Poems of Robert Frost*. Nueva York: Holt.
- (1930). *Collected Poems of Robert Frost*. Londres/Nueva York: Longmans, Green & Co.
  - (1939). *Collected Poems of Robert Frost*. Londres: Longmans & Co, 1.<sup>a</sup> ed. rev.
  - (1939). *Collected Poems of Robert Frost, 1939*. Nueva York: H. Holt.
  - (1943). *Collected Poems*. Londres: Jonathan Cape.
  - (1949). *Complete Poems of Robert Frost, 1949*. Nueva York: Henry Holt and Co.
  - (1951). *Complete Poems of Robert Frost*. Londres: Jonathan Cape.
  - (1967). *Complete Poems*. Londres: Jonathan Cape, 1.<sup>a</sup> ed. rústica.
  - (1969). *The Poetry of Robert Frost*. Edward Connery Lathem (ed.). Nueva York: Holt, Rinehart and Winston.
  - (1971). *The Poetry of Robert Frost*. Edward Connery Lathem (ed.). Barre (Mass.): Imprint Society.
  - (1971). *The Poetry of Robert Frost*. Edward Connery Lathem (ed.). Londres: Cape.
  - (1979). *The Poetry of Robert Frost: The Collected Poems, Complete and Unabridged*. Edward Connery Lathem (ed.); Herbert Tauss (ilustr.). Franklin Center (PA): Franklin Library, 1.<sup>a</sup> ed. lim. ilustr.
  - (1979). *The Poetry of Robert Frost: The Collected Poems*. Edward Connery Lathem (ed.). Nueva York: Henry Holt.
  - (1980) *The Poetry of Robert Frost*. Edward Connery Lathem (ed.); Ronald Keller (ilustr.). Franklin Center (PA): Franklin Library, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
  - (1981). *The Poetry of Robert Frost*. Edward Connery Lathem (ed.); Jacques Hnizdovsky (ilustr.). Franklin Center (PA): Franklin Library, 1.<sup>a</sup> ed. lim. ilustr.

- (1995). *Collected Poems, Prose & Plays*. Nueva York: Library of America.
- (2005) *The Poetry of Robert Frost*. Collector's Edition. Edward Connery Lathem (ed.); Alan Frost Phillips (ilustr.). s. l.: Easton Press, «The 100 Greatest Books Ever Written».

## 2.9. LANGSTON HUGHES

### a) Poemarios

- Hughes, Langston (1926). *The Weary Blues*. Carl Van Vechten (intro.). Nueva York: Alfred A. Knopf.
- (1927). *Fine Clothes to the Jew*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
  - (1931). *Dear Lovely Death*. Nueva York: Troutbeck Press, 1.<sup>a</sup> ed. partic., no venal.
  - (1931). *The Negro Mother and Other Recitations*. Prentiss Taylor (ilustr.). Nueva York: Golden Stair Press, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
  - (1931). *The Weary Blues*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 1.<sup>a</sup> ed. rústica.
  - (1932). *The Dream Keeper and Other Poems*. Helen Sewell (ilustr.). Nueva York: Alfred A. Knopf, 1.<sup>a</sup> ed. lim. ilustr.
  - (1938). *A New Song*. Michael Gold (intro.). Nueva York: International Workers Order.
  - (1942). *Shakespeare in Harlem*. E. McKnight Kauffer (ilustr.). Nueva York: Alfred A. Knopf, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
  - (1943). *Freedom's Plow*. Nueva York: Musette Publishing Co.
  - (1943). *Jim Crow's Last Stand*. Atlanta: Negro Publications Society of America.
  - (1947). *Fields of Wonder*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
  - (1949). *One-Way Ticket*. Jacob Lawrence (ilustr.). Nueva York: Alfred A. Knopf, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
  - (1951). *Montage of a Dream Deferred*. Nueva York: Henry Holt.
  - (1961). *Ask Your Mama. 12 Moods for Jazz (Poem)*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
  - (1967). *The Panther and the Lash*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
  - (1986). *The Dream Keeper and Other Poems*. Helen Sewell (ilustr.). Nueva York: Random House, Alfred A. Knopf.
  - (1992). *The Panther & the Lash: Poems of Our Times*. Nueva York: Random House, Alfred A. Knopf, Vintage Books, «Vintage Classics».
  - (1994). *The Sweet and Sour Animal Book*. Ben Vereen (intro.); George P. Cunningham (epíl.). Nueva York/Oxford: Oxford University Press, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
  - (1994). *The Dream Keeper and Other Poems*. Brian Pinkney (ilustr.). Nueva York: Random House, Alfred A. Knopf/Random House, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
  - (1995). *Freedom's Plow*. Ann Arbor (Michigan): UMI.

- (1995). *Montage of a Dream Deferred*. Ann Arbor (Michigan): UMI.
- (1997). *The Pasterboard Bandit*. Nueva York: Oxford University Press.
- (2003). *Sweet and Sour Animal Book*. Madison (WI): Demco Media (Turtleback).
- (2004). *Let America Be America Again*. Antonio Frasconi (grab.). Nueva York: George Braziller, 1.<sup>a</sup> ed. tapa dura, ilustr.
- (2004). *Let America Be America Again And Other Poems*. John Kerry (pról.). Nueva York: Random House, Alfred A. Knopf, Vintage Books.
- (2007). *Jim Crow's Last Stand*. Montana: Kessinger Publishing, «Race and Culture Series», n.º 2, 1.<sup>a</sup> ed. facsímil.
- (2007). *The Dream Keeper and Other Poems*. Brian Pinkney (ilustr.). Nueva York: Random House, Borzoi Books, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
- (2009). *My People*. Charles R. Smith Jr (fotog.). Nueva York: Atheneum Books for Young Readers, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
- (2009). *The Negro Speaks of Rivers*. E. B. Lewis (ilustr.). Nueva York: Disney Jump at the Sun Books, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
- (2010). *Jim Crow's Last Stand*. Montana: Kessinger Publishing, «Race and Culture Series», n.º 2, 1.<sup>a</sup> ed. tapa blanda, facsímil.
- (2011). *The Panther and the Lash*. Random House, Knopf Doubleday Publ., Vintage Books, *ebook*.
- (2011). *The Dream Keeper and Other Poems*. Random House, Knopf Books for Young Readers, *ebook*.
- (2012). *I, Too, Am America*. Bryan Collier (ilustr.). Nueva York: Simon & Schuster Books for Young Readers, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
- (2012). *Lullaby (For a Black Mother)*. Sean Qualls (ilustr.). Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.

## b) Antologías

- Hughes, Langston (1932). *Scottsboro Limited. Four Poems and a Play*. Prentiss Taylor (ilustr.). Nueva York: Golden Stair Press, 1.<sup>a</sup> ed. lim. ilustr., firm., lujo.
- (1958). *The Langston Hughes Reader*. Nueva York: George Braziller.
- (1959). *Selected Poems of Langston Hughes*. E. McKnight Kauffer (ilustr.). Nueva York: Alfred A. Knopf, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
- (1969). *Don't Turn Back. Poems by Langston Hughes*. Lee Hopkins (ed., selec.); Arna Bontemps (intro.); Ann Grifalconi (grab.). Nueva York: Random House, Alfred A. Knopf, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
- (1974). *Selected Poems of Langston Hughes*. Nueva York: Random House, Alfred A. Knopf, Vintage Books (Random House), «Liberation Classics».
- (1986). *Selected Poems of Langston Hughes*. Londres: Pluto, 1.<sup>a</sup> ed. GB.

- (1990). *Selected Poems of Langston Hughes*. Nueva York: Random House, Alfred A. Knopf, Vintage Books.
- (1994). *Langston Hughes*. Arnold Rampersad, y David Roessel (eds.); Benny Andrews (ilustr.). Nueva York: Sterling Pub, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
- (1995). *The Block: Poems*. Lowery S. Sims, y Daisy Murray Voigt (eds.); Bill Cosby (intro.); Romare Bearden (coll.). Nueva York: Viking.
- (1998). *Langston Hughes Update, Other Articles, and Poems*. Kenneth P. Neilson (selec. y ed.). Hollis (NY): All Seasons Art.
- (1998). *Carol of the Brown King: Nativity Poems*. Nueva York: Atheneum Books for Young Readers.
- (1998). *Sunrise Is Coming After While*. Maya Angelou (selec. y ed.), Phoebe Beasley (serigraf.). Nueva York: Limited Editions Club, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr., lujo.
- (1999). *Poems. David Roessel* (selec. y ed.). Nueva York: Alfred A. Knopf.
- (2004). *Hughes*. Nueva York: Random House, Alfred A. Knopf, Vintage Books.
- (2005). *More Langston Hughes: Other Articles and Poems*. Kenneth P. Neilson (selec. y ed.). Hollis (NY): All Seasons Art.
- (2005). *Langston Hughes. s.l.*: Easton Press, «The Library of Great Poetry».
- (2006). *Langston Hughes. Poetry for Young People*. David E. Roessel (ed.), Benny Andrews (ilustr.). Nueva York: Sterling Publishing, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
- (2011). *Selected Poems of Langston Hughes*: Random House, Knopf Doubleday Publ., Vintage Books, *ebook*.

### c) Obras completas

- Hughes, Langston (1994). *The Collected Poems of Langston Hughes*. Arnold Rampersad (ed.). Nueva York: Random House / Alfred A. Knopf.
- (1995). *The Collected Poems of Langston Hughes*. Arnold Rampersad (ed.). Nueva York: Random House, Alfred A. Knopf, Vintage Books.
- (2001). *The Collected Works of Langston Hughes*. Arnold Rampersad (ed. e intro.). Columbia (MO)/Londres: University of Missouri Press.
- (2008). *The Collected Poems of Langston Hughes*. Nueva York: Random House, Alfred A. Knopf, Vintage Classics.

## 2.10. ROBINSON JEFFERS

### a) Poemarios

- Jeffers, Robinson (1912). *Flagons and Apples*. Los Ángeles: Grafton Publishing.
- (1916). *Californians*. Nueva York: The Macmillan Co.

- (1924). *Tamar and Other Poems*. Nueva York: Peter G. Boyle.
- (1925). *Roan Stallion, Tamar and Other Poems*. Nueva York: Boni & Liveright.
- (1927). *The Women at Point Sur*. Nueva York: Boni & Liveright.
- (1928). *Cawdor and Other Poems*. Nueva York: Horace Liveright.
- (1928). *Roan Stallion, Tamar, and Other Poems*. Londres: Leonard & Virginia Woolf at Hogarth Press, «Hogarth Living Poets», n.º 4.
- (1929). *Cawdor and Other Poems*. Londres: Leonard & Virginia Woolf at Hogarth Press, «Hogarth Living Poets», n.º 12.
- (1929). *Dear Judas and Other Poems*. Nueva York: H. Liveright, 1.ª ed. lim.
- (1930). *Dear Judas, and Other Poems*. Londres: Leonard & Virginia Woolf at Hogarth Press, «Hogarth Living Poets», n.º 15.
- (1930). *Stars*. Pasadena: Flame Press, 1.ª ed. lim.
- (1931). *Descent to the Dead. Poems written in Ireland and Great Britain*. Nueva York: Random House, 1.ª ed. lim., firm.
- (1932). *Thurso's Landing, and Other Poems*. Nueva York: Liveright.
- (1933). *Give Your Heart to the Hawks, and Other Poems*. Nueva York: Random House.
- (1934). *Rock and Hawk*. Bryn Mawr (PA): Frederick Prokosch, 1.ª ed. lim.
- (1934). *Return. An Unpublished Poem*. San Francisco: Grabhorn Press for Gelber Lilienthal.
- (1935). *Roan Stallion, Tamar, and Other Poems...*, Robinson Jeffers (intro.). Nueva York: Random House, Modern Library, «The Modern Library of the World's Best Books», 1.ª ed. rev.
- (1935). *Solstice and Other Poems*. Nueva York: Random House.
- (1936). *The Beaks of Eagles. An Unpublished Poem*. San Francisco: ed. partic. para Albert M. Bender., 1.ª ed. lim. partic., facsímil.
- (1936). *Four Poems and a Fragment*. Caemel-by-the-Sea (Calif.): s.e.
- (1937). *Such Counsels You Gave To Me & Other Poems*. Nueva York: Random House.
- (1937). *Such Counsels You Gave To Me & Other Poems*. Nueva York: Random House, 1.ª ed. lim.
- (1940). *Two Consolations: With an Excerpt from Una Jeffers' English Journal*. San Mateo (Calif.): Quercus Press, 1.ª ed. lim., artes.
- (1941). *Be Angry at the Sun*. Nueva York: Random House.
- (1947). *Natural Music. A Poem*. San Francisco: Book Club of California.
- (1948). *The Double Axe & Other Poems*. Nueva York: Random House.
- (1954). *Hungerfield and Other Poems*. Nueva York: Random House.
- (1958). *The Ocean's Tribute*. San Francisco: Grabhorn Press.
- (1970). *Cawdor, a Long Poem. Medea, after Euripides*. Nueva York: New Directions Pub., 1.ª ed. rústica.

- (1971). *Californians*. Cayucos (Calif.): Cayucos Books.
- (1973). *The Alpine Christ & Other Poems*. William Everson (coment. y notas). Cayucos (Calif.): Cayucos Books.
- (1973). *Tragedy Has Obligations*. William Everson (epíl.). Santa Cruz: The Lime Kiln Press, 1.<sup>a</sup> ed. lim. firm.
- (1976). *The Desert*. Los Ángeles: Dawson's Book Shop.
- (1977). *Dear Judas and Other Poems*. Robert J. Brophy (epíl.). Nueva York: Liveright.
- (1977). *The Double Axe & Other Poems: Including Eleven Suppressed Poems*. William Everson (pról.); Bill Hotchkiss (epíl.). Nueva York: Liveright.
- (1979). *Whom Should I Write For, Dear, But For You?* Carmel (Calif.): Tor House Foundation, 1.<sup>a</sup> ed. lim.
- (1980). «*What Odd Expedients*», and *Other Poems*. Robert Ian Scott (ed., selec. y comen.). Hamdem (Conn): Archon Books.
- (1983). *Cawdor*. James D. Houston (epíl.); Mark Livingston (grab.). Sovelo (Calif.): Yolla Bolly Press, 1.<sup>a</sup> ed. lim., ilustr.
- (1986). *Apology for Bad Dreams*. Michael Mundy (fotog.). San Francisco: James Linden, 1.<sup>a</sup> ed. lim., ilustr., no venal.
- (2001). *I Cannot Live by Your Fire: In Loving Memory of Man's Best Friend*. Nick Bland (ilustr.). Londres: Souvenir, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
- (2007). *Californians*. Montana: Kessinger Publishing.
- (2009). *Californians*. Charleston: BiblioBazaar, «BiblioLife Reproduction Series».
- (2010). *Californians*. Charleston: Nabu Press, 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.
- (2010). *Californians*. Londres: Forgotten Books.

## b) Antologías

- Jeffers, Robinson (1928). *Poems*. San Francisco: Book Club of California, 1.<sup>a</sup> ed. lim. firm.
- (1928). *An Artist*. Benjamin De Casseres (intro.); R. H. Griffith (ed.). Austin (Texas): A.C. Baldwin & Sons, 1.<sup>a</sup> ed. part. lim.
- (1938). *The Selected Poetry of Robinson Jeffers*. Nueva York: Random House.
- (1963). *The Beginning and The End, and Other Poems. The Last Works of Robinson Jeffers*. Nueva York: Random House.
- (1965). *Robinson Jeffers: Selected Poems*. Nueva York: Random House, Alfred A. Knopf, Vintage Books.
- (1971). *Jeffers Country; The Seed Plots of Robinson Jeffers's Poetry*. Horace Lyon (fotog.). San Francisco: Scrimshaw Press, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
- (1974). *Brides of the South Wind: Poems, 1917-1922*. William Everson (coment. y notas). Aromas: Cayucos Books, 1.<sup>a</sup> ed. lim. firm.

- (1975). *Granite & Cypress*. Santa Cruz (Calif.): Lime Kiln Press, University of California at Santa Cruz, 1.<sup>a</sup> ed. lim., estuche.
- (1977). *The Women at Point Sur and Other Poems*. Nueva York: Liveright.
- (1987). *Rock and Hawk: A Selection of Shorter Poems by Robinson Jeffers*, Robert Hass (ed.). Nueva York: Random House.
- (1987). *Selected Poems: The Centenary Edition*. Colin Frank (ed. e intro.). Manchester: Carcanet.
- (1988). *Songs and Heroes*. Robert J. Brophy (ed.). Los Ángeles: Arundel Press.
- (2001). *The Selected Poetry of Robinson Jeffers*. Tim Hunt (ed.). Stanford (Calif.): Stanford University Press, 1.<sup>a</sup> ed. rústica.
- (2001). *The Selected Poetry of Robinson Jeffers*. Tim Hunt (ed.). Stanford (Calif.): Stanford University Press, 1.<sup>a</sup> ed. tapa dura.
- (2001). *Stones of the Sur*. James Karman (selec. e intro.); Morley Baer (fotog.). Stanford (Calif.)/Gran Bretaña: Stanford University Press, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
- (2003). *The Wild God of the World: An Anthology of Robinson Jeffers*. Albert Gelpí (ed. e intro.). Stanford (Calif.): Stanford University Press, 1.<sup>a</sup> ed. tapa dura.
- (2003). *The Wild God of the World: An Anthology of Robinson Jeffers*. Albert Gelpí (ed. e intro.). Stanford (Calif.): Stanford University Press, 1.<sup>a</sup> ed. rústica.
- (2003). *The Wild God of the World: An Anthology of Robinson Jeffers*. Albert Gelpí (ed. e intro.). Stanford University Press, *ebook*.
- (2007). *The Selected Poetry of Robinson Jeffers*. Charleston: Quinn Press, 1.<sup>a</sup> ed. rústica facsímil.
- (2008). *The Selected Poetry of Robinson Jeffers*. Charleston: Quinn Press, 1.<sup>a</sup> ed. tapa dura facsímil.

### c) Obras completas

Jeffers, Robinson (1959). *The Collected Poetry of Robinson Jeffers*. Nueva York: Random House.

- (1988). *The Collected Poetry of Robinson Jeffers. Volume One: 1920-1928*. Tim Hunt (ed.). Stanford (Calif.): Stanford University Press, vol. 1.
- (1989). *The Collected Poetry of Robinson Jeffers. Volume Two: 1928-1938*. Tim Hunt (ed.). Stanford (Calif.): Stanford University Press, vol. 2.
- (1991). *The Collected Poetry of Robinson Jeffers. Volume Three: 1938-1962*. Tim Hunt (ed.). Stanford (Calif.): Stanford University Press, vol. 3.
- (2000). *The Collected Poetry of Robinson Jeffers. Volume Four: Poetry, 1093-1920, Prose and Unpublished Writings*. Tim Hunt (ed.). Stanford (Calif.): Stanford University Press, vol. 4.

- (2001). *The Collected Poetry of Robinson Jeffers. Volume Five: Textual Evidence and Commentary*. Tim Hunt (ed.). Stanford (Calif.): Stanford University Press, vol. 5.
- (2002). *The Collected Poetry of Robinson Jeffers*. Tim Hunt (ed.). Stanford (Calif.): Stanford University Press, 5 vols., «The Complete Set».

## 2.11. WELDON KEES

### a) Poemarios

- Kees, Weldon (1943). *The Last Man*. San Francisco: The Colt Press.
- (1947). *The Fall of the Magicians*. Nueva York: Reynal & Hitchcock.
- (1995). *Five Lost Poems*. Barry Moser (grab.). Iowa City: Windhover Press, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.

### b) Antologías

- Kees, Weldon (1954). *Poems, 1947-1954*. San Francisco: Adrian Wilson.
- (1985). *Limericks to Friends / Weldon Kees*. James Reidel (selec.). Brooklyn (NY): Jordan Davies.

### c) Obras completas

- Kees, Weldon (1960). *The Collected Poems of Weldon Kees*. Donald Justice (ed.). Iowa City: The Stone Wall Press, 1.<sup>a</sup> ed. tapa dura.
- (1962). *The Collected Poems of Weldon Kees*. Donald Justice (ed.). Lincoln (NEB): University of Nebraska Press, 1.<sup>a</sup> ed. rústica.
- (1975). *The Collected Poems of Weldon Kees*. Donald Justice (ed.). Lincoln (NEB): University of Nebraska Press, 1.<sup>a</sup> ed. rev.
- (2003). *The Collected Poems of Weldon Kees*. Donald Justice (ed.); David Wojahn (pról.). Lincoln: University of Nebraska Press, «A Bison Book», 1.<sup>a</sup> ed. rev.

## 2.12. ARCHIBALD MACLEISH

### a) Poemarios

- MacLeish, Archibald (1915). *Class Poem, 1915*. New Haven (CT): Yale University.
- (1915). *Yale University Prize Poem, 1915: Songs for a Summer's Day. (A Sonnet-Cycle)*. New Haven (CT): Yale University Press.



- (1917). *Tower of Ivory*. Lawrence Mason (pról. y notas). New Haven (CT): Yale University Press.
- (1924). *The Happy Marriage and Other Poems*. («*A Sonnet Sequence with Lyric Interludes*»). Boston (MA)/Nueva York: Houghton Mifflin.
- (1925). *The Pot of Earth*. Boston (MA)/Nueva York: Houghton Mifflin.
- (1925). *The Pot of Earth*. Boston (MA)/Nueva York: Houghton Mifflin, 1.<sup>a</sup> ed. lim., artes.
- (1926). *Streets in the Moon*. Boston (MA)/Nueva York: Houghton Mifflin.
- (1928). *The Hamlet of A. MacLeish*. Boston (MA)/Nueva York: Houghton Mifflin.
- (1929). *Einstein*. París: The Black Sun Press, 1.<sup>a</sup> ed. lim.
- (1929). *Interrogate the Stones*. Pasadena: [Ward Ritchie].
- (1930). *New Found Land*. Boston (MA)/Nueva York: Houghton Mifflin, 1.<sup>a</sup> ed. lim.
- (1930). *New Found Land*. París: The Black Sun Press, 1.<sup>a</sup> ed. lim., numer.
- (1932). *Before March*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
- (1932). *Conquistador*. Boston (MA)/Nueva York: Houghton Mifflin.
- (1933). *Conquistador*. Londres: Victor Gollancz, 1.<sup>a</sup> ed. lim.
- (1933). *Frescoes for Mr. Rockefeller's City*. Nueva York: John Day Co.
- (1935). *American Letter*. Arroyo Grande (CA): H. Dries, E. McLean and M. Harrison.
- (1936). *Conquistador*. Londres: Boriswood.
- (1936). *Public Speech*. Nueva York: Farrar & Rinehart.
- (1936). *Public Speech*. Nueva York: Farrar & Rinehart, 1.<sup>a</sup> ed. lim.
- (1936). *Public Speech*. Londres: Boriswood.
- (1938). *Dedication: Motet for Six Voices (Poem)*. Douglas Moore (música). Nueva York: Arrow Music Press, 1.<sup>a</sup> ed. music.
- (1938). *Land of the Free*. Nueva York: Harcourt, Brace & Co., 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
- (1938). *Land of the Free: US*. Londres: Boriswood, 1.<sup>a</sup> ed. lim., ilustr.
- (1939). *America Was Promises*. Nueva York: Duell, Sloan & Pearce, 1.<sup>a</sup> ed. tapa dura.
- (1939). *America Was Promises*. Nueva York: Duell, Sloan & Pearce, 1.<sup>a</sup> ed. rústica.
- (1940). *America Was Promises: A Poem*. Londres: John Lane, The Bodley Head.
- (1941). *Lincoln in This Day*. Ottawa (Ont): Canadian Club of Ottawa.
- (1948). *Act Five and Other Poems*. Nueva York: Random House.
- (1950). *Act Five and Other Poems*. Toronto: Lane.
- (1950). *Act Five and Other Poems*. Londres: The Bodley Head.
- (1954). *Songs for Eve*. Boston (MA): Houghton Mifflin.
- (1954). *Songs for Eve*. Boston (MA): Houghton Mifflin, 1.<sup>a</sup> ed. lim.
- (1958). *New York*. Milán: All'insegna del pesce d'oro.
- (1961). *A Voyage to the Moon*. Northampton (MA): Gehenna Press.

- (1962). *At the Lincoln Memorial: A Poem for the Centennial of the Emancipation Proclamation, September 22, 1962*. Washington, DC: Civil War Centennial Commission, 1.ª ed. conmem.
- (1963). *To Face the Real Crisis: Man Himself*. Pittsburgh: New Laboratory Press, Dept. of Graphic Arts, College of Fine Arts, Carnegie Institute of Tech., 1.ª ed. lim.
- (1968). «*The Wild Old Wicked Man*», and *Other Poems*. Boston (MA): Houghton Mifflin.
- (1969). «*The Wild Old Wicked Man*», and *Other Poems*. Londres: W. H. Allen/Virgin Books.
- (1971). *Frescoes for Mr. Rockefeller's City*. Nueva York: Folcroft Library Editions.
- (1977). *Land of the Free*. Nueva York: Plenum/Da Capo Press.
- (1978). *On the Beaches of the Moon*. Laguna Beach (Calif): Laguna verde Imprenta.
- (1995). *Land of the Free*. Ann Arbor, Michigan: UMI.
- (1995). *Public Speech: Poems*. Ann Arbor, Michigan: UMI.
- (2004). *Tower of Ivory*. Lawrence Mason (pról). Montana: Kessinger Publishing, 1.ª ed. rústica facsímil.
- (2010). *Tower of Ivory*. Charleston: Nabu Press, 1.ª ed. rústica facsímil.
- (2011). *Tower of Ivory. Large Print*. Lawrence Mason (pról.). Montana: Kessinger Publishing.
- (2012). *America Was Promises*. Montana: Literary Licensing.
- (2012). *Tower of Ivory*. Charleston: Nabu Press, 1.ª ed. rústica, facsímil.

## b) Antologías

- MacLeish, Archibald (1933). *Poems, 1924-1933*. Archibald MacLeish (selec.). Boston (MA)/Nueva York: Houghton Mifflin.
- (1935). *Poems*. Londres: John Lane/Boriswood.
- (1943). *Poems*. Londres: John Lane.
- (1972). *The Human Season: Selected Poems, 1926-1972*. Archibald MacLeish (selec.). Boston (MA): Houghton Mifflin, 1.ª ed. conmem. 80 cumpleaños.
- (1972). *The Human Season: Selected Poems, 1926-1972*. Archibald MacLeish (selec.). Boston (MA): Houghton Mifflin, 1.ª ed. lim., firmada, conmem. 80 cumpleaños.
- (2012). *Poems. 1924-1933*. s.l.: Goodale Press.
- (2012). *Poems. 1924-1933*. Charleston: Nabu Press.
- (2012). *Poems. 1924-1933*. Nueva York: Ulan Press.

### c) Obras completas

- MacLeish, Archibald (1952). *The Collected Poems of Archibald MacLeish, 1917-1952*. Boston (MA): Houghton Mifflin.
- (1962). *The Collected Poems of Archibald MacLeish*. Boston (MA): Houghton Mifflin, 1.ª ed. tapa dura.
- (1963). *The Collected Poems of Archibald MacLeish*. Boston (MA): Houghton Mifflin, 1.ª ed. rústica.
- (1976). *New and Collected Poems, 1917-1976*. Boston (MA): Houghton Mifflin, «Bicentenario de la Nación», 1.ª ed. conmem.
- (1985). *Collected poems, 1917-1982*. Richard McAdoo (selec. y pról.). Boston (MA): Houghton Mifflin.
- (2011). *New and Collected Poems: 1917-1976*. Charleston: Nabu Press.

## 2.13. EDNA ST. VINCENT MILLAY

### a) Poemarios

- Millay, Edna St. Vincent (1917). *Renascence and Other Poems*. Nueva York: Mitchell Kennerley.
- (1917). *Renascence and Other Poems*. Nueva York, Londres: Harper & Brothers.
- (1920). *A Few Figs from Thistles: Poems and Four Sonnets*. Nueva York: Frank Shay.
- (1921). *Second April*. Nueva York: Mitchell Kennerley.
- (1922). *The Ballad of The Harp-Weaver*. Nueva York: Frank Shay.
- (1922). *A Few Figs from Thistles: Poems and Sonnets*. Cincinnati: Stewart Kidd.
- (1922). *A Few Figs from Thistles: Poems and Sonnets*. Nueva York/Londres: Harper & Brothers, 1.ª ed. ampl.
- (1922). *A Few Figs from Thistles: Poems and Sonnets. New and Enlarged Edition*. Nueva York: Frank Shay, 1.ª ed. ampli.
- (1923). *The Harp-Weaver, and Other Poems*. Nueva York, Londres: Harper & Brothers.
- (1924). *The Harp-Weaver*. Londres: Martin Secker.
- (1925). *Second April*. Nueva York, Londres: Harper & Brothers.
- (1928). *The Buck in the Snow and Other Poems*. Nueva York, Londres: Harper & Brothers.
- (1930). *Song of a Second April*. Brooklyn (NY): The Unbound Anthology, 1.ª ed. lim.
- (1931). *Fatal Interview*. Nueva York/Londres: Harper & Brothers.

- (1934). *Wine from These Grapes*. Nueva York/Londres: Harper & Brothers, 1.<sup>a</sup> ed. tapa dura.
- (1934). *Wine from These Grapes*. Londres: Hamish Hamilton.
- (1937). *Conversation at Midnight*. Nueva York: Harper.
- (1939). *Huntsman, What Quarry?* Nueva York, Londres: Harper & Brothers.
- (1940). *Make Bright the Arrows: 1940 Notebook*. Nueva York/Londres: Harper.
- (1940). *There Are No Islands Any More: Lines Written in Passion and in Deep Concern for England, France, and My Own Country*. Nueva York: Harper.
- (1942). *The Murder of Lidice*. Nueva York/Londres: Harper & Brothers.
- (1954). *Mine the Harvest*. Norma Millay (ed.). Londres: Hamish Hamilton, 1.<sup>a</sup> ed. póstuma.
- (1954). *Mine the Harvest. A Collection of New Poems*. Norma Millay (ed.). Nueva York: Harper & Brothers, 1.<sup>a</sup> ed. póstuma.
- (1972). *Renascence and Other Poems*. Freeport (NY): Books for Libraries Press.
- (1991). *The Ballad of the Harp-Weaver*. Beth Peck (ilustr.) Nueva York: Philomel Books, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
- (1991). *Renascence and Other Poems*. Mineola (NY): Dover Publ.
- (1992). *Grace from Simple Stone*. Enid Mark (litog.). Wallingford (PA): ELM Press, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
- (1994). *A Few Figs from Thistles: Poems and Four Sonnets* (1.<sup>a</sup> ed.). Ann Harbor, Michigan: UMI.
- (1994). *Huntsman, What Quarry?: Poems*. Londres: Hamish Hamilton.
- (1994). *Renascence and Other Poems*. Nueva York: Barnes & Noble, 1.<sup>a</sup> ed. tapa dura.
- (2004). *A Few Figs from Thistles*. Montana: Kessinger Publishing, 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.
- (2004). *The Harp Weaver and Other Poems*. Montana: Kessinger Publishing, 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.
- (2004). *Second April*. Montana: Kessinger Publishing, 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.
- (2004). *The Buck in the Snow and Other Poems*. Montana: Kessinger Publishing, 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.
- (2005). *Renascence and Other Poems*. Montana: Kessinger Publishing, 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.
- (2007). *The Harp-Weaver and Other Poems*. Montana: Kessinger Publishing, 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.
- (2008). *A Few Figs from Thistles. Poems and Sonnets*. S.l.: Juniper Grove.
- (2008). *Renascence and Other Poems*. Gloucester (GB): Dodo Press.
- (2008). *Second April*. Melbourne (Aust.): Book Jungle.
- (2008). *Renascence and Other Poems*. Charleston: BiblioBazaar.
- (2008). *Renascence and Other Poems*. Nueva York: Cornell University Library.

- (2009). *A Few Figs from Thistles*. The University of Adelaide Library, *ebook*.
- (2009). *Second April*. ReadHowYouWant, *ebook*.
- (2009). *A Few Figs from Thistles*. Library of Alexandria, *ebook*.
- (2009). *The Ballad of the Harp-Weaver*. Library of Alexandria, *ebook*.
- (2009). *Second April*. (EasyRead Super Large). ReadHowYouWant, 1.<sup>a</sup> ed. rústica, letra grande.
- (2010). *The Harp Weaver and Other Poems*. Montana: Kessinger Publishing.
- (2010). *Renascence and Other Poems*. Pubone Info., *ebook*.
- (2010). *Renascence and Other Poems*. s.l.: Valde Books.
- (2010). *A Few Figs from Thistles*. Nueva York: HardPress Publ.
- (2010). *A Few Figs from Thistles*. Melbourne (Austr.). Book Jungle.
- (2010). *A Few Figs from Thistles*. MVB-Ebooks, Libreka, *ebook*.
- (2010). *Renascence and Other Poems*. Melbourne (Austr.): Book Jungle.
- (2010). *Second April*. Melbourne (Austr.): Book Jungle.
- (2010). *Renascence and Other Poems*. MVB-Ebooks, Libreka, *ebook*.
- (2010). *Second April*. MVB-Ebooks, Libreka, *ebook*.
- (2010). *A Few Figs from Thistles. Poems and Sonnets*. Charleston: Nabu Press.
- (2010). *A Few Figs from Thistles. Poems and Sonnets*. Nueva York: Cornell University Library.
- (2010). *A Few Figs from Thistles. Poems and Sonnets*. Charleston: Nabu Press.
- (2010). *Renascence and Other Poems*. Nueva York: Cornell University Library.
- (2010). *Renascence and Other Poems*. Charleston: Nabu Press.
- (2010). *Second April*. Nueva York: FQ Books, «High Quality Paperback».
- (2011). *Renascence and Other Poems*. Mineola (NY): Dover Publ.
- (2011). *A Few Figs from Thistles* (Large Print). Montana: Kessinger Publishing, 1.<sup>a</sup> ed. tapa dura, facsímil, letra grande.
- (2011). *The Harp Weaver and Other Poems* (Large Print). Montana: Kessinger Publishing, 1.<sup>a</sup> ed. tapa dura, facsímil, letra grande.
- (2010). *Second April*. Charleston: Nabu Press, 1.<sup>a</sup> ed. rústica facsímil.
- (2012). *A Few Figs from Thistles*. Library of Alexandria, *ebook*.
- (2011). *Renascence and Other Poems*. Nueva York: Ulan Press, 1.<sup>a</sup> ed. rústica facsímil.
- (2011). *A Few Figs from Thistles*. Nueva York: Ulan Press, 1.<sup>a</sup> ed. rústica facsímil.
- (2012). *Second April*. (Large Large). ReadHowYouWant, 1.<sup>a</sup> ed. rústica, letra grande.
- (2012). *Renascence and Other Poems*. California: University of California Libraries.
- (2012). *Renascence and Other Poems...* Nueva York: Ulan Press.
- (2012). *A Few Figs from Thistles. Poems and Sonnets*. Nueva York: Ulan Press.
- (2012). *Renascence and Other Poems*. Nueva York: CreateSpace Independent Publ.

- (2012). *Second April*. California: University of California Libraries.
- (2012). *Second April*. Nueva York: Ulan Press.
- (2012). *Second April*. Londres: Forgotten Books.
- (2012). *A Few Figs from Thistles. Poems and Sonnets*. Londres: Forgotten Books.

## b) Antologías

- Millay, Edna St. Vincent (1923). *Poems*. Londres: Martin Secker, 1.<sup>a</sup> ed. tapa dura.
- (1929). *Edna St. Vincent Millay's Poems Selected for Young People*. J. Paget-Fredericks (ilustr.). Nueva York/Londres: Harper & Brothers, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
  - (1929). *Edna St. Vincent Millay's Poems Selected for Young People*. J. Paget-Fredericks (ilustr.). Nueva York: Harper & Brothers, 1.<sup>a</sup> ed. lim. firmada, ilustr.
  - (1936). *Poems*. Londres: Secker & Warburg.
  - (1941). *Collected Sonnets of Edna St. Vincent Millay*. Nueva York: Harper & Row.
  - (1941). *Lyrics & Sonnets, Selected Poems*. Louis Untermeyer (ed. y pról.). Nueva York: Armed Services, «Wartime Edition», 1.<sup>a</sup> ed. conmem.
  - (1950). *Second April, and The Buck in the Snow [And Other Poems]*. William Rose Bénét (intro.). Nueva York: Harper & Brothers.
  - (1951). *Poems Selected for Young People*. Nueva York: Harper & Row.
  - (1959). *Collected Sonnets*. Nueva York: Simon & Schuster/Washington Square Press.
  - (1979). *Edna St. Vincent Millay: Poems Selected for Young People*. Ronald Keller (grab.) Nueva York/Pensilvania: HarperCollins Children's Books., 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
  - (1979). *Poetry for Young People: Edna St. Vincent Millay*. Toronto (Canadá): Fitzhenry & Whiteside.
  - (1986). *Take Up the Song: Poems*. Ivan Massar (ed. y foto.). Nueva York: Harper & Row, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
  - (1988). *Collected Sonnets*. Elizabeth Barnett (pról.), Norma Millay (intro.). Nueva York, Cambridge, Filadelfia, San Francisco, México D. F., Singapur, Sydney: HarperCollins, «Harper Perennial», 1.<sup>a</sup> ed. col., rev. y ampli. Incluye prefacio de Edna St. Vincent Millay a la edición de 1941.
  - (1991). *Selected Poems: The Centenary Edition*. Colin Frank (ed. e intro.). Nueva York: HarperCollins, 1.<sup>a</sup> ed. conmem., tapa dura.
  - (1992). *Selected Poems: The Centenary Edition*. Colin Frank (ed. e intro.); Richard Eberhart (pról.). Manchester: The Carcanet Press, 1.<sup>a</sup> ed. conmem.
  - (1992). *Selected Poems: The Centenary Edition*. Colin Frank (ed. e intro.). Nueva York: HarperCollins, 1.<sup>a</sup> ed. conmem., rústica.
  - (1995). *Selected Poems of Edna St. Vincent Millay. The Centenary Edition* (1.<sup>a</sup> ed.). Norwalk (Connect.): The Easton Press, «Collector's Edition», 1.<sup>a</sup> ed. conmem.

- (1998). *Early Poems*. Holly Peppe (ed. e intro.). Nueva York/Londres: Penguin Putnam, «Penguin Twentieth Century Classics».
- (1999). *Edna St. Vincent Millay. Poetry for Young People*. Frances Schoonmaker (ed.); Mike Bryce (ilustr.). Nueva York: Sterling Publ. Co., 1.ª ed. ilustr.
- (1999). *Selected Poems*. Colin Frank (ed. e intro.); Richard Eberhart (pról.). Nueva York: HarperCollins, «Perennial Modern Classics».
- (2000). *First Fig and Other Poems*. Mineola (NY): Dover Publ.
- (2001). *The Selected Poetry of Edna St. Vincent Millay*, Nancy Milford (ed. e intro.). Nueva York: Random House, Modern Library.
- (2003). *Edna St. Vincent Millay: Selected Poems (American Poets Project)*. J. D. McClatchy (ed.). Nueva York: The Library of America, «American Poets Project», n.º 1, 1.ª ed. tapa dura.
- (2005). *The Selected Poetry of Edna St. Vincent Millay (Renascence and Other Poems, A Few Figs from Thistles, Second April, And The Ballad of the Harp-Weaver)*. Stilwell (KS): Digireads.com.
- (2006). *Early Works of Edna St. Vincent Millay: Selected Poetry and Three Plays*. Stacy Carson Hubbard (ed.). Nueva York: Barnes & Noble.
- (2006). *Selected Poems*. Nueva York: Gramercy Books, «Library of Classic Poets».
- (2008). *Early Poems*. Joslyn Pine (pról.). Mineola (NY): Dover Publ.
- (2008). *Early Poems*. Holly Peppe (ed.). Penguin Classic, *ebook*.
- (2008). *Early Poems*. Joslyn Pine (pról.). Dover Thrift Editions, *ebook*.
- (2008). *Collected Works of Edna St. Vincent Millay*. Charleston (SC): BiblioBazaar (BiblioLife), 4 primeros libros.
- (2010). *Edna St. Vincent Millay: Poems*. Nueva York/Londres/Toronto: Knopf Doubleday Publ. (Random House), «Everyman's Library Pocket Poets», 1.ª ed. tapa dura.
- (2010). *Millay: Poems*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
- (2010). *Renascence, Second April, and A Few Figs from Thistles: Early Works of Edna St. Vincent Millay*. Waterville (ME): Kennebec Large Print, 1.ª ed. letra grande.
- (2010). *Three Books of Poetry and Two Plays by Edna St. Vincent Millay*. B & R Samizdat Express, *ebook*.
- (2010). *The Essential Edna Saint Vincent Millay Poetry Collection*. Nueva York: CreateSpace Independent Publ.
- (2010). *Poems*. Charleston: Nabu Press, 1.ª ed. rústica, facsímil.
- (2011). *Collected Works of Edna St. Vincent Millay*. Charleston: BiblioLife, 4 primeros libros.
- (2011). *The Early Poetry and Criticisms of Edna St. Vincent Millay*. Prescribo Publ., *ebook*.

- (2011). *First Fig and Other Poems*. Mineola (NY): Dover Publ., «Dover Thrift Editions».
- (2012). *The Selected Poetry of Edna St. Vincent Millay*. Random House, Modern Library, *ebook*.
- (2012). *Poems (Classic Reprint)*. Londres: Forgotten Books.

### c) Obras completas

- Millay, Edna. St. Vincent (1939). *Collected Lyrics of Edna St. Vincent Millay*. Nueva York: Harper & Row.
- (1943). *Collected Lyrics*. Nueva York: Harper.
  - (1956). *Collected Poems*. Norma Millay (ed.). Nueva York/Toronto: Harper & Row, 1.ª ed. tapa dura, ampli.
  - (1981). *Collected Poems*. Norma Millay (ed.). Nueva York: HarperCollins, «Harper Perennial», 1.ª ed. col.
  - (2008). *Collected Works of Edna St. Vincent Millay*. Charleston (SC): BiblioBazaar (BiblioLife).
  - (2011). *Collected Poems*. Norma Millay (ed.). Nueva York/Londres/Toronto/Sidney/ Nueva Delhi/Auckland: HarperCollins, «Harper Perennial Modern Classics».
  - (2011). *Collected Poems*. Norma Millay (ed.). HarperCollins, «Harper Perennial Modern Classics», *ebook*.
  - (2011). *Collected Lyrics of Edna St. Vincent Millay*. Montana: Literary Licensing.

## 2.14. MARIANNE MOORE

### a) Poemarios

- Moore, Marianne (1921). *Poems*. Londres: The Egoist Press, 1.ª ed. no autor.
- (1923). *Marriage*. Nueva York: Monroe Wheeler.
  - (1924). *Observations*. Nueva York: The Dial Press.
  - (1936). *The Pangoline and Other Verse*. Londres: Brendin Publ. Co.
  - (1941). *What Are Years?* Nueva York: The Macmillan Co.
  - (1944). *Nevertheless*. Nueva York: The Macmillan Co.
  - (1956). *Like a Bulwark*. Nueva York: The Viking Press.
  - (1957). *Like a Bulwark*. Londres: Faber & Faber.
  - (1959). *O To Be a Dragon*. Nueva York: The Viking Press.
  - (1962). *Eight Poems*. Robert Andrew Parker (ilustr.). Nueva York: The Museum of Modern Art, 1.ª ed. lim., ilustr.



- (1963). *Occasionem Cognosce. A Poem*. Lunenburg (Vermont): Stinehour Press, 1.<sup>a</sup> ed. lim.
- (1964). *The Arctic Ox*. Londres: Faber & Faber.
- (1965). *Dress and Kindred Subjects*. Nueva York: The Ibex Press, 1.<sup>a</sup> ed. lim.
- (1965). *Le Mariage...* Nueva York: The Ibex Press.
- (1966). *Tell Me, Tell Me: Granite, Steel and Other Topics*. Nueva York: The Viking Press.
- (1967). *Tippo's Tiger*. Nueva York: The Phoenix Book Shop, 1.<sup>a</sup> ed. lim.
- (1969). *The Accented Syllable*. Nueva York: Albondocani Press.
- (1972). *Unfinished Poems*. Filadelfia: P.H. and A.S.W. Rosenbach Foundation.
- (2007). *Poems*. Montana: Kessinger Publ, 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.
- (2009). *Poems*. Charleston: BiblioLife, 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.
- (2010). *Poems*. Montana: Kessinger Publ, 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.
- (2010). *Poems*. Charleston: Nabu Press, 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.
- (2011). *Poems*. Nueva York: Ulan Press.
- (2012). *Poems*. Nueva York: HardPress Publ., 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.
- (2012). *Poems*. Provo (UT): Repressed Publishing.

## b) Antologías

- Moore, Marianne (1935). *Selected Poems by Marianne Moore, with an Introduction by T. S. Eliot*. Londres: Faber & Faber.
- (1935). *Selected Poems by Marianne Moore, with an Introduction by T. S. Eliot*. Nueva York: The Macmillan Co.
- (1969). *Selected Poems by Marianne Moore, With an Introduction by T. S. Eliot*. Londres: Faber & Faber.
- (2002). *Becoming Marianne Moore: The Early Poems, 1907-1924*. Robin G. Schulze (ed.). Berkeley: University of California Press.

## c) Obras completas

- Moore, Marianne (1951). *Collected Poems*. Londres: Faber & Faber.
- (1951). *Collected Poems*. Nueva York: The Macmillan Co.
- (1952). *Collected Poems. The Fables of La Fontaine. Predilections. Literary Essays*. Nueva York: The Macmillan Co., The Viking Press, 1.<sup>a</sup> ed. ampl.
- (1967). *The Complete Poems of Marianne Moore*. Nueva York: The Macmillan Co.
- (1968). *The Complete Poems of Marianne Moore*. Marianne Moore (ed.). Londres: Faber & Faber.
- (1981). *Collected Poems, With an Introduction of T. S. Eliot*. Robert Andrew Parker (ilsutr.) Pensilvania: Franklin Center, Franklin Library, 1.<sup>a</sup> ed. lim., ilustr.

- (1981). *The Complete Poems of Marianne Moore*. Marianne Moore (ed. rev.) Nueva York: The Macmillan Co./Penguin Books, 1.<sup>a</sup> ed. rev., defi.
- (1984). *Collected Poems. Pulitzer Prize for Poetry 1952*. Pensilvania: Franklin Center, Franklin Library, 1.<sup>a</sup> ed. conmem.
- (1984). *Complete Poems*. Marianne Moore (ed. rev.). Londres: Faber & Faber, 1.<sup>a</sup> ed. rev., defi.
- (1987). *Moore: Complete poems*. Nueva York: Penguin Books, «Puffin».
- (1994). *Complete Poems*. Nueva York: Penguin Books, «20<sup>th</sup> Century Classics», 1.<sup>a</sup> ed. rústica.
- (2003). *The Poems of Marianne Moore*. Grace Schulman (ed.). Londres: Faber & Faber, 1.<sup>a</sup> ed. no autor.
- (2003). *The Poems of Marianne Moore*. Grace Schulman (ed.). Nueva York: Penguin Books (Viking), 1.<sup>a</sup> ed. tapa dura, no autor.
- (2003). *Complete Poems*. Marianne Moore (ed. rev.). Londres: Faber & Faber, 1.<sup>a</sup> ed. rev., defi, rústica.
- (2005). *The Poems of Marianne Moore*. Grace Schulman (ed.). Nueva York: Penguin Books, 1.<sup>a</sup> ed. rústica, no autor.
- (2008). *Complete Poems*. Penguin Books, «20<sup>th</sup> Century Classics», *ebook*.
- (2012). *Poems*. Londres: Forgotten Books, «Classic Reprint Series», 312 pp.

## 2.15. ROBERT PENN WARREN

### a) Poemarios

- Penn Warren, Robert (1935). *Thirty-Six Poems*. Nueva York: The Alcestis Press.
- (1942). *Eleven Poems on the Same Theme*. Norfolk (Conn): New Directions.
  - (1953). *Brother to Dragons. A Tale in Verse and Voices*. Nueva York: Random House.
  - (1953). *Brother to Dragons. A Tale in Verse and Voices*. Toronto: Random House of Canada.
  - (1954). *Brother to Dragons. A Tale in Verse and Voices*. Londres: Eyre & Spottiswoode Ltd.
  - (1957). *Promises: Poems 1954-1956*. Nueva York: Random House.
  - (1957). *Promises: Poems 1954-1956*. Toronto: Random House of Canada.
  - (1959). *The Gods of Mount Olympus*. William Moyers (ilustr.). Nueva York: Random House, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
  - (1959). *Promises: Poems, 1954-1956*. Londres: Eyre & Spottiswoode Ltd.
  - (1960). *You, Emperors, and Others: Poems, 1957-1960*. Nueva York: Random House.

- (1968). *Incarnations: Poems 1966-1968*. Nueva York: Random House.
- (1969). *Audubon, a Vision*. Nueva York: Random House.
- (1974). *Or Else—Poem/Poems 1968-1974*. Nueva York: Random House.
- (1976). *Dream of a Dream*. Boston/Lunenburg (Vt): G. K. Hall/Stinehour Press.
- (1978). *Now and Then: Poems, 1976-1978*. Nueva York: Random House.
- (1978). *Old Flame*. Winston-Salem (NC): Palaemon Press.
- (1979). *Brother to Dragons: A Tale in Verse and Voices*. Nueva York: Random House, 1.<sup>a</sup> ed. rev.
- (1979). *Two Poems*. Winston-Salem (NC): Palaemon Press.
- (1980). *Being Here: Poetry 1977-1980*. Londres: Secker & Warburg, 1.<sup>a</sup> ed. tapa dura.
- (1980). *Being Here: Poetry, 1977-1980*. Nueva York: Random House.
- (1981). *Love: Four Versions*. Winston-Salem (NC): Palaemon Press Ltd.
- (1981). *Mountain Mystery*. Winston-Salem (NC): Palaemon Press.
- (1981). *Rumor Verified: Poems, 1979-1980*. Nueva York: Random House.
- (1982). *Rumor Verified: Poems 1979-1980*. Londres: Secker & Warburg.
- (1983). *Chief Joseph of the Nez Perce, Who Called Themselves the Nimipu, «The Real People»: A Poem*. Londres: Secker & Warburg.
- (1983). *Chief Joseph of the Nez Perce, Who Called Themselves the Nimipu, «The Real People»: A Poem*. Nueva York: Random House.
- (1996). *Brother to Dragons: A Tale in Verse and Voices*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1.<sup>a</sup> ed. rev.
- (2012). *Now and Then: Poems, 1976-1978*. Londres: Forgotten Books, 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.

## b) Antologías

- Penn Warren, Robert (1944). *Selected Poems, 1923-1943*. Nueva York: Harcourt, Brace & Co.
- (1944). *Selected Poems, 1923-1943*. Toronto: George J. McLeod, Ltd.
- (1951). *Selected Poems, 1923-1943*. Londres: Fortune Press.
- (1966). *Selected Poems, New and Old, 1923-1966*. Nueva York: Random House.
- (1976). *Selected Poems, 1923-1975*. Nueva York: Random House.
- (1976). *Selected Poems, 1923-1975*. Franklin Center (PA): Franklin Library, 1.<sup>a</sup> ed. lim.
- (1976). *Selected Poems, 1923-1975*. Londres: Secker and Warburg.
- (1981). *Selected Poems, 1923-1975*. Franklin Center (PA): Franklin Library, 1.<sup>a</sup> ed. lim.
- (1985). *New and Selected Poems, 1923-1985*. Nueva York: Random House.

- (1985). *New and Selected Poems, 1923-1985*. Christopher Wormell (ilustr.). Franklin Center (Pa): Franklin Library, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
- (2001). *Selected poems of Robert Penn Warren*, John Burt (ed.). Baton Rouge: Louisiana State University Press.

### c) Obras completas

Penn Warren, Robert (1998). *The Collected Poems of Robert Penn Warren*. John Burt (ed.); Harold Bloom (pról.). Baton Rouge: Louisiana State University Press.

## 2.16. EZRA POUND

### a) Obras anteriores a 1912

- Pound, Ezra (1908). *A Lume Spento*. Venecia: A. Antonini (ed. para Pound), 1.<sup>a</sup> ed. lim.
- (1908). *A Quinzaine for this Yule*. Londres: Pollock & Co., 1.<sup>a</sup> ed. lim., artes.
- (1909). *Exultations*. Londres: Elkin Mathews.
- (1909). *Personae*. Londres: Elkin Mathews.
- (1910). *Provença*. Boston: Small, Maynard and Co.
- (1911). *Canzoni of Ezra Pound*. Londres: Elkin Mathews.

### b) Poemarios

- Pound, Ezra (1912). *Ripostes of Ezra Pound*. Convent Garden (Londres): Stephen Swift and Co., 1.<sup>a</sup> ed. lim. (ing. e ital.).
- (1913). *Ripostes*. Boston: Small, Maynard and Co.
- (1915). *Cathay*. Ezra Pound (trad.). Londres: Elkin Mathews.
- (1916). *Lustra*. Londres: ed. partic. Elkin Mathews, 1.<sup>a</sup> ed. lim., no venal.
- (1916). *Lustra*. Londres: Elkin Mathews, 1.<sup>a</sup> ed. recort.
- (1917). *Lustra*. Nueva York: ed. partic., 1.<sup>a</sup> ed. lim., no venal.
- (1919). *The Fourth Canto*. Londres: The Ovid Press, ed. partic. John Rodker, 1.<sup>a</sup> ed. lim., no venal.
- (1919). *Quia Pauper Amavi*. Londres: The Egoist.
- (1919). *Quia Pauper Amivi*. Londres: The Egoist, 1.<sup>a</sup> ed. lim., artes.
- (1920). *Hugh Selwyn Mauberley*. Londres: The Ovid Press, 1.<sup>a</sup> ed. lim., numer.
- (1925). *A Draft of XVI. Cantos of Ezra Pound for the Beginning of a Poem of Some Length*. Henry Strater (intro.). (ed.). París: Three Mountains Press, 1.<sup>a</sup> ed. lim., lujo.

- (1928). *A Draft of the Cantos, 17-27*. Londres: Gladys Hynes & John Rodker, 1.<sup>a</sup> ed. lim.
- (1930). *A Draft of XXX Cantos*. París: The Hours Press, 1.<sup>a</sup> ed. lim.
- (1930). *A Draft of XXX Cantos*. París: The Hours Press, 1.<sup>a</sup> ed. lim. firm.
- (1933). *A Draft of XXX Cantos*. Nueva York: Farrar & Rinehart.
- (1933). *A Draft of XXX Cantos*. Londres: Faber & Faber.
- (1934). *Eleven New Cantos. XXXI-XLI*. Nueva York: Farrar & Rinehart.
- (1934). *Homage to Sextus Propertius*. Londres: Faber & Faber.
- (1935). *Alfred Venison's Poems* («by the poet of Titchfield Street», pseudo.). Londres: Stanley Nott.
- (1935). *Eleven New Cantos. XXXI-XLI*. Londres: Faber & Faber.
- (1937). *The Fifth Decad of Cantos*. Londres: Faber & Faber, 1.<sup>a</sup> ed. tapa dura.
- (1937). *The Fifth Decad of Cantos*. Nueva York/Toronto: Farrar & Rinehart.
- (1940). *Cantos LII-LXXI*. Londres: Faber & Faber, 1.<sup>a</sup> ed. tapa dura, lujo.
- (1940). *Cantos LII-LXXI*. Norfolk (Conn.): New Directions.
- (1940). *A Draft of XXX Cantos*. Nueva York: New Directions.
- (1940). *Eleven New Cantos. XXXI-XLI*. Norfolk (Conn.): New Directions, 1.<sup>a</sup> ed. lim.
- (1940). *The Fifth Decad of Cantos*. Norfolk (Conn.): New Directions, 1.<sup>a</sup> ed. lim.
- (1948). *The Cantos*. Nueva York: New Directions, James Laughlin.
- (1948). *The Pisan Cantos*. Nueva York: New Directions, James Laughlin.
- (1949). *The Pisan Cantos*. Londres: Faber & Faber.
- (1954). *The Cantos*. Londres: Faber & Faber, 1.<sup>a</sup> ed. rev.
- (1955). *Section: Rock-Drill, 85-95 de los Cantares*. Milán: All'Insegna del Pesce d'Oro.
- (1956). *Section: Rock-Drill, 85-95 de los Cantares*. Nueva York: New Directions, James Laughlin.
- (1957). *Section: Rock-Drill. 85-95 de los Cantares*. Londres: Faber & Faber.
- (1959). *Thrones. 96-109 de los Cantares*. Milán: All'Insegna del Pesce d'Oro, 1.<sup>a</sup> ed. lim.
- (1959). *Thrones. 96-109 de los Cantares*. Nueva York: New Directions, James Laughlin, 1.<sup>a</sup> ed. tapa dura.
- (1960). *Thrones. 96-109 de los Cantares*. Londres: Faber & Faber.
- (1964). *The Cantos of Ezra Pound*. Londres: Faber & Faber.
- (1965). *Canto CX*. Cambridge (Mass.): s.e., «present for Ezra Pound on his eightieth birthday», 1.<sup>a</sup> ed. lim., conmem.
- (1965). *The Cantos, 1-95*. Nueva York: New Directions Pub.
- (1967). *Redondillas, or Something of That Sort*. Nueva York: New Directions, 1.<sup>a</sup> ed. lim. firm.

- (1968). *Drafts & Fragments of Cantos CX-CXVII*. Nueva York: New Directions Pub.
- (1970). *The Cantos of Ezra Pound*. Nueva York: New Directions Pub.
- (1970). *Drafts & Fragments of Cantos CX-CXVII*. Londres: Faber & Faber.
- (1973). *Exultations of Ezra Pound*. Nueva York: Haskell House Pub.
- (1973). *Four Poems of Departure*. Holborn: In officina Guidonis Londinensis, 1.<sup>a</sup> ed. lim.
- (1973). *Lustra of Ezra Pound*. («Cathay»). Nueva York: Haskell House Pub.
- (1973). *The Pisan Cantos*. Londres: Faber & Faber, 1.<sup>a</sup> ed. rústica.
- (1973). *A Quinzaine for This Yule*. Nueva York: Gordon Press.
- (1974). *Cantos 1-30*. Nueva York: Haskell House.
- (1975). *The Cantos of Ezra Pound*. Londres: Faber & Faber, 1.<sup>a</sup> ed. rev.
- (1977). *From Canto VIII*. Vancouver: Cobblestone Press, 1.<sup>a</sup> ed. lim.
- (1984). *A Quinzaine for This Yule*. Charlottesville (VA): University Press of Virginia.
- (1986). *The Cantos of Ezra Pound*. Londres: Faber & Faber.
- (1990). *A Draft of XXX Cantos*. Nueva York: New Directions Pub., 1.<sup>a</sup> ed. rústica.
- (1993). *Cathay: Poems After Li Po*. Francesco Clemente (grab.). Nueva York: Limited Editions Club, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
- (2003). *The Pisan Cantos*. Richard Sieburth (ed. notas e intro.). Nueva York: New Directions Books.
- (2007). *Exultations of Ezra Pound*. Montana: Kessinger Publishing.
- (2007). *Personae of Ezra Pound*. Montana: Kessinger Publishing.
- (2007). *Hugh Selwyn Mauberley*. Montana: Kessinger Publishing.
- (2007). *Cathay*. Rihaku, Ernest Fenollosa y otros (co-autores). Montana: Kessinger Publishing.
- (2008). *Lustra of Ezra Pound*. Montana: Kessinger Publishing.
- (2009). *Exultations*. Harrison Press, 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsimil.
- (2009). *Exultations*. Library of Alexandria, *ebook*.
- (2009). *Exultations*. Charleston: BiblioBazaar.
- (2009). *Lustra*. Charleston: BiblioBazaar.
- (2009). *Hugh Selwyn Mauberley*. Charleston: BiblioLife.
- (2010). *Cathay, for the Most Part from the Chinese of Rihaku*. Londres: Forgotten Books.
- (2010). *Lustra of Ezra Pound*. Montana: Kessinger Publishing.
- (2010). *Hugh Selwyn Mauberley*. Montana: Kessinger Publishing.
- (2010). *Ripostes of Ezra Pound*. Charleston: Nabu Press.
- (2011). *Lustra of Ezra Pound*. Nueva York: Ulan Press.
- (2012). *Hugh Selwyn Mauberley*. Londres: Forgotten Books, 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsimil.

- (2012). *Hugh Selwyn Mauberley*. Zingoor Books, *ebook*.
- (2012). *Exultations*. Zingoor Books, *ebook*.
- (2010). *Hugh Selwyn Mauberley*. MVB-Ebooks, Libreka, *ebook*.
- (2012). *Ripostes*. Nueva York: Ulan Press.
- (2012). *Cathay*. Nueva York: Ulan Press.
- (2012). *Exultations*. Londres: Forgotten Books.
- (2012). *A Quinzaine for this Yule*. Nueva York: Ulan Press.
- (2012). *Exultations*. Library of Alexandria, *ebook*.
- (2012). *Canzoni of Ezra Pound*. James David Hart (ed.). Nueva York: Ulan Press.
- (2012). *Quia Pauper Amavi*. Provo (UT): Repressed Publ.

### c) Antologías

- Pound, Ezra (1913). *Canzoni & Ripostes*. Londres: Elkin Mathews.
- (1913). *Personae & Exultations*. Londres: Elkin Mathews.
  - (1917). *Lustra of Ezra Pound with Earlier Poems*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 1.<sup>a</sup> ed. compl. venal.
  - (1920). *Umbra, The Early Poems of Ezra Pound*. Londres: Elkin Mathews.
  - (1920). *Umbra, The Early Poems of Ezra Pound*. Londres: Elkin Mathews, 1.<sup>a</sup> ed. lim. firm.
  - (1921). *Poems, 1918-21*. Nueva York: Boni and Liveright.
  - (1928). *Selected Poems*. T. S. Eliot (ed. e intro). Londres: Faber & Gwyer.
  - (1928). *Selected Poems*. T. S. Eliot (ed. e intro). Londres: Faber & Gwyer, 1.<sup>a</sup> ed. lim. firm.
  - (1940). *A Selection of Poems*. Londres: Faber & Faber.
  - (1949). *Selected Poems*. T. S. Eliot (ed. e intro.), «Postscript: 1948». Londres: Faber & Faber, 1.<sup>a</sup> ed. rev.
  - (1949). *Selected Poems*. Hugh Kenner y Hayden Carruth (eds.). Nueva York: New Directions, «The New Classics Series», n.º 22, 1.<sup>a</sup> ed. tapa dura, lujo.
  - (1950). *Seventy Cantos*. Londres: Faber & Faber.
  - (1952). *Personae. Collected Shorter Poems of Ezra Pound*. Londres: Faber & Faber.
  - (1957). *Diptych Rome-London*. Norfolk (Conn.)/Verona (Italia): New Directions / Officina Bodoni, 1.<sup>a</sup> ed. lim. firm.
  - (1957). *Selected Poems. A New Edition*. Nueva York: New Directions, James Laughlin, «A new Directions Paperbook», n.º 66, 1.<sup>a</sup> ed. rústica.
  - (1959). *Selected Poems*. T. S. Eliot (ed. e intro.), «Postscript: 1948». Londres: Faber & Faber.
  - (1959). *Versi Prosaici*. Caltanissetta (Roma): Biblioteca Minima, Salvatore Sciascia Editore, 1.<sup>a</sup> ed. lim.

- (1965). *A Lume Spento: And Other Early Poems*. Nueva York: New Directions.
- (1967). *Selected Cantos of Ezra Pound*. Londres: Faber & Faber.
- (1968). *Collected Shorter Poems*. Londres: Faber & Faber.
- (1970). *Selected Cantos*. Nueva York: New Directions Pub., «A New Directions Paperback», 1.<sup>a</sup> ed. rústica.
- (1971). *Personae: The Collected Shorter Poems*. Nueva York: New Directions Pub.
- (1975). *Selected Poems, 1908-1959*. Londres: Faber & Faber.
- (1976). *Collected Early Poems of Ezra Pound*. Michael John King (ed.); Louis L. Matz (intro.). Nueva York: New Directions Pub.
- (1977). *Collected Early Poems of Ezra Pound*. Michael John King (ed.); Louis L. Matz (intro.). Londres: Faber & Faber.
- (1980). *Personae; A Draft of XXX Cantos*. Franklin Center (PA): Franklin Library, 1.<sup>a</sup> ed. lim.
- (1981). *Personae: A Draft of XXX Cantos*. Quentin Fiore (ilustr.). Franklin Center (PA): Franklin Library, 1.<sup>a</sup> ed. lim. ilustr.
- (1990). *Personae: The Shorter Poems of Ezra Pound*. Lea Baechler y Litz A. Walton (eds.). Nueva York: New Directions Pub., 1.<sup>a</sup> ed. rev.
- (1994). *Diptych Rome-London*. A. Walton Litz (intro.). Nueva York: New Directions Books/Bibelot.
- (1996). *Early Poems*. Nueva York: Dover Publ.
- (2000). *Poems Selected by Thom Gunn*. Thom Gunn (selec. y ed.). Londres: Faber & Faber.
- (2001). *Personae: Collected shorter Poems*. Lea Baechler y Litz A. Walton (eds.). Londres: Faber & Faber, 1.<sup>a</sup> ed. rev.
- (2003). *Poems and Translations*. Nueva York: Library of America.
- (2004). *Selected poems, 1908-1969*. Londres: Faber & Faber, 1.<sup>a</sup> ed. rústica.
- (2005). *Early Writings*. Ira B. Nadel (ed. y notas). Nueva York: Penguin Books, «Penguin Classics».
- (2005). *Ezra pound: Poems* (1.<sup>a</sup> ed.). Londres: Faber & Faber, «Poet-to-Poet Series».
- (2005). *Early Writings*. Penguin Classics, *ebook*.
- (2007). *Umbra, The Early Poems of Ezra Pound*. Montana: Kessinger Publishing.
- (2007). *Poems. A New Selection*. West Valley City (UT): Waking Lion Press (The Editorium).
- (2007). *Provença: Poems Selected from Personae, Exultations, and Canzoniere of Ezra Pound*. Montana: Kessinger Publishing.
- (2007). *Poems*. Oliver Cox (ed. selec. y pról.). Warwick (GB): Greville Press.
- (2008). *Umbra, The Early Poems of Ezra Pound*. Montana: Kessinger Publishing.
- (2009). *Umbra, The Early Poems of Ezra Pound*. Charleston: BiblioBazaar.



- (2010). *New Selected Poems and Translations*. Richard Sieburth (ed. notas y epíl.). Nueva York: New Directions Publ.
- (2010). *Selected Poems and Translations*. Richard Sieburth (ed. notas y epíl.). Londres: Faber & Faber.
- (2010). *Poems 1918-1921*. Charleston: Nabu Press.
- (2010). *Poems 1918-1921. Including Three Portraits and Four Cantos*. Joline Press.
- (2010). *Provença: Poems Selected from Personae, Exultations, and Canzoniere of Ezra Pound*, Montana: Kessinger Publishing.
- (2010). *New Selected Poems and Translations*. Nueva York: New Directions Publ.
- (2010). *Lustra of Ezra Pound with Earlier Poems*. Charleston: Nabu Press.
- (2011). *Selected Poems and Translations*. Richard Sieburth (ed. notas y epíl.). Londres: Faber & Faber, 1.ª ed. rústica.
- (2011). *Provença: Poems Selected from Personae, Exultations, and Canzoniere of Ezra Pound*. Charleston: Nabu Press.
- (2011). *Lustra of Ezra Pound with Earlier Poems*. Charleston: Nabu Press.
- (2011). *Personae: Collected Shorter Poems*. Charleston: Nabu Press.
- (2012). *Umbra, The Early Poems of Ezra Pound*. Nueva York: HardPress Publ.
- (2012). *Poems 1918-1921*. Charleston: Nabu Press.
- (2012). *Lustra of Ezra Pound with Earlier Poems*. Nueva York: Ulan Press.
- (2012). *Personae*. Provo (UT): Repressed Publ., 1.ª ed. rústica, facsímil.
- (2012). *Personae*. Zhigoora Books, *ebook*.
- (2012). *Canzoni & Ripostes of Ezra Pound*. Londres: Forgotten Books, 1.ª ed. rústica facsímil.
- (2012). *Provença: Poems Selected from Personae, Exultations, and Canzoniere of Ezra Pound*. Provo (UT): Repressed Publ.
- (1920). *Umbra, The Early Poems of Ezra Pound*. Charleston: Nabu Press.
- (2012). *Poems 1918-1921. Including Three Portraits and Four Cantos*. Nueva York: Ulan Press.
- (2012). *Poems 1918-1921. Including Three Portraits and Four Cantos*. Londres: Forgotten Books, 1.ª ed. rústica facsímil.
- (2012). *Canzoni & Ripostes*. Zhigoora Books, *ebook*.

#### d) Obras completas

- Pound, Ezra (1926). *Personae, the Collected Poems of Ezra Pound*. Nueva York: Boni & Liveright.
- (1946). *Personae, the Collected Poems of Ezra Pound*. Nueva York: New Directions.
- (1949). *Personae, the Collected Poems of Ezra Pound*. Nueva York: A New Directions books, James Laughlin, 1.ª ed. rev.

- (1991). *Ezra Pound's Poetry and Prose: Contributions to Periodicals*. Lea Baechler, Litz A. Walton y James Longenbach (eds.). Nueva York/Londres: Garland Pub, 11 vols.

## 2.17. CHARLES REZNIKOFF

### a) Poemarios

- Reznikoff, Charles (1918). *Rhythms*. Brooklyn (NY): s.e.
- (1920). *Poems*. Nueva York: Samuel Roth.
  - (1927). *Five Groups of Verse*. Nueva York: C. Reznikoff, 1.ª ed. lim., partic.
  - (1934). *In Memoriam: 1933*. Nueva York: Objectivist Press.
  - (1934). *Jerusalem the Golden*. Nueva York: Objectivist Press.
  - (1936). *Separate Way*. Nueva York: Objectivist Press.
  - (1941). *Going To and Fro and Walking Up and Down*. Nueva York: Futuro Press.
  - (1965). *Testimony: The United States, 1885-1890. Recitative*. Nueva York/San Francisco: New Directions/San Francisco Review.
  - (1969). *By the Well of Living and Seeing, and The Fifth Book of The Maccabees*. Nueva York: C. Reznikoff, 1.ª ed. lim., partic.
  - (1975). *Holocaust*. Los Ángeles: Black Sparrow Press.
  - (1978-1979). *Testimony: The United States, 1885-1915. Recitative*. Santa Barbara (Calif.): Black Sparrow Press, 2 vols, 1.ª ed. tapa dura, lujo.
  - (1978-1979). *Testimony: The United States, 1885-1915. Recitative*. Santa Barbara (Calif.): Black Sparrow Press, 2 vols, 1.ª ed. rústica.
  - (2007). *Holocaust*. Boston: David R. Godine, 1.ª ed. rústica.
  - (2010). *Holocaust*. Nottingham: Five Leaves.

### b) Antologías

- Reznikoff, Charles (1959). *Inscriptions, 1894-1956*. Nueva York: s.e.
- (1962). *By The Waters of Manhattan: Selected Verse*. C. P. Snow (1.ª ed.). Nueva York/San Francisco: James Laughlin/San Francisco Review.
  - (1974). *By The Well of Living and Seeing; New and Selected Poems, 1918-1973*. Seamus Cooney (ed.). Los Ángeles: Black Sparrow Press.
  - (1976). *Poems, 1918-1936*. Seamus Cooney (ed.). Santa Barbara (Calif.): Black Sparrow Press.

## c) Obras completas

- Reznikoff, Charles (1976). *The Complete Poems of Charles Reznikoff. Poems, 1918-1936*. Seamus Cooney (ed.). Santa Barbara (CA): Black Sparrow Press, vol. 1.
- (1977). *The Complete Poems of Charles Reznikoff. Poems, 1937-1975*. Seamus Cooney (ed.). Santa Barbara (Calif.): Black Sparrow Press, vol. 2.
- (1989). *Poems 1918-1975: The Complete Poems of Charles Reznikoff*. Seamus Cooney (ed.). Santa Rosa (CA): Black Sparrow Press, 1.<sup>a</sup> ed. rev.
- (2005). *The Poems of Charles Reznikoff: 1918-1975*. Boston: David R. Godine, 1.<sup>a</sup> ed. rev., tapa dura.
- (2005). *The Poems of Charles Reznikoff: 1918-1975*. Boston: David R. Godine, 1.<sup>a</sup> ed. rev., rústica.

## 2.18. LAURA RIDING

### a) Poemarios

- Riding, Laura (1926). *The Close Chaplet, by Laura Riding Gottschalk*. Londres: Leonard & Virginia Woolf at Hogarth Press.
- (1926). *The Close Chaplet, by Laura Riding Gottschalk*. Nueva York: Adelphi Co.
- (1927). *Voltaire, a Biographical Fantasy, by Laura Riding Gottschalk*. Londres: Leonard & Virginia Woolf at Hogarth Press.
- (1928). *Contemporaries and Snobs*. Londres: J. Cape.
- (1928). *Love as Love, Death as Death*. Londres: The Seizin Press, 1.<sup>a</sup> ed. lim., tapa dura, estuche.
- (1930). *Twenty Poems Less*. París: Hours Press, 1.<sup>a</sup> ed. lim. firmada.
- (1931). *Laura and Francisca*. Deià (Mallorca): The Seizin Press, 1.<sup>a</sup> ed. lim. firmada.
- (1933). *The First Leaf*. Deià (Mallorca): The Seizin Press.
- (1933). *The Life of the Dead*, John Aldridge (ilustr.), R. J. Beenham (grab.). Londres: Arthur Barker Ltd., ed. bilingüe (inglés y francés), 1.<sup>a</sup> ed. lim., firmada, ilustr.
- (1933). *Poet: A Lying Word*. Londres: Arthur Barker, Ltd.
- (1934). *Americans*. Los Ángeles: Primavera, 1.<sup>a</sup> ed. lim.
- (1935). *The Second Leaf*. Deià (Mallorca): The Seizin Press.
- (1977). *Voltaire: A Biographical Fantasy*. Folcroft (PA): Folcroft Library Editions.

## b) Antologías

- Riding, Laura (1930). *Poems: A Joking Word*. Laura Riding (intro.). Londres: Jonathan Cape.
- (1970). *Selected Poems: In Five Sets*. Londres: Faber & Faber, 1.ª ed. rústica.
  - (1973). *Selected Poems: In Five Sets*. Nueva York: Norton.
  - (1992). *First Awakenings: Early Poems*. Elizabeth Friedmann (ed.). Manchester: The Carcanet Press.
  - (1992). *First Awakenings: The Early Poems of Laura Riding*. Elizabeth Friedmann, y Alan J. Clark, (eds.), Laura (Riding) Jackson (intro.). Nueva York: Persea Books.
  - (1993). *Laura Riding: Selected Poems in Five Sets*. Laura (Riding) Jackson (selec. y pról.). Nueva York: Persea.
  - (1994). *A Selection of the Poems of Laura Riding*. Robert Nye (ed. e intro.). Manchester: The Carcanet Press.
  - (1996). *A Selection of the Poems of Laura Riding*. Robert Nye (ed. e intro.). Nueva York: Persea Books.
  - (2005). *The Laura (Riding) Jackson Reader*. Elizabeth Friedmann (ed.). Nueva York: Persea Books, 1.ª ed. rústica.

## c) Obras completas

- Riding, Laura (1938). *Collected Poems*. Nueva York: Random House.
- (1980). *The Poems of Laura Riding: A New Edition of the 1938 Collection*. Manchester: The Carcanet New Press, 1.ª ed. rev.
  - (1980). *The Poems of Laura Riding: A New Edition of the 1938 Collection*. Nueva York: Persea Books.
  - (1986). *The Poems of Laura Riding / Laura (Riding) Jackson*. Manchester: The Carcanet Press, 1.ª ed. rústica.
  - (2001). *The Poems of Laura Riding: A Newly Revised Edition of the 1938-1980 Collection*. Mark Jacobs (prol.). Nueva York: Persea Books. 1.ª ed. conmem. centenario.

## 2.19. EDWIN ARLINGTON ROBINSON

### a) Obras anteriores a 1912

- Robinson, Edwin Arlington (1896). *The Torrent and The Night Before*. Cambridge (Mass.): Riverside Press, ed. autor.

- (1897). *The Children of the Night. A Book of Poems*. Boston: Richard G. Badger & Co.
- (1902). *Captain Craig*. Bost. (NY): s.e.
- (1902). *Captain Craig. A Book of Poems*. Londres: A. P. Watt & Son.
- (1910). *The Town down the River. A Book of Poems*. Nueva York: Charles Scribner's Sons.

## b) Poemarios

- Robinson, Ewddin Arlington (1915). *Captain Craig. A Book of Poems*. Nueva York: The Macmillan Co., 1.<sup>a</sup> ed. rev.
- (1916). *The Man Against the Sky: A Book of Poems*. Nueva York: The Macmillan Co.
- (1917). *Merlin. A Poem*. Nueva York: The Macmillan Co.
- (1920). *Lancelot. A Poem*. Nueva York: Thomas Seltzer.
- (1920). *The Three Taverns. A Book of Poems*. Nueva York: The Macmillan Co.
- (1921). *Avon's Harvest*. Nueva York: The Macmillan Co.
- (1923). *Roman Bartholow*. Londres: Ceci, Palmer.
- (1923). *Roman Bartholow*. Nueva York: The Macmillan Co.
- (1923). *Roman Bartholow*. Nueva York: The Macmillan Co., 1.<sup>a</sup> ed. lim., firmada.
- (1924). *The Man Who Died Twice*. Londres: Cecil Palmer.
- (1924). *The Man Who Died Twice*. Nueva York: The Macmillan Co.
- (1925). *Dionysus in Doubt. A Book of Poems*. Nueva York: The Macmillan Co.
- (1927). *Tristram*. Nueva York: The Macmillan Co.
- (1927). *Tristram*. Nueva York: The Literary Guild of America.
- (1928). *Fortunatus*. Reno/San Francisco: Slide Mountain Press/Grabhorn Press.
- (1928). *Three Poems*. Cambridge (Mass.): s.e.
- (1928). *Tristram*. Londres: Victor Gollancz.
- (1929). *Cavender's House* (1.<sup>a</sup> EEUU ed.). Nueva York: The Macmillan Co.
- (1929). *Modred. A Fragment*. Nueva York: Edmond Byrne Hackett, Brick Row Bookshop, 1.<sup>a</sup> ed. lim., firmada.
- (1929). *The Prodigal Son*. Nueva York: Random House, «Poetry Quartos», 1.<sup>a</sup> ed. lim.
- (1930). *Cavender's House*. Londres: Leonard & Virginia Woolf at Hogarth Press.
- (1930). *The Glory of the Nightingales*. Nueva York: The Macmillan Co.
- (1930). *The Valley of the Shadow*. San Francisco: Yerba Buena Press, 1.<sup>a</sup> ed. lim., no venal.
- (1931). *Matthias at the Door*. Nueva York: The Macmillan Co.
- (1931). *Matthias at the Door*. Nueva York: The Macmillan Co., 1.<sup>a</sup> ed. lim. firmada.
- (1932). *Nicodemus. A Book of Poems*. Nueva York: The Macmillan Co.

- (1932). *Nicodemus. A Book of Poems*. Nueva York: The Macmillan Co., 1.<sup>a</sup> ed. lim., firmada.
- (1933). *Talifer*. Nueva York: The Macmillan Co.
- (1934). *Amaranth*. Nueva York: The Macmillan Co.
- (1935). *King Jasper. A Poem, etc.*. Robert Frost (ed.). Nueva York: The Macmillan Co., 1.<sup>a</sup> ed. lim.
- (1936). *Hannibal Brown, an Alcaic: Posthumous Poem*. Buffalo, Nueva York: Howard G. Schmitt.
- (1967). *Hannibal Brown, an Alcaic: Posthumous Poem*. New Haven (Conn.): Yale University Library.
- (1969). *A Tilbury Score*. Summit (NJ): Masterwork Press, Bassett Foundation, 1.<sup>a</sup> ed. lim., numer., conmem. (centenario nacim).
- (1974). *Children of the Night*. Nueva York: Gordon Press.
- (2004). *The Town Down the River*. Montana: Kessinger Publishing., 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.
- (2004). *The Glory of the Nightingales*. Montana: Kessinger Publishing., 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.
- (2004). *The Children of the Night*. Montana: Kessinger Publishing., 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.
- (2004). *The Three Taverns*. Montana: Kessinger Publishing., 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.
- (2004). *The Man Against the Sky*. Montana: Kessinger Publishing, 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.
- (2004). *Merlin*. Montana: Kessinger Publishing, 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.
- (2005). *Lancelot. A Poem*. Montana: Kessinger Publishing, 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.
- (2005). *Tristram*. Montana: Kessinger Publishing, 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.
- (2007). *Robinson: Poems*. Scott Donaldson (ed.). Nueva York: A. A. Knopf (Random House), «Everyman's Library Pocket Poets», 1.<sup>a</sup> ed. rústica.
- (2007). *Lancelot. A Poem*. Montana: Kessinger Publishing, 1.<sup>a</sup> ed. rústica facsímil.
- (2007). *Captain Craig: A Book of Poems*. Montana: Kessinger Publishing, 1.<sup>a</sup> ed. rústica facsímil.
- (2008). *The Three Taverns*. Hayes Barton Press, *ebook*.
- (2008). *The Man Against the Sky*. Gloucester (GB): Dodo Press.
- (2008). *Children of the Night*. Gloucester (GB): Dodo Press.
- (2009). *Avon's Harvest*. Mineola (NY): Kessinger Publishing, 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.
- (2008). *The Three Taverns*. Gloucester (GB): Dodo Press.
- (2008). *Merlin. A Poem*. Sl.: Goodale Press.
- (2008). *Captain Craig: A Book of Poems*. Charleston: BiblioBazaar.

- (2009). *The Children of the Night*. Charleston: BiblioBazaar, 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.
- (2009). *The Three Taverns. A Book of Poems*. Charleston: BiblioBazaar, 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.
- (2009). *The Town Down the River: A Book of Poems*. Charleston: BiblioBazaar, 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.
- (2009). *Avon's Harvest: 1921*. Nueva York: Cornell University Library.
- (2009). *Lancelot. A Poem*. Charleston: BiblioBazaar, 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.
- (2009). *Merlin. A Poem*. Charleston: BiblioBazaar, 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.
- (2010). *The Town down the River. A Book of Poems*. Charleston: Nabu Press.
- (2010). *The Man Against the Sky: A Book of Poems*. B & R Samizdat Express, *ebook*.
- (2010). *The Man Against the Sky*. Pubone Info, *ebook*.
- (2010). *Children of the Night*. MVB-Ebooks, Libreka, *ebook*.
- (2010). *The Man Against the Sky*. MVB-Ebooks, Libreka, *ebook*.
- (2010). *Children of the Night*. Pubone Info., *ebook*.
- (2010). *The Children of the Night. A Book of Poems*. B & R Samizdat Express, *ebook*.
- (2010). *The Man Against the Sky*. Nueva York: FQ Books.
- (2011). *Merlin*. Mineola (NY): Kessinger Publishing, 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.
- (2010). *Avon's Harvest*. Barnes & Noble, *ebook*.
- (2010). *The Three Taverns*. Pubone Info., *ebook*.
- (2010). *The Three Taverns*. MVB-Ebooks, Libreka, *ebook*.
- (2010). *The Three Taverns*. Nueva York: HardPress Publ., 1.<sup>a</sup> ed. gratuita.
- (2010). *The Three Taverns. A Book of Poems*. B & R Samizdat Express, *ebook*.
- (2010). *The Children of the Night*. Sl.: ValdeBooks.
- (2011). *The Children of the Night*. Barnes & Noble, *ebook*.
- (2011). *The Three Taverns. A Book of Poems*. Alan R. Light, *ebook*.
- (2011). *Tristram*. Nueva York: The Macmillan Co.
- (2011). *Merlin. A Poem*. Nueva York: Ulan Press, 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.
- (2011). *Lancelot. A Poem*. Nueva York: Ulan Press, 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.
- (2011). *Captain Craig. A Book of Poems*. Nueva York: Ulan Press, 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.
- (2012). *The Children of the Night: A Book of Poems*. Londres: Forgotten Books.
- (2012). *The Man Against the Sky: A Book of Poems*. Nueva York: Ulan Press, 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.
- (2012). *Avon's Harvest*. Nueva York: Ulan Press, 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.
- (2012). *The Three Taverns. A Book of Poems*. Nueva York: Ulan Press, 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.
- (2012). *Merlin. A Poem*. California: University of California Libraries.

- (2012). *The Town down the River. A Book of Poems*. Nueva York: Ulan Press, 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.
- (2012). *The Man Against the Sky: A Book of Poems*. Londres: Forgotten Books.

### c) Antologías

- Robinson, Edwin Arlington (1928). *Sonnets, 1889-1927*. Nueva York: The Macmillan Co.
- (1928). *Sonnets, 1889-1927*. Nueva York: C. Gaige.
- (1928). *The Torrent and The Night Before*. Nueva York: Brick Row Bookshop.
- (1931). *Poems. Selected*. Bliss Perry (pról.). Nueva York: The Macmillan Co.
- (1953). *Tilbury Town. Selected Poems of Edwin Arlington Robinson*. Lawrence Thompson (intro. y notas). Nueva York: The Macmillan Co.,
- (1961). *Selected Early Poems and Letters*. Charles T. Davis (ed.). Nueva York: Holt, Rinehart & Winston.
- (1965). *Selected Poems*. Morton Dauwen Zabel (ed.); James Dickey (pról.). Londres/Nueva York: Collier-Macmillan.
- (1965). *Selected Poems*. Morton Dauwen Zabel (ed.); James Dickey (pról.). Nueva York: The Macmillan Co.
- (1971). *Edwin Arlington Robinson; A Centenary Memoir-Anthology*. Bernard Grebanier (ed.). South Brunswick: A. S. Barnes for the Poetry Society of America, «The Centenary Series».
- (1975). *Uncollected Poems and Prose of Edwin Arlington Robinson*. Richard Cary (ed., comp. y notas). Waterville (ME): Colby College Press.
- (1979). *Selected Poems of Edwin Arlington Robinson*. Morton Dauwen Zabel (ed.). Franklin Center (PA): Franklin Library, «100 Greatest Masterpieces of American Literature».
- (1990). *Edwin Arlington Robinson. Poems. Selections*. James P. Carley (intro.). Rochester (NY)/Woodbridge, Suffolk: Boydell Press.
- (1994). *The Essential Robinson*. Hopewell (NJ): Ecco Press, «The Essential Poets», n.º 19.
- (1995). «*Miniver Cheevy*» and *Other Poems*. Mineola (NY): Dover Publications.
- (1995). *Tilbury Town: Selected Poems*. Ann Arbor (Michigan): UMI.
- (1996). *The Torrent, and The Night Before*. Donald Justice (pról.). Gardiner (ME): Tilbury House Publishers.
- (1997). *Selected Poems*. Robert Faggen (ed. e intro.). Nueva York: Penguin Books.
- (1997). *Selected Poems*. Robert Faggen (ed. e intro.). *s.l.*: San Val.
- (1999). *The Poetry of E. A. Robinson*. Robert Mezey (selec. e intro). Nueva York: Random House, Modern Library.



- (2004). *Sonnets of Edwin Arlington Robinson*. Montana: Kessinger Publishing., 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.
- (2007). *Sonnets of Edwin Arlington Robinson*. Montana: Kessinger Publishing., 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.
- (2007). *The Torrent, and The Night Before*. Montana: Kessinger Publishing., 1.<sup>a</sup> ed. rústica facsímil.
- (2007). *The Children of the Night, and The Three Taverns*, Charleston: BiblioBazaar, 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.
- (2007). *The Children of the Night, The Man against the Sky, The Three Taverns. A Book of Poems*. sl.: Wilhern Press.
- (2007). *Poems*. Scott Donaldson (ed.). Nueva York: Knopf Doubleday Publ., «Everyman's Library Pocket Poets».
- (2008). *The Children of the Night, and The Three Taverns*, Charleston: BiblioLife, 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.
- (2009). *The Torrent, and The Night Before*. University of Michigan Library.
- (2009). *Edwin Arlington Robinson. The Pulitzer Prize*. Portable Poetry, *ebook*.
- (2010). *The Torrent, and The Night Before*. Charleston: Nabu Press.
- (2010). *Sonnets of Edwin Arlington Robinson*. Montana: Kessinger Publishing., 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.
- (2010). *The Book of Poems*. Classics Reborn Publ., *ebook*.
- (2012). *The Torrent, and The Night Before*. Nueva York: Ulan Press, 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.
- (2012). *The Torrent, and The Night Before*. Charleston: Nabu Press.
- (2012). *Three Books of Poems*. Nueva York: CreateSpace Independent Publishing Platform.

#### d) Obras completas

- Robinson, Edwin Arlington (1921). *Collected Poems* (1.<sup>a</sup> ed.). Nueva York: The Macmillan Co.
- (1921). *The Collected Poems of Edwin Arlington Robinson*. Nueva York, New Haven: The Brick Row Book Shop, 2 vols., 1.<sup>a</sup> ed. lim.
  - (1922). *Collected Poems*. John Drinkwater (ed.). Londres: Ceci, Palmer.
  - (1922). *Collected Poems*. Nueva York: The Macmillan Co., 1.<sup>a</sup> ed. tapa dura.
  - (1927). *Collected Poems*. Nueva York, Boston/Cambridge (Mass.): The Macmillan Co./Dunster House, 5 vols., 1.<sup>a</sup> ed. lim., firmada.
  - (1927). *Collected Poems*. Nueva York: The Macmillan Co., 5 vols., 1.<sup>a</sup> ed. tapa dura.
  - (1929). *Collected Poems of Edwin Arlington Robinson*. Nueva York: The Macmillan Co., 1.<sup>a</sup> ed. rev., 1 vol.

- (1930). *Collected Poems of Edwin Arlington Robinson*. «Reprinted with a Portrait». Nueva York: The Macmillan Co., 1.<sup>a</sup> ed. aumen.
- (1937). *Collected Poems of Edwin Arlington Robinson*. Nueva York: The Macmillan Co., 1.<sup>a</sup> ed. rev., aumen.
- (1942). *Collected Poems*. Nueva York: The Macmillan Co., 5 vols., 1.<sup>a</sup> ed. lim., tapa dura, firmada.
- (1961). *Collected Poems*. Nueva York: The Macmillan Co.
- (2007). *Collected Poems by Edwin Arlington Robinson*. Montana: Kessinger Publishing., 1.<sup>a</sup> ed. tapa dura, facsímil.
- (2009). *Collected Poems*. University of Michigan Library.
- (2010). *Collected Poems*. Montana: Kessinger Publishing., 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.
- (2010). *Collected Poems...* Charleston: Nabu Press (BiblioBazaar), 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil. [se dedican a reproducir obras de dominio público. [www.nabupress.com](http://www.nabupress.com)]
- (2011). *Collected Poems*. Nueva York: Ulan Press, 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.
- (2011). *Collected Poems*. Toronto: University of Toronto Libraries, 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.
- (2011). *Collected Poems...* Charleston: Nabu Press (BiblioBazaar).
- (2011). *Collected Poems*. Nueva York: Barnes & Noble, 2011.
- (2012). *Collected Poems*. John Drinkwater (pról.). Nueva York: Ulan Press, 1.<sup>a</sup> ed. rústica, rev., facsímil.
- (2012). *Collected Poems*. Nueva York: HardPress Publ., 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.
- (2012). *Collected Poems*. John Drinkwater (intro.). Toronto: University of Toronto Press, 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.
- (2012). *Collected Poems (Classic Reprint)*. Londres: Forgotten Books, 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.

## 2.20. THEODORE ROETHKE

### a) Poemarios

- Roethke, Theodore (1941). *Open House*. Nueva York: A. A. Knopf.
- (1948). *The Lost Son and Other Poems*. Garden City (NY): Doubleday.
- (1949). *The Lost Son, and Other Poems*. Londres: J. Lehmann.
- (1951). *Praise to The End*. Garden City (NY): Doubleday.
- (1957). *The Exorcism*. San Francisco: Poems in Folio.
- (1961). *I Am! Says The Lamb*. Robert Leydenfrost (ilustr.). Garden City (NY): Doubleday, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.

- (1963). *Party at The Zoo*. Nueva York/Londres: Crowell-Collier Press/Collier-Macmillan.
- (1963). *Sequence, Sometimes Metaphysical, Poems*. Iowa City: Stone Wall Press.
- (1964). *The Far Field*. Garden City, Nueva York: Doubleday.
- (1965). *The Far Field*. Londres: Faber & Faber.
- (1965). *Waking (I Wake to Sleep). Two Poems*. s.l.: L. Lent, 1.<sup>a</sup> ed. lim.
- (1965). *The Far Field. Last Poems*. Nueva York: Doubleday, Anchor Books.

## b) Antologías

- Roethke, Theodore (1953). *The Waking: Poems 1933-1953*. Garden City (NY): Doubleday.
- (1966). *The Achievement of Theodore Roethke: A Comprehensive Selection of His Poems*. William J. Martz (ed. e intro.). Glenview (Illinois): Scott, Foresman, «The Modern Poet Series».
  - (1969). *Selected Poems*. Beatrice Roethke (ed. y selec.). Londres: Faber & Faber.
  - (1969). *Selected Poems*. Beatrice Roethke (ed. y selec.). Londres: Faber & Faber, 1.<sup>a</sup> ed. rústica.
  - (1972). *The Waking; Poems 1933-1953*. Michigan: Ann Arbor, 1.<sup>a</sup> ed. facsímil.
  - (1973). *Dirty Dinky and Other Creatures; Poems for Children*. Beatrice Roethke, y Stephen Lushington (selec. y eds.). Garden City, Nueva York: Doubleday.
  - (2005). *Selected Poems*. Edward Hirsch (ed.). Nueva York: Library of America, «American Poets Project», n.º 15.

## c) Obras completas

- Roethke, Theodore (1957). *Words for the Wind*. Londres: Secker & Warburg.
- (1958). *Words for the Wind: The Collected Verse of Theodore Roethke*. Garden City (NY): Doubleday & Co.
  - (1958). *Words for the Wind: The Collected Verse of Theodore Roethke*. Seattle: University of Washington Press.
  - (1961). *Words for the Wind: The Collected Verse of Theodore Roethke*. Bloomington: Indiana University Press.
  - (1966). *The Collected Poems of Theodore Roethke*. Garden City, Nueva York: Doubleday.
  - (1966). *Collected Verse of Theodore Roethke. Words for the Wind*. Indiana: Indiana University Press.
  - (1968). *The Collected Poems of Theodore Roethke*. Londres: Faber & Faber.
  - (1974). *The Collected Poems of Theodore Roethke*. Nueva York: Doubleday, Anchor Books, 1.<sup>a</sup> ed. rústica.

- (1975). *The Collected Poems of Theodore Roethke*. Nueva York: Doubleday, Anchor Books, 1.<sup>a</sup> ed. tapa dura.
- (1982). *The Collected Poems of Theodore Roethke*. Seattle: University of Washington Press.
- (2011). *The Collected Poems of Theodore Roethke*. Random House, Knopf Doubleday Publ., Anchor Books, *ebook*.

## 2.21. MURIEL RUKEYSER

### a) Poemarios

- Rukeyser, Muriel (1935). *Theory of Flight*. Stephen Vincent Benét (pról.). New Haven (Conn.)/Londres: Yale University Press/H. Milford, Oxford University Press, «The Ywle Series of Younger Poets», n.º 34.
- (1938). *U. S. I: Poems*. Nueva York: Covici, Friede.
  - (1939). *A Turning Wind, Poems by Muriel Rukeyser*. Nueva York: The Viking Press.
  - (1940). *The Soul and Body of John Brown*. Nueva York: Rukeyser (ed. autora).
  - (1940). *The Soul and Body of John Brown. A Poem*. Rudolf C. von Ripper (ilustr.). Nueva York: s.e., 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
  - (1942). *Wake Island*. Garden City (NY): Doubleday, Doran and Co.
  - (1944). *Beast in View*. Nueva York: Doubleday, Doran and Co.
  - (1947). *The Children's Orchard*. San Francisco: Book Club of California.
  - (1948). *The Green Wave: Poems*. Garden City (NY): Doubleday & Co.
  - (1949). *Elegies*. Norfolk (Conn.): New Directions, 1.<sup>a</sup> ed. lim. firmada.
  - (1949). *Orpheus: The Poem*. San Francisco: Centaur Press.
  - (1958). *Body of Waking*. Nueva York: Harper.
  - (1959). *Orpheus*. San Francisco: Centaur Press.
  - (1961). *The Colors of the Day: A Celebration for the Vassar Centennial*. Poughkeepsie (NY): Vassar College, 1.<sup>a</sup> ed. conmem.
  - (1961). *I Go Out*. Leonard Kessler (ilustr.). Nueva York: Harper & Bros, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
  - (1967). *The Outer Banks*. Santa Barbara (Calif.): Unicorn Press.
  - (1968). *The Speed of Darkness*. Nueva York: Random House.
  - (1970). *Mazes*. Milton Charles (fotog.). Nueva York: Simon and Schuster, «A Gulliver House Book», 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
  - (1971). *Theory of Flight*, Stephen Vincent Benét (pról.). Nueva York: AMS Press.
  - (1972). *29 Poems*. Londres: Rapp and Whiting/Andre Deutsch.
  - (1973). *Breaking Open*. Nueva York: Random House.

— (1976). *The Gates: Poems*. Nueva York: McGraw-Hill.

## b) Antologías

Rukeyser, Muriel (1951). *Selected Poems*. Nueva York: New Directions.

— (1962). *Waterlily Fire: Poems 1935-1962*. Nueva York: The Macmillan Co.

— (1963). *Selected Poems*. Nueva York: New Directions.

— (1992). *Out of Silence: Selected Poems*. Kate Daniels (ed.). Evanston (IL): TriQuarterly Books, Northwestern University.

— (1994). *A Muriel Rukeyser Reader*. Jan Heller Levi (ed.); Adrienne Rich (intro.). Londres/Nueva York: W.W. Norton.

— (2004). *Selected Poems*. Adrienne Rich (ed.). Nueva York: Library of America.

— (2009). *Early Poems*. Nueva York: CreateSpace Independent Publ., *ebook*.

— (2009). *Early Poems*. Nueva York: CreateSpace Independent Publ., 1.ª ed. rústica.

— (2012). *Selected Poems*. Montana: Literary Licensing LLC.

## c) Obras completas

Rukeyser, Muriel (1978). *The Collected Poems*. Nueva York: McGraw-Hill.

— (1982). *Collected Poems*. Nueva York: McGraw Hill.

— (2005). *The Collected Poems of Muriel Rukeyser*. Janet E. Kaufman, Anne F. Herzog, y Jan Heller Levi (eds.). Pittsburgh (PA)/Londres: University of Pittsburgh Press, 1.ª ed. tapa dura.

— (2006). *The Collected Poems of Muriel Rukeyser*. Janet E. Kaufman, Anne F. Herzog, y Jan Heller Levi (eds.). Pittsburgh (PA): University of Pittsburgh Press, 1.ª ed. rústica.

## 2.22. CARL SANDBURG

### a) Obras anteriores a 1912

Sandburg, Carl (1904). *In Reckless Ecstasy*. Galesburg, Illinois: Asgard Press.

— (1907). *Incidentals*. Galesburg, Illinois: Asgard Press.

— (1908). *The Plaint of a Rose*. Galesburg, Illinois: Asgard Press.

— (1910). *Joseffy: An Appreciation*. Galesburg, Illinois: Asgard Press.

### b) Poemarios

Sandburg, Carl (1916). *Chicago Poems*. Nueva York: H. Holt & Co.

- (1918). *Cornhuskers*. Nueva York: H. Holt & Co.
- (1920). *Smoke and Steel*. Nueva York: Harcourt, Brace and Howe.
- (1922). *Slabs of the Sunburnt West*. Nueva York: Harcourt, Brace & Co.
- (1928). *Good Morning America*. Nueva York: Harcourt, Brace & Co.
- (1928). *Good Morning, America*. Nueva York: Crosby Gaige.
- (1930). *Early Moon*. James Daugherty (ilustr.). Nueva York: Harcourt, Brace and Co., 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
- (1930). *Early Moon*. James Daugherty (ilustr.). Nueva York: Junior Literary Guild, «Children's Poetry», 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
- (1936). *The People, Yes*. Nueva York: Harcourt, Brace & Co.
- (1953). *Names*. Nueva York: Harcourt, Brace & Co., 1.<sup>a</sup> ed. facsim.
- (1958). *Early Moon*. James Daugherty (ilustr.). Nueva York: Harcourt, Brace & World, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
- (1960). *Wind Song*. William A. Smith (ilustr.). Nueva York: Harcourt, Brace & World, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
- (1961). *Six New Poems and a Parable*. Misch Kohn (ilustr.). Lexington (KY): University of Kentucky.
- (1963). *Honey and Salt*. Nueva York: Harcourt, Brace & World.
- (1978). *Breathing Tokens*. Margaret Sandburg (ed.). Nueva York/Londres: Harcourt, Brace, Jovanovich.
- (1978). *Early Moon*. James Daugherty (ilustr.). Nueva York: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
- (1990). *The People, Yes*. San Diego: Harcourt, Brace, Jovanovich.
- (1992). *Chicago Poems*. John W. Hallwas (intro.). Urbana: University of Illinois Press.
- (1993). *Arithmetic*. Ted Rand (ilustr.). San Diego: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
- (1994). *Chicago Poems*. Mineola (NY): Dover Publications.
- (1998). *Grassroots: Poems*. Wendell Minor (ilustr.). San Diego: Broendeer Press, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
- (1997). *Not Everyday an Aurora Borealis for Your Birthday: A Love Poem*. Anita Lobel (ilustr.). Nueva York: Alfred A. Knopf, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
- (1999). *Not Everyday an Aurora Borealis for Your Birthday: A Love Poem*. Anita Lobel (ilustr.). Nueva York: Alfred A. Knopf, 1.<sup>a</sup> ed. rústica, ilustr.
- (2000). *Cornhuskers*. Mineola (NY): Dover Publ., 1.<sup>a</sup> ed. rev.
- (2001). *Cornhuskers*. New Jersey: Replica Books.
- (2001). *Smoke and Steel*. New Jersey: Replica Books.
- (2003). *Cornhuskers*. New Jersey: Replica Books, «Reprint edition».
- (2004). *Good Morning America*. Montana: Kessinger Publishing., 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsimil.

- (2004). *Smoke and Steel*. Montana: Kessinger Publishing., 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.
- (2004). *Chicago Poems*. Montana: Kessinger Publishing., 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.
- (2004). *Cornhuskers*. Montana: Kessinger Publishing., 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.
- (2005). *Breathing Tokens*. s.l.: Eastern National.
- (2007). *Slabs of the Sunburnt West*. Montana: Kessinger Publishing., 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.
- (2008). *Chicago Poems*. Stilwell (KS): Digireads.com.
- (2009). *Chicago Poems*. University of Michigan Library, *ebook*.
- (2009). *Chicago Poems*. Michigan: University of Michigan Library.
- (2009). *Smoke and Steel*. Michigan: University of Michigan Library.
- (2009). *Cornhuskers*. Charleston: BiblioBazaar, 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.
- (2010). *Slabs of the Sunburnt West*. Montana: Kessinger Publishing., 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.
- (2010). *Smoke and Steel. Poems*. Londres: The British Library.
- (2010). *Slabs of the Sunburnt West*. Nueva York: Cornell University Library.
- (2010). *Chicago Poems*. Montana: Kessinger Publishing., 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.
- (2010). *Incidentals*. Charleston: Nabu Press.
- (2010). *Smoke and Steel*. Charleston: Nabu Press.
- (2010). *Cornhuskers*. Nueva York: Cornell University Library.
- (2010). *Cornhuskers*. Mobile Reference, *ebook*.
- (2011). *Cornhuskers*. Charleston: Nabu Press.
- (2011). *Smoke and Steel*. Londres: British Library. Historical Print Editions.
- (2011). *Smoke and Steel*. Charleston: BiblioLife.
- (2011). *Chicago Poems*. «Large print Edition». Montana: Kessinger Publishing., 1.<sup>a</sup> ed. tapa dura, letra grande.
- (2012). *Smoke and Steel*. Londres: Forgotten Books, «Classic Reprint».
- (2012). *Cornhuskers*. Londres: Forgotten Books, «Classic Reprint».
- (2012). *Incidentals*. Nueva York: Ulan Press, 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.
- (2012). *Chicago Poems: Unabridged*. Dover Thrift Editions, *ebook*.
- (2012). *Chicago Poems*. Londres: Forgotten Books, «Classic Reprint».
- (2012). *Slabs of the Sunburnt West*. Nueva York: Ulan Press, 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.

### c) Antologías

- Sandburg, Carl (1926). *Carl Sandburg...* Hughes Mearns (ed.). Nueva York: Simon & Schuster.
- (1926). *Selected Poems*, Rebecca West (ed.), pseudo. Londres: Jonathan Cape.
- (1926). *Selected poems of Carl Sandburg*. Rebecca West (ed.), pseudo. Nueva York: Harcourt, Brace and Co.

- (1938). *Smoke and Steel, and Slabs of the Sunburnt West*. Nueva York: Harcourt, Brace.
- (1938). *Smoke and Steel, and Slabs of the Sunburnt West*. Nueva York: Harcourt, Brace & Co.
- (1942). *Smoke and Steel; Slabs of the Sunburnt West. Good Morning America*. Nueva York: Harcourt, Brace and Co.
- (1946). *Poems of the Midwest*. Cleveland: World Publication Co. 1.<sup>a</sup> ed. lim., no venal.
- (1946). *Poems of the Midwest: Containing Two Complete Volumes: Chicago Poems, and Cornhuskers*. Elizabeth McCausland (com. y selec. fotos), Lloyd Lewis (intro.). Cleveland/Nueva York: The World Publishing Co.
- (1946). *Poems of the Midwest: Two Complete Volumes. Chicago Poems and Cornhuskers*. Cleveland: World Publishing Co.
- (1957). *The Sandburg Range*. Nueva York: Harcourt, Brace & Co., 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
- (1960). *Harvest Poems, 1910-1960*. Mark Van Doren (intro.). Nueva York: Harcourt, Brace & Co., «Harvest Book», n.º 36.
- (1963). *Poems of the Midwest: Two Complete Volumes. Chicago Poems and Cornhuskers*. Lewis Lloyd (ed.). Cleveland/Nueva York: World Publishing Co., «The Living Library».
- (1963). *Smoke and Steel. Slabs of the Sunburnt West. Good Morning, America*. Nueva York: Harcourt, Brace & World.
- (1970). *Sandburg Treasury: Prose and Poetry for Young People*. Paula Sandburg (intro.); Paul bacon (ilustr.). Nueva York: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1.<sup>a</sup> ed. facsim.
- (1982). *Rainbows Are Made: Poems*. Lee Bennett Hopkins (selec.); Fritz Eichenberg (grab.). Nueva York: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
- (1993). *Billy Sunday and Other Poems*. George y Willene Hendrick (eds.). San Diego: Harcourt, Brace & Co.
- (1994). *Selected Poems*. Ann Arbor, Michigan: UMI.
- (1995). *Carl Sandburg*. Bolin Schoonmaker (ed.); Steve Arcella (ilustr.) Nueva York: Sterling Pub. Co., «Poetry for Young People», 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
- (1995). *Poems of the Midwest: Two Complete Volumes. Chicago Poems and Cornhuskers*. Elizabeth McCausland (comp.). Ann Arbor, Michigan: UMI.
- (1996). *Selected Poems*. George y Willene Hendrick (eds. e intro.). San Diego: Harcourt, Brace & World.
- (1999). (ilustr.) (Ed.), *Poems for Children Nowhere Near Old Enough to Vote*. George y Willene Hendrick (eds. e intro.); Istvan Banyai (ilustr.). Nueva York: Alfred A. Knopf, «Children's Poetry», 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
- (1999). *Poems for the People*. George y Willene Hendrick (eds. e intro.). Chicago: Ivan R. Dee.



- (2000). *The Sandburg Treasury: Prose and Poetry for Young People*. s.l.: HMH Books for Young readers.
- (2001). *Poems for the People*. George y Willene Hendrick (eds. e intro.). s.l.: Ivan R. Dee.
- (2001). *From Daybreak to Good Night: Poems for Children*. Lynn Smith-Ary (ilustr.). Toronto/Nueva York: Annick Press, 1.ª ed. ilustr.
- (2001). *Carl Sandburg: Selected Poems*. Nueva York: Gramercy (Random House), «Library of Classic Poets».
- (2002). *From Daybreak to Good Night: Poems for Children*. Madison (WI): Demco Media.
- (2002). *Carl Sandburg. Poetry for Young People*. s.l.: Scholastic.
- (2004). *Carl Sandburg Collection of Works: Smoke and Steel, Slabs of the Sunburnt West, Good Morning, America*. Sl: Eastern National.
- (2004). *Selected Poems*. Nueva York: Gramercy Books.
- (2006). *Selected Poems*. Paul Berman (ed.). Nueva York: Library of America, «American Poets Project», n.º 23.
- (2008). *Selected Poems*. Paul Berman (ed.). Nueva York: Library of America, «American Poets Project», n.º 23, 1.ª ed. tapa dura.
- (2008). *Selected Poems*. George y Willene Hendrick (eds. e intro.). s.l.: Paw Prints.
- (2012). *Smoke and Steel, and Slabs of the Sunburnt West*. Charleston: Nabu Press.
- (2012). *Poems*. Nueva York: Ulan Press, 1.ª ed. rústica, facsímil.
- (2012). *Smoke and Steel, and Slabs of the Sunburnt West*. Nueva York: HardPress Publ., 1.ª ed. rústica facsímil.

#### d) Obras completas

- Sandburg, Carl (1950). *Complete Poems*. Nueva York: Harcourt, Brace & World.
- (1970). *The Complete Poems of Carl Sandburg*. Nueva York: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1.ª ed. rev.
  - (2003). *The Complete Poems of Carl Sandburg*. Nueva York: Houghton Mifflin Harcourt, 1.ª ed. rev., tapa dura.

## 2.23. GERTRUDE STEIN

#### a) Poemarios

- Stein, Gertrude (1914). *Tender Buttons: Objects, Food, Rooms*. Nueva York: Claire Marie.

- (1931). *Before the Flowers of Friendship Had Faded Friendship Faded, Written on a Poem by Georges Hugnet*. París: Plain Edition, 1.<sup>a</sup> ed. lim.
- (1947). *Kisses Can*. Nueva York: Banyan Press, 1.<sup>a</sup> ed. lim.
- (1948). *Two (Hitherto Unpublished) Poems*. Nueva York: Gotham Book Mart, 1.<sup>a</sup> ed. lim.
- (1959). *On Our Way*. Nueva York: Schuster Printing Co.
- (1970). *Tender Buttons: Objects, Food, Rooms*. Nueva York: Haskell House Pub.
- (1971). *I Am Rose*. Nueva York: Mini-Books.
- (1972). *Tender Buttons: Objects, Food, Rooms*. Nueva York: Gordon Press.
- (1989). *Lifting Belly*. Rebecca Mark (ed.). Tallahassee (FL): Naiad Press.
- (1991). *Tender Buttons*. Los Ángeles (Calif.): Sun & Moon Press.
- (1994). *Stanzas in Meditation*. Douglas Messerli (ed.). Los Ángeles: Sun & Moon Press.
- (1997). *Tender Buttons: Objects, Food, Rooms*. Mineola (NY): Dover Publ.
- (2000). *Stanzas in Meditation*. Nueva York: Sun & Moon Press, 1.<sup>a</sup> ed. rústica.
- (2004). *Tender Buttons*. Montana: Kessinger Publishing., 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.
- (2005). *Tender Buttons*. Gloucester (GB): Dodo Press.
- (2007). *Tender Buttons*. Sl. NuVision Publ.
- (2008). *Tender Buttons: Objects, Food, Rooms*. Nueva York: CreateSpace Independent Publ.
- (2009). *Tender Buttons*. Melbourne (Aust.): Book Jungle.
- (2009). *Tender Buttons*. Charleston: BiblioBazaar.
- (2009). *Tender Buttons. Objects, Food, Rooms*. The Floating Press, *ebook*.
- (2010). *Tender Buttons: Objects, Food, Rooms*. Charleston: Nabu Press, 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.
- (2010). *Tender Buttons*. MVB-Ebooks, Labrika, *ebook*.
- (2011). *Tender Buttons: Objects, Food, Rooms*. EEUU: ReadaClassics.com.
- (2011). *Tender Buttons: Objects, Food, Rooms*. Martino Fine Books.
- (2012). *Tender Buttons*. Dover Publ, *ebook*.
- (2012). *Stanzas in Meditation: The Corrected Edition*. Susannah Hollister y Emily Setina (eds.); Joan Retallack (intro.). New Haven (Conn.)/Londres: Yale University Press, 1.<sup>a</sup> ed. rev.
- (2012). *Tender Buttons: Objects, Food, Rooms*. Nueva York: Ulan Press.

## b) Antologías

- Stein, Gertrude (1946). *Selected Writings of Gertrude Stein*. Carl van Vechten (ed. intro y notas). Nueva York: Random House.
- (1953). *Bee Time Vine and Other Pieces 1913-1927*. Virgil Thomson (pról. y notas). New Haven: Yale University.

- (1954). *As Fine As Melanctha, 1914-1930*. Natalie Clifford Barney (pról.). New Haven: Yale University Press.
- (1955). *Painted Lace, and Other Pieces, 1914-1937*. Daniel Henry Kahnweiler (pról.). New Haven: Yale University Press.
- (1956). *Stanzas in Meditation and Other Poems (1929-1933)*. Donald Sutherland (pról.). New Haven/Londres: Yale University Press/Oxford University Press.
- (1962). *Selected Writings*. Carl van Vechten (ed. intro y notas). Nueva York: Random House, Modern Library, «The Modern Library of the World's Best Books».
- (1969). *As Fine As Melanctha, 1914-1930*. Freeport (NY): Books for Libraries Press.
- (1969). *Bee Time Vine and Other Pieces 1913-1927*. Virgil Thomson (pról. y notas). Freeport (NY): Books for Libraries Press.
- (1969). *Stanzas in Meditation and Other Poems (1929-1933)*. Donald Sutherland (pról.). Freeport (NY): Books for Libraries Press.
- (1980). *The Yale Gertrude Stein: Selections*. Richard Kostelanetz (ed.). New Haven/Londres: Yale University Press, 1.ª ed. rústica.
- (1981). *The Yale Gertrude Stein: Selections*. Nueva York: Yale University Press, 1.ª ed. tapa dura.
- (1990). *Selected Writings of Gertrude Stein*. Carl van Vechten (ed. intro y notas). Nueva York: Random House, Alfred A. Knopf, Vintage Books.
- (1993). *A Stein Reader*. Ulla E. Dydo (ed.). Evanston (ILL): Northwestern University Press, 1.ª ed. rústica.
- (1993). *A Stein Reader*. Ulla E. Dydo (ed.). Evanston (ILL): Northwestern University Press, 1.ª ed. tapa dura.
- (2002). *The Gertrude Stein Reader: The Great American Pioneer of Avant-Garde Letters*. Nueva York: Cooper Square Press.
- (2003). *Three Lives and Tender Buttons*. Diane Suohami (pról.). Nueva York: Signet Classics, *ebook*.
- (2003). *Three Lives and Tender Buttons*. Diane Suohami (pról.). Nueva York: Signet Classics.
- (2008). *Gertrude Stein: Selections*. Joan Retallack (ed. e intro.). Berkeley: University of California Press, «Poetsfor the Millenium».
- (2008). *Three Lives and Tender Buttons*. Stilwell (KS): Digireads.com.
- (2010). *Three Lives and Tender Buttons*. EEUU: Readaclassic.com.
- (2010). *The Gertrude Stein Collection*. Nueva York: CreateSpace Independent Publ.
- (2012). *Selected Writings of Gertrude Stein*. Knopf Doubleday Publ. (Random House), *ebook*.
- (2012). *A Gertrude Stein Reader*. AfterMath, *ebook*.

## c) Obras completas

—

## 2.24. WALLACE STEVENS

### a) Poemarios

- Stevens, Wallace (1923). *Harmonium*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
- (1931). *Harmonium*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 1.<sup>a</sup> ed. tapa dura, lujo, rev.
- (1935). *Ideas of Order*. Nueva York: The Alcestis Press, 1.<sup>a</sup> ed. lim.
- (1936). *Ideas of Order*. Nueva York/Londres: Alfred A. Knopf.
- (1936). *Owl's Clover*. Nueva York: The Alcestis Press, 1.<sup>a</sup> ed. lim.
- (1937). *The Man With the Blue Guitar & Other Poems*. Nueva York/Londres: Alfred A. Knopf, «Borzoï Books».
- (1942). *Notes Toward a Supreme Fiction*. Cummington (Mass.): The Cummington Press, 1.<sup>a</sup> ed. lim., firmada.
- (1942). *Parts of a World*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
- (1943). *Notes Toward a Supreme Fiction*. Cummington (Mass.): The Cummington Press, 1.<sup>a</sup> ed. lim., rev.
- (1945). *Description Without Place*. Harvard: Harvard University, 1.<sup>a</sup> ed. no venal.
- (1945). *Esthétique du Mal*. Cummington (Mass.): The Cummington Press, 1.<sup>a</sup> ed. lim, ilustr., num.
- (1945). *The Man With the Blue Guitar & Other Poems*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
- (1947). *Three Academic Pieces* (1.<sup>a</sup> ed. lim. ed.). Cummington (Mass.): The Cummington Press.
- (1947). *Harmonium*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
- (1948). *A Primitive Like an Orb. A Poem by Wallace Stevens with Drawings by Kurt Seligmann*, Kurt Seligmann (ilustr.). Nueva York: The Gotham Book Mart, 1.<sup>a</sup> ed. lim. ilustr.
- (1950). *The Auroras of Autumn*. Nueva York/Toronto (Canadá): Alfred A. Knopf/McClelland and Stewart.
- (1954). *Thirteen Ways of Looking at a Blackbird*. Michael Train (intro.). Chicago: Institute of Design, 1.<sup>a</sup> ed. lim. ilustr.
- (1966). *Cy est Pourtraicte, Madame Ste Ursule, et Les Unze Mille Vierges*. San Francisco: Graham MacKintosh, 1.<sup>a</sup> ed. no venal, ilustr.
- (1975). *Harmonium*. Londres/Nueva York: St. James Press/St. Martin's Press.
- (1989). *Sur Plusieurs Beaux Sujets*. Milton J. Bates (ed. e intro.). Stanford (Calif.)/San Marino (Calif): Stanford University Press/Huntington Library.

- (1999). *The Emperor of Ice-Cream and Other Poems*. Mineola (NY): Dover Publications, «Dover Thrift Editions».
- (2000). *Harmonium*. Nueva York: Penguin USA.
- (2001). *Harmonium*. Londres: Faber & Faber.
- (2005). *The Emperor of Ice-Cream and Other Poems*. Bob Blaisdell (ed.). Mineola (NY): Dover Publications, 1.ª ed. rústica.
- (2007). *The Harmonium*. Sl.: Library Reprints, 1.ª ed. rústica, facsímil.
- (2012). *Thirteen Ways of Looking at a Blackbird*. Corinne Jones (ilustr.). Austin (TEX): Stephen F. Austin University Press, 1.ª ed. lim., lujo, ilustr.

## b) Antologías

- Stevens, Wallace (1947). *Transport to Summer*. Nueva York/Toronto (Canadá): Alfred A. Knopf /The Ryerson Press.
- (1951). *Transport to Summer*. Nueva York/Toronto (Canadá): Alfred A. Knopf/McClelland and Stewart.
  - (1952). *The Man With the Blue Guitar, Including Ideas of Order*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
  - (1952). *Selected Poems*. Dennis Williamson (ed. y pról.). Londres: The Fortune Press.
  - (1953). *Selected Poems*. Londres: Faber & Faber, 1.ª ed. tapa dura.
  - (1957). *Opus Posthumous by Wallace Stevens. Poems, Plays, Prose by Wallace Stevens*. Samuel French Morse (ed. e intro.). Nueva York/Toronto (Canadá): Alfred A. Knopf/McClelland and Stewart.
  - (1959). *Opus Posthumous* (1.ª GB ed.). Londres: Faber & Faber.
  - (1959). *Poems by Wallace Stevens*. Samuel French Morse (ed. e intro.). Nueva York/Toronto (Canadá): Alfred A. Knopf, Vintage Books/McClelland and Stewart.
  - (1965). *Selected Poems*. Londres: Faber & Faber, 1.ª ed. rústica.
  - (1971). *The Palm at the End of the Mind. Selected Poems and a Play*. Holly Stevens (ed.). Nueva York/Toronto (Canadá): Alfred A. Knopf/Random House of Canada, 404 pp.
  - (1972). *The Palm at the End of the Mind. Selected Poems and a Play*. Holly Stevens (ed.). Nueva York/Toronto: Random House, Vintage Books/Random House of Canada, 415 pp.
  - (1982). *Opus Posthumous*. Samuel French Morse (ed. e intro.). Nueva York: Vintage Books (Random House).
  - (1984). *The Palm at the End of the Mind. Selected Poems and a Play*. Holly Stevens (ed.). Hamden (Conn.): Archon Books.
  - (1985). *Poems*. Helen Vendler (selec.). San Francisco: Arion Press, 1.ª ed. lim.

- (1989). *Opus Posthumous. Poems, Plays, Prose*. Milton J. Bates (ed.). Nueva York: Alfred A Knopf/Random House. 1.<sup>a</sup> ed. ampl., rev.
- (1990). *Opus Posthumous. Poems, Plays, Prose*. Milton J. Bates (ed.). Nueva York: Random House, Vintage Books, 1.<sup>a</sup> ed. ampl.
- (1990). *Opus Posthumous*. Milton J. Bates (ed.). Londres: Faber, 1.<sup>a</sup> ed. ampl., rev.
- (1993). *Poems*. Helen Vendler (selec.). Nueva York: Alfred A. Knopf/Random House.
- (1997). *How to Live: What to Do*. Sherborne: Corton Beacon Press.
- (2004). *Wallace Stevens*. John N. Serio (ed.); Robert Gantt Steele (intro.). Nueva York: Sterling Pub. Co., «Children's Poetry», 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.
- (2008). *Wallace Stevens*. John Burnside (ed.). Londres: Faber & Faber, «Poet to Poet», 1.<sup>a</sup> ed. rústica.
- (2009). *Selected Poems*. John N. Serio (ed.). Nueva York/Toronto: Alfred A. Knopf (Random House)/Random House of Canada, 1.<sup>a</sup> ed. tapa dura.
- (2010). *Selected Poems*. Londres: Faber.
- (2011). *Opus Posthumous: Poems, Plays, Prose*. Vintage, Knopf Doubleday Publ. (Random House), *ebook*.
- (2011). *Selected Poems*. John N. Serio (ed.). Random House, Vintage, Knopf Doubleday Publ., *ebook*.
- (2011). *Selected Poems*. John N. Serio (ed.). Nueva York: Knopf Publishing Group (Random House), 1.<sup>a</sup> ed. rústica.
- (2011). *The Palm at the End of the Mind: Selected Poems and a Play*. Holly Stevens (ed.), Random House, Knopf Doubleday Publ., Vintage Books, *ebook*.

### c) Obras completas

- Stevens, Wallace (1954). *The Collected Poems of Wallace Stevens*. Nueva York / Toronto (Canadá): Alfred A. Knopf/McClelland and Stewart.
- (1955). *The Collected Poems of Wallace Stevens*. Londres: Faber & Faber.
- (1955). *The Collected Poems of Wallace Stevens*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
- (1981). *The Collected Poems of Wallace Stevens*. Franklin Center (PA): Franklin Library, 1.<sup>a</sup> ed. lim.
- (1982). *The Collected Poems of Wallace Stevens*. Franklin Center (PA): Franklin Library.
- (1982). *The Collected Poems of Wallace Stevens*. Nueva York: Random House, Alfred A. Knopf, Vintage Books.
- (1997). *Collected Poetry and Prose*. Nueva York: Library of America/Penguin Books.
- (2002). *The Collected Poems*. Nueva York: Knopf (Random House), 1.<sup>a</sup> ed. tapa dura.

- (2011). *The Collected Poems of Wallace Stevens*. Random House, Knopf Doubleday Publ., Vintage, *ebook*.

## 2.25. ALLEN TATE

### a) Poemarios

- Tate, Allen (1928). *Mr. Pope and Other Poems*. Nueva York: Minton, Balch & Co.
- (1930). *Three Poems*. Nueva York: Minton, Balch.
- (1936). *The Mediterranean and Other Poems*. Nueva York: The Alcestis Press, 1.<sup>a</sup> ed. lim., num, firmada.
- (1941). *Sonnets at Christmas*. Cummington (Mass.): The Cummington Press.
- (1944). *The Winter Sea: A Book of Poems*. Cummington (Mass.): The Cummington Press, 1. ed. lim.
- (1944). *The Winter Sea: A Book of Poems*. Cummington (Mass.): The Cummington Press, 1.<sup>a</sup> ed. lim., lujo, firmada.
- (1947). *Fragment of a Meditation, MCMXXVIII*. Nueva York / Cummington (Mass.): Caroline & Allen Tate/The Cummington Press, 1.<sup>a</sup> ed. no venal.
- (1970). *Mr. Pope and Other Poems*. Freeport (NY): Books for Libraries Press.

### b) Antologías

- Tate, Allen (1932). *Poems: 1928-1931*. Nueva York/Londres: Scribner's Sons.
- (1937). *Selected Poems*. Nueva York/Londres: Scribner's Sons.
- (1947). *Poems, 1920-1945: a Selection*. Londres: Eyre and Spottiswoode.
- (1948). *Poems: 1922-1947*. Nueva York: Scribner's Sons.
- (1960). *Poems*. Nueva York: Scribner's Sons.
- (1970). *The Swimmers and Other Selected Poems*. 1970: Scribner's Sons, 1.<sup>a</sup> ed. rústica.
- (1970). *The Swimmers and Other Selected Poems*. Londres: Oxford University Press, 1.<sup>a</sup> ed. tapa dura.
- (1971). *The Swimmers and Other Selected Poems*. Nueva York: Scribner's Sons, 1.<sup>a</sup> ed. tapa dura.
- (2007). *Poems, 1922-1947*. Gran Bretaña: Goldstein Press, 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.
- (2011). *Poems, 1922-1947*. Charleston: Nabu Press, 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.

### c) Obras completas

- Tate, Allen (1977). *Collected Poems, 1919-1976*. Nueva York: Farrar, Straus, Giroux.

- (1989). *Collected Poems, 1919-1976*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1.<sup>a</sup> ed. rústica.
- (2007). *Collected Poems, 1919-1976*. Christopher Benfey (intro.). Nueva York: Farrar, Straus, Giroux, «FSG Classics».

## 2.26. WILLIAM CARLOS WILLIAMS

### a) Obras anteriores a 1912

Williams, William Carlos (1909). *Poems*. Rutherford, N.J.: Reid Howell, ed. partic., 1.<sup>a</sup> ed. lim.

### b) Poemarios

- Williams, William Carlos (1913). *The Tempers*. Londres: Elkin Mathews.
- (1917). *Al Que Quiere! A Book of Poems*. Boston: The Four Seas Co.
  - (1921). *Sour Grapes. A Book of Poems*. Boston: The Four Seas Company.
  - (1923). *Go Go. Manikin, Number Two*. Nueva York: Monroe Wheeler, 1.<sup>a</sup> ed. lim..
  - (1923). *Spring and All*. París: Contact Publishing Co., 1.<sup>a</sup> ed. lim.
  - (1932). *The Cod Head*. San Francisco: Harvest Press, 1.<sup>a</sup> ed. lim.
  - (1935). *An Early Martyr and Other Poems*. Nueva York: The Alcestis Press, 1.<sup>a</sup> ed. lim.
  - (1936). *Adam & Eve & the City*. Nueva York: Alcestis Press, 1.<sup>a</sup> ed. lim.
  - (1937). *Two Drawings / William Zorach. Two Poems*. s.l.: Stovepipe Press, 1.<sup>a</sup> ed. lim., ilustr.
  - (1941). *The Broken Span*. Norfolk, Connecticut: New Directions.
  - (1944). *The Wedge*. Cummington, Mass.: The Cummington Press, 1.<sup>a</sup> ed. lim.
  - (1946). *Paterson (Book One)*. Norfolk, Conn.: New Directions.
  - (1948). *The Clouds*. The Wells College Press/The Cummington Press, 1.<sup>a</sup> ed. lim. lujo.
  - (1948). *Paterson (Book Two)*. Norfolk, Conn.: New Directions.
  - (1949). *Paterson (Book Three)*. Norfolk, Conn.: New Directions, 1.<sup>a</sup> ed. lim.
  - (1949). *Paterson (Collected Edition of Books 1 & 2)*. Norfolk, Conn.: New Directions.
  - (1949). *The Pink Church*. Columbus, Ohio: Golden Goose Press, 1.<sup>a</sup> ed. lim.
  - (1950). *Paterson (Collected Edition of Books 1, 2 & 3)*. Norfolk: New Directions.
  - (1951). *The Collected Earlier Poems*. Norfolk, Conn.: New Directions.
  - (1951). *Paterson (Book Four) (1.<sup>a</sup> ed. ed.)*. Norfolk, Conn.: New Directions.
  - (1951). *Paterson (Collected Edition of Books 1, 2, 3 & 4)*. Norfolk: New Directions.



- (1953). *Paterson (Collected Edition of Books 1 & 2)*. Londres: Peter Owen Lim.
- (1954). *The Desert Music and Other Poems*. Nueva York: Random House.
- (1954). *The Desert Music and Other Poems*. Nueva York: Random House, 1.ª ed. lim. firmada.
- (1955). *The Desert Music and Other Poems*. Nueva York: Random House, «Readers' Subscription Club Edition», 1.ª ed. lim. club.
- (1955). *Journey to Love*. Nueva York: Random House.
- (1957). *The Gift: A Poem*. Norfolk, Conn.: Robert M. MacGregor and New Directions.
- (1958). *Paterson (Book Five)*. Norfolk, Conn.: New Directions.
- (1962). *Pictures from Brueghel and Other Poems*. Norfolk, Conn.: New Directions, «A New Directions Paperback», 1.ª ed. rústica.
- (1963). *Paterson [Collected]*. Nueva York: New Directions, 1.ª ed. compl.
- (1963). *Pictures from Brueghel and Other Poems*. Londres: MacGibbon & Kee.
- (1964). *Paterson. Books I-V*. Londres: MacGibbon & Kee, 1.ª ed. compl. GB.
- (1967). *Pictures from Brueghel and Other Poems*. Norfolk: New Directions, 1.ª ed. tapa dura
- (1974). *A Dispersal*. Santa Cruz: Cowell Press, UC Santa Cruz.
- (1983). *Flowers of August*. Keith Achepohl (ilustr.). Iowa City: Windhover Press, 1.ª ed. ilustr.
- (1983). *Paterson*. Harmondsworth: Penguin.
- (1992). *Paterson*. Christopher MacGowan (ed.). Nueva York/Manchester: New Directions/Carcenet, 1.ª ed. rev.
- (1994). *Asphodel, That Greeny Flower & Other Love Poems*. Herbert Leibowitz (intro.). Nueva York: New Directions.
- (1995). *Paterson*. Nueva York: New Directions.
- (1998). *Autumn: a Poem*. Nueva York: Paradise Press, 1.ª ed. lim., firmados.
- (2004). *Sour Grapes*. Montana: Kessinger Publishing., 1.ª ed. rústica, facsimil.
- (2007). *A Book of Poems. Al Que Quiere*. Montana: Kessinger Publishing., 1.ª ed. rústica, facsimil.
- (2007). *The Tempers*. Montana: Kessinger Publishing., 1.ª ed. rústica, facsimil.
- (2009). *A Book of Poems. Al Que Quiere*. Charleston: BiblioLife, 1.ª ed. rústica, facsimil.
- (2009). *The Tempers*. Charleston: BiblioBazaar, 1.ª ed. rústica, facsimil.
- (2010). *A Book of Poems. Al Que Quiere*. Montana: Kessinger Publishing., 1.ª ed. rústica, facsimil.
- (2010). *Sour Grapes*. Montana: Kessinger Publishing., 1.ª ed. rústica, facsimil.
- (2010). *The Tempers*. Nueva York: FQ Books.
- (2010). *The Tempers*. MVB-Ebooks, Libreka, ebook.

- (2010). *Sour Grapes. A Book of Poems*. Charleston: Nabu Press, 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.
- (2011). *Spring and All*. C. D. Wright (intro). Nueva York: New Directions, «New Directions Pearls», 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.
- (2011). *Spring and All*. New Directions, *ebook*.
- (2011). *Sour Grapes. A Book of Poems*. Nueva York: Ulan Press, 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.
- (2012). *A Book of Poems. Al Que Quiere*. Londres: Forgotten Books. «Classic Reprint». 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.
- (2012). *The Tempers*. Nueva York: Ulan Press, 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.
- (2012). *A Book of Poems. Al Que Quiere*. Nueva York: HardPress Publ. 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.
- (2012). *A Book of Poems. Al Que Quiere*. Charleston: Nabu Press. 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.

### c) Antologías

- Williams, William Carlos (1949). *Selected Poems*. R. Jarrell (ed.) Norfolk, Conn.: New Directions.
- (1950). *The Collected Later Poems*. Norfolk, Conn.: New Directions.
  - (1950). *The Collected Later Poems*. Norfolk, Conn.: New Directions. 1.<sup>a</sup> ed. lim. firmada.
  - (1956). *The Collected Later Poems*. Louis Untermeyer (pról.). Norfolk: New Directions / The Horace Mann School, 1.<sup>a</sup> ed. esp.
  - (1956). *The Collected Later Poems*. Louis Untermeyer (ed.). Norfolk: New Directions / The Horace Mann School, 1.<sup>a</sup> ed. esp. firmada.
  - (1963). *The Collected Later Poems*. Nueva York: New Directions.
  - (1963). *The Selected Poems of William Carlos Williams*. Norfolk, Conn.: New Directions, 1.<sup>a</sup> ed. rústica.
  - (1965). *The Collected Later Poems*. Londres: MacGibbon & Kee.
  - (1966). *The William Carlos Williams Reader*. M. L. Rosenthal (ed. e intro.). Nueva York/Canadá: New Directions/McClelland and Steward.
  - (1967). *The Collected Earlier Poems*. Londres: MacGibbon & Kee.
  - (1967). *Pictures from Brueghel and Other Poems. Collected Poems 1950-1962*. Nueva York: New Directions.
  - (1967). *The William Carlos Williams Reader*. M. L. Rosenthal (ed. e intro.). Londres: MacGibbon & Kee.
  - (1968). *Selected Poems of William Carlos Williams*. Randall Jarrell (intro.). Nueva York: New Directions Publ.

- (1976). *Selected Poems*. Charles Tomlinson (ed.). Harmondsworth/Nueva York: Penguin.
- (1981). *Selected poems*. Geoffrey Trenaman (ilustr.). Eastbourne, Sussex: Snake River Press, 1.ª ed. lim., ilustr.
- (1984). *Selected Poems of William Carlos Williams*. Randall Jarrell (intro.); Charles Sheeler (ilustr.). Franklin Center, Pa: Franklin Library, 1.ª ed. lim.
- (1985). *Selected Poems*. Charles Tomlinson (ed.). Nueva York: New Directions.
- (1997). *Early Poems*. Mineola, NY: Dover Publ.
- (2000). *Selected Poems*. Londres: Penguin Books.
- (2002). *Poems*. Virginia M. Wright-Peterson. Urbana: University of Illinois Press.
- (2004). *Selected Poems*. Robert Pinsky (ed.). Nueva York: The Library of America, «American Poets Project», 1.ª ed. tapa dura.
- (2004). *William Carlos Williams. Poems. Selections*. Christopher MacGowan (ed.); Robert Crockett (ilustr.). Nueva York: Sterling Pub., 1.ª ed. ilustr.

#### d) Obras completas

- Williams, William Carlos (1934). *Collected Poems, 1921-1931*. Wallace Stevens (pról.). Nueva York: The Objectivist Press.
- (1938). *The Complete Collected Poems, 1906-1938*. Norfolk, Connecticut: New Directions.
  - (1938). *The Complete Collected Poems, 1906-1938*. Norfolk, Connecticut: New Directions, 1.ª ed. lim., firmada.
  - (1986-1988). *The Collected Poems of William Carlos Williams*. A. Walton Litz y Christopher MacGowan (eds.). Nueva York/Manchester: New Directions/The Carcanet Press.
  - (1991). *The Collected Poems of William Carlos Williams*. A. Walton Litz y Christopher MacGowan (eds.). Londres: Paladin.
  - (2000). *The Collected Poems of William Carlos Williams, vol. 1: 1909-1939*. Manchester: The Carcanet Press, «Poetry Pleiade», 1.ª e. rústica.
  - (2000). *The Collected Poems of William Carlos Williams, vol. 2: 1939-1962*. The Manchester: The Carcanet Press, «Poetry Pleiade», 1.ª e. rústica.
  - (2001). *The Collected Poems of William Carlos Williams, vol. 2: 1939-1962*. Nueva York: New Directions.

## 2.27. YVOR WINTERS

### a) Poemarios

- Winters, Yvor (1921). *The Immobile Wind*. Evanston (ILL): Monroe Wheeler.
- (1922). *The Magpie's Shadow*. Chicago: Musterbousebook.
- (1927). *The Bare Hills: A Book of Poems by Yvor Winters*. Boston: The Four Seas Co., 1.<sup>a</sup> ed. lim.
- (1930). *The Proof*. Nueva York: Coward-McCann, «Songs of To-Day Series».
- (1931). *The Journey and Other Poems*. Ithaca (NY): Dragon Press, 1.<sup>a</sup> ed. lim., lujo.
- (1934). *Before Disaster*. Tryon (NC): Tryon Pamphlets.
- (1943). *The Giant Weapon*. Nueva York/Norfolk (Conn.): New Directions.
- (1947). *To the Holy Spirit: A Poem by Yvor Winters*. N. Carter (ed.). San Francisco: Book Club of California.
- (1950). *Three Poems*. Cummington (Mass): Cummington Press, 1.<sup>a</sup> ed. lim.
- (2004). *A House*. Stanford University, Scier Press, inédito.
- (2010). *The Magpie's Shadow*. Charleston: Nabu Press, 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.
- (2011). *The Magpie's Shadow*. Ulan Press, 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.

### b) Antologías

- Winters, Yvor (1940). *Poems*. Los Altos (Calif): Gyroscope Press.
- (1966). *The Early Poems of Yvor Winters, 1920-28*. Chicago: Swallow Press.
- (1966). *Laurel, Archaic, Rude. A Collection of Poems Presented to Yvor Winters on his Retirement by the Stanford English Department*. Santford (Calif.): Stanford University, 1.<sup>a</sup> ed. conmem.
- (1995). *Poems*. Ann Arbor (Michigan): UMI, 1.<sup>a</sup> ed. facsímil.
- (1999). *The Selected Poems of Yvor Winters*. R. L. Barth y H. P. Trimpi (eds.); Helen Pinkerton (intro.). Athens (Ohio): Swallow Press/Ohio University Press, 1.<sup>a</sup> ed. rústica.
- (1999). *The Selected Poems of Yvor Winters*. R. L. Barth y H. P. Trimpi (eds.); Helen Pinkerton (intro.). Athens (Ohio): Swallow Press/Ohio University Press, 1.<sup>a</sup> ed. tapa dura, tela.
- (2003). *Selected Poems*. Thom. Gunn (ed.). Nueva York: The Library of America, «American Poets Project», n.º 6.

### c) Obras completas

- Winters, Yvor (1952). *Collected Poems*. Denver: Alan Swallow.
- (1960). *Collected Poems*. Denver: Alan Swallow, 1.<sup>a</sup> ed. rev.

- (1962). *Collected Poems*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1.<sup>a</sup> ed. rev. GB.
- (1978). *The Collected Poems of Yvor Winters*. D. Davie (ed.). Manchester: Carcanet New Press.
- (1980). *The Collected Poems of Yvor Winters*. D. Davie (ed.). Athens (Ohio): Swallow Press, University of Ohio Press.

## 2.28. ELINOR WYLIE

### a) Obras anteriores a 1912

Wylie, Elinor (1904). *Rondeau; a Windy Day*. Harvey Taylor, 1.<sup>a</sup> ed. lim.

### b) Poemarios

- Wylie, Elinor (1912). *Incidental Numbers*. Londres: ed. partic. [Wm. Clowes & Sons]. 1.<sup>a</sup> ed. lim., firmada.
- (1921). *Nets to Catch the Wind*. Nueva York: Harcourt, Brace and Co.
  - (1923). *Black Armour: A Book of Poems*. Nueva York: George H. Doran Co.
  - (1927). *Black Armour: A Book of Poems*. Londres: Martin Secker.
  - (1928). *Angels and Earthly Creatures: A Sequence of Sonnets (One Person)*. Henley-on-Thames (GB): The Borough Press, 1.<sup>a</sup> ed. lim., firmada.
  - (1928). *Nets to Catch the Wind*. Londres: Alfred A. Knopf.
  - (1928). *Trivial Breath*. Londres/Nueva York: Alfred A. Knopf.
  - (1928). *Trivial Breath*. Londres/Nueva York: Alfred A. Knopf, 1.<sup>a</sup> ed. lim.
  - (1929). *Angels and Earthly Creatures*. Nueva York/Londres: Alfred A. Knopf.
  - (1929). *Angels and Earthly Creatures*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 1.<sup>a</sup> ed. lim.
  - (1929). *Birthday Sonnet*. Nueva York: Random House, 1.<sup>a</sup> ed. lim.
  - (1937). *Nadir, by Elinor Wylie*. Williamsport (PA): M. L. Fisher, 1.<sup>a</sup> ed. lim.
  - (2004). *Nets to Catch the Wind*. Londres: Kessinger Publishing., 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.
  - (2009). *Nets to Catch the Wind*. Charleston: BiblioBazaar, 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.
  - (2010). *Nets to Catch the Wind*. Charleston: Nabu Press.
  - (2010). *Nets to Catch the Wind*. MVB-Ebooks, Libreka, *ebook*.
  - (2011). *Nets to Catch the Wind*. Geikie Press, 1.<sup>a</sup> ed. rústica, facsímil.
  - (2012). *Nets to Catch the Wind*. Prescribo Publishing, «A public domain book», *ebook*.

### c) Antologías

- Wylie, Elinor (1926). *Elinor Wylie...* Laurence Jordan (ed.). Nueva York: Simon & Schuster, «The Pamphlet Poets».
- (1943). *Last Poems of Elinor Wylie*. Jane D. Wise (selec.); William Rose Benet (pról.). Nueva York: Alfred A. Knopf, 1.ª ed. ilustr.
- (1982). *Last Poems of Elinor Wylie*. Jane D. Wise (selec.); William Rose Benet (pról.). Chicago: Academy Chicago, 1.ª ed. ilustr.
- (2005). *Selected Works of Elinor Wylie*. Evelyn Helmick Hively (ed. e intro.). Kent (Ohio): Kent State University Press.
- (2005). *Last Poems of Elinor Wylie*. Chicago: Chicago Review Press.
- (2011). *Selected Works of Elinor Wylie*. BookMasters, *ebook*.
- (2011). *Selected Works of Elinor Wylie*. Kent State University Press, *ebook*.

### d) Obras completas

- Wylie, Elinor (1932). *Collected Poems of Elinor Wylie*. William Rose Benet (ed.). Nueva York: Alfred A. Knopf, 1.ª ed. lim.
- (1933). *Collected Poems of Elinor Wylie*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
- (1974). *The Prose and Poetry of Elinor Wylie*. William Rose Benet (ed.). Folcroft (PA): Folcroft Library Editions.

## Anexo 3. Referencias bibliográficas en castellano de los 17 poetas traducidos en España, México y Argentina

### 3.1. W. H. AUDEN

#### a) Poemarios

- Auden, W. H. (1993). *Otro tiempo*. Álvaro García (trad.). Valencia: Editorial Pre-Textos, «La cruz del sur».
- (1996). *Gracias, niebla*. Silvia Barbero Marchena (trad. y nota); Felipe Benítez Reyes (pról.). Valencia: Editorial Pre-Textos, «La cruz del sur».
- (1996). *Iconografía romántica del mar*. I. Quirarte (trad.). México DC: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Coordinación de Humanidades.
- (1996). *Un poema no escrito: (Dichtung und Wahrheit)*. Javier Marías (trad.). Valencia: Editorial Pre-Textos, «La cruz del sur».
- (2006). *Carta de año nuevo*. G. Insausti Herrero-Velarde (trad.) Valencia: Editorial Pre-Textos, «La cruz del sur».

#### b) Antologías

- Auden, W. H. (1981). *Poemas escogidos*. A. Resines (trad.) Madrid: Visor Libros.
- (1984). *Auden: Diez poemas*. Juan V. Martínez Luciano (trad. y ed. lit.). Valencia: Fundación Instituto Shakespeare. Instituto de Cince y RTV.
- (1988). *Breve antología*. Guillermo Sheridan (selec., notas y trad.). México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Dirección General de Difusión Cultural. Humanidades, «Poesía moderna».
- (1994). *W. H. Auden: Los primeros años*. Rolando Costa Picazo (ed., trad. y comen) Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.
- (1999). *Parad los relojes y otros poemas*. Javier Calvo (selec. y trad.). Madrid: Mondadori, «Mitos poesía».
- (2005). *España y otros poemas*. Pedro Monreal Mármol (ed., trad. y notas); José Luis Vázquez Marruecos (pról.); Rubén Fuentes Zambudio (ilustr.). Murcia: Clásicos Contemporáneos, 1.ª ed. ilustr.
- (2006). *Canción de cuna y otros poemas*. Eduardo Iriarte (ed. lit. y trad.) Barcelona: Lumen.
- (2007). *Canción de cuna y otros poemas*. Eduardo Iriarte (ed. lit. y trad.). Barcelona: DeBolsillo.

- (2007). *Los señores del límite: Selección de poemas y ensayos (1927-1973)*. Jordi Doce (ed. y trad.). Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- (2009). *W. H. Auden: Los Estados Unidos y después. Poesía selecta (1939-1973)*. Rolando Costa Picazo (trad. y comen). Buenos Aires: Activo Puente.
- (2011). *Poemas*. M. Ardanaz Morán (trad.). Madrid: Visor Libros.

### c) Obras completas

—

## 3.2. ELIZABETH BISHOP

### a) Poemarios

Bishop, Elizabeth (2002). *Norte & Sur*. Luis Antonio de Villena (pról.); Eli Tolaretxipi (trad.). Tarragona: Igitur/Poesía.

### b) Antologías

- Bishop, Elizabeth (1988). *Antología poética*. Orlando José Hernández (ed. y trad.). Valencia: Consorci d'Editors Valencians/Mestral Libros.
- (1988). *Poemas*. Ulalume González de León (selec., pról. y trad.). México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Dirección General de Publicaciones.
  - (2003). *Antología poética*. Orlando José Hernández (ed. y trad.). Madrid: Visor Libros.
  - (2008). *Obra poética*. D. Sam Abrams (ed.); Joan Margarit (estu. preli.); D. Sam Abrams, y Joan Margarit (trad. y notas). Montblanc, Tarragona: Igitur.

### c) Obras completas

—



### 3.3. HART CRANE

#### a) Poemarios

Crane, Hart (2007). *El puente*. Jaime Priede de la Huerta (pról., trad. y notas). Gijón: Ediciones Trea.

— (2012). *El puente*. Margarita Fernández de Sevilla y Salky Borges (trad.). Valencia: Pre-Textos, «La cruz del sur».

#### b) Antologías

Crane, Hart (1973). *El puente y otros poemas*. Agustí Bartra (trad.). Barcelona: Plaza & Janés Editores.

#### c) Obras completas

—

### 3.4. E. E. CUMMINGS

#### a) Poemarios

Cummings, E. E. (1988). *El uno y el innumerable quién*. Ulalume González de León (pról. y trad.). México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Dirección General de Difusión Cultural. Humanidades.

#### b) Antologías

Cummings, E. E. (1964). *30 poemas y uno más*. Alfonso Canales y Rafael León (trads.). Málaga: Ángel Caffarena.

— (1969). *Poemas*. Alfonso Canales (intro., selec y trad.). Madrid: Alberto Corazón.

— (1973). *Poemas*. Alfonso Canales (intro., selec y trad.). Madrid: Alberto Corazón, «Visor de Poesía» [después convertida en editorial Visor].

— (1988). *XLIX poemas*. Jorge Santiago Perednik (selec. y trad.); Miranda, Jorge (ilustr.). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.

— (1993). *Poemas*. Alfonso Canales (intro., selec y trad.). Madrid: Visor, «Visor de Poesía».

— (1996). *Buffalo Bill ha muerto: Antología poética 1910-1962*. Miguel Ángel Muñoz Sanjuán, y Antonio M. Figueras (selec. y eds.); José Casas (trad.). Madrid: Hiperión.

- (2000). *Poemas*. Alfonso Canales (intro., selec y trad.). Madrid: Visor, «Visor de Poesía».
- (2004). *En época de lilas: Cuarenta y cuatro poemas*. Juan Cueto-Roig (trad.). Madrid: Verbum.
- (2008). *Buffalo Bill ha muerto: Antología poética 1910-1962*. Miguel Ángel Muñoz Sanjuán, y Antonio M. Figueras (selec. y eds.); José Casas (trad.). Madrid: Hiperión.
- (2008). *En época de lilas: Cuarenta y cuatro poemas*. Juan Cueto-Roig (trad.). Verbum, *ebook*.

### c) Obras completas

—

## 3.5. HILDA DOOLITTLE

### a) Poemarios

- Doolittle, Hilda (1997). *Definición hermética*. Ulalume González de León (present. y trad.). México: Universidad Iberoamericana/Artes de México.
- (2001). *Jardín junto al mar*. Montblanc: Ediciones Igitur.
- (2007). *Helena en Egipto*. Alfredo Martínez Expósito (trad.); Jeffrey Twitchell-Waas (pról.); Marta González González (epíl.). Montblanc (Tarragona): Ediciones Igitur.
- (2008). *Trilogía*. Natalia Carbajosa Palmero (trad. y pról.). Barcelona: Lumen.

### b) Antologías

- Doolittle, Hilda (1996). *Poemas escogidos*. Pura López Colomé (trad. prólogo y selec.). México D. F.: Editores del Hotel Ambosmundos.

### c) Obras completas

—

### 3.6. T. S. ELIOT

#### a) Poemarios

- Eliot, T. S. (1930). *Tierra baldía*. Ángel Flores (trad. y pról.) Barcelona: Ed. Cervantes, Gráfica Moderna.
- (1938). *El canto de amor de J. Alfred Prufrock*. Rodolfo Usigli (trad.). México D. F.: s.e.
- (1946). *Miércoles de ceniza: Ash-Wednesday*. México D. F.: Espiga.
- (1950). *Cuatro cuartetos*. Vicente Gaos (trad., intro. y notas). Madrid: Rialp.
- (1951). *Cuatro cuartetos*. Vicente Gaos (trad., intro. y notas). Madrid: Ed. Hispánica.
- (1956). *Cuatro cuartetos*. J. R. Wilcock (trad.) Buenos Aires: Raigal.
- (1959). *Coros de la roca*. Hellen Ferro (trad.). Buenos Aires: Carmina, 1.ª ed. lim.
- (1961). *Ariel Poems. Poemas de Ariel*. Raoul Veroni (ed. e ilustr.); Basilio Uribe (trad. y comen.). Buenos Aires: Talleres de Francisco Colombo, 1.ª ed. lim., ilustr.
- (1965). *La tierra baldía*. J. M. Aguirre (trad. y comen.). Zaragoza: ed. partic., San Francisco Artes Gráficas, 1.ª ed. lim.
- (1971). *Cuatro cuartetos*. Vicente Gaos (trad., intro. y notas); F. O. Matthiessen (intro.). Barcelona: Barral.
- (1973). *Tierra baldía*. Ángel Flores (trad. y pról.). Barcelona: Llibres de Sinera.
- (1977). *Cuatro cuartetos*. Buenos Aires: Huascar.
- (1982). *Retrato de una dama y otros poemas*. Enrique Pezzoni, Alberto Girri (trad. y notas). Buenos Aires: Corregidor.
- (1982). *La tierra baldía*. Avantos Swan (trad.), Barón de Hakeldama (pról.), Francisco Suárez y Jorge López Álvarez (ilustrs.) San Lorenzo del Escorial (Madrid): Swan, 1.ª ed. ilustr.
- (1986). *Los hombres huecos*. León Felipe (trad.). Madrid: Ediciones El Observatorio.
- (1987). *Cuatro cuartetos*. Esteban Pujals Gesalí (ed. y trad.). Madrid: Cátedra.
- (1988). *Burnt Norton*. Vicente Gaos (trad. cast.), y Alex Susana (trad. cat); Fidel Villar Robot (intro.). Granada: Universidad de Granada, Secretariado de Extensión Cultural.
- (1988). *La tierra yerma*. Alberto Girri (trad.). Buenos Aires: Fraternal.
- (1989). *Cuatro cuartetos*. José Emilio Pacheco (trad.). México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- (1993). *Gatos*. Mónica Rubio Fernández (trad.); Nicolas Bentley (ilustr. origin.). Madrid: Debate, 1.ª ed. ilustr.

- (1994). *El señor Mistófeles y Mendagorri y Rompetejas*. Mónica Rubio Fernández (trad.); Errol Le Cain (ilustr. origin.). Madrid: Debate, 1.ª ed. ilustr.
- (1996). *Cuatro cuartetos*. Esteban Pujals Gesalí (ed. y trad.). Barcelona: Altaya.
- (1997). *El viaje de los magos. The Journey of the Magi*. Jenaro Talens (trad.). Valencia: El Dragón de Gales.
- (2000). *Prufrock y otras observaciones*. Felipe Benitez Reyes (trad. y notas). Valencia: Pre-Textos.
- (2001). *El libro de los gatos habilidosos del viejo Possum*. Fernando Ortiz (ed. lit.); Regla Ortiz Mogollón (trad.). Valencia: Pre-Textos.
- (2002). *Miércoles de ceniza*. Adriana Menassé (trad.). Veracruz (México): Gobierno del Estado de Veracruz, Instituto Veracruzano de Cultura, «La rosa náutica».
- (2003). *La tierra baldía. The Waste Land*. Juan Malpartida Ortega (trad.). Barcelona: Editorial Sol 90.
- (2005). *La tierra baldía*. Viorica Patea (ed.); José Luis Palomares Arribas (trad.). Madrid: Cátedra.
- (2006). *Cuatro cuartetos*. Esteban Pujals Gesalí (ed. y trad.). Madrid: Cátedra, «Letras Universales».
- (2007). *El libro de los gatos sensatos de la vieja zarigüeya de T. S. Eliot*. Pedro José Miguel Tomás (ed. lit.); Juan Bonilla y Laia Arqueros (trads.). Almería: El Gaviero Ediciones.
- (2009). *La tierra estéril*. Jaime Tello (trad.). Madrid: Visor Libros.

## b) Antologías

- Eliot, T. S. (1940). *Poemas*. B. Ortiz de Montellano (pról.); Rodolfo Usigli, Juan Ramón Jiménez, Ángel Flores, León Felipe, Octavio G. Barreda, y B. Ortiz de Montellano (trads.). México D. F.: Ediciones Taller.
- (1946). *Poemas*. Charles D. Ley (pról.); Dámaso Alonso, Leopoldo Panero, José Luis Cano, C. D. Ley y José A. Muñoz Rojas (trads.) Madrid: Ed. Hispánica.
- (1954). *Tierra baldía y otros poemas*. Rodolfo Usigli, Juan Ramón Jiménez, Ángel Flores, León Felipe, Octavio G. Barreda, B. Ortiz de Montellano y Marià Manent (trads.). Buenos Aires: Macland, Emecé.
- (1977). *La tierra baldía y otros poemas*. Agustí Bartra (trad.). Barcelona: Ediciones Picazo.
- (1977). *Tierra baldía. Cuatro cuartetos*. México D. F.: Premià Editores de Libros.
- (1984). *Asesinato en la catedral, Cuatro cuartetos, La tierra baldía*. Fernando Gutiérrez, José María Valverde (trad.). Barcelona: Orbis.
- (1985). *Asesinato en la catedral, Cuatro cuartetos, La tierra baldía*. José María Valverde (intro.); Fernando Gutiérrez, y José María Valverde (trads.). Buenos Aires: Orbis Hispanamérica.

- (1989). *Tierra baldía. Cuatro cuartetos*. México D. F.: Premià Ediciones, «La Nave de los Locos».
- (1987). *Miércoles de ceniza y otros poemas*. G. Gambolini, J. Fondebrider, y J. P. Renzi (trads.). Juan Pablo Renzi (ilustr.). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1ª ed. ilustr.
- (2001). *Inventos de la liebre de marzo. poemas 1909-1917*. Dámaso Alonso García (trad.). Madrid: Visor Libros.
- (2001). *La tierra baldía. cuatro cuartetos y otros poemas: Poesía selecta (1909-1942)*. Nicanor Vélez (ed.); Juan Malpartida Ortega, y Jordi Doce (trads.). Barcelona: Círculo de Lectores.
- (2002). *Algo sobre T. S. Eliot (Fragmentos bilingües de los Cuatro cuartetos y dos poemas)*. Rosa María Molina Mérida (trad.). Lucena: Delegación de Publicaciones del Ayuntamiento de Lucena.
- (2007). *Tierra baldía. Cuatro cuartetos*. Ángel Flores, y Vicente Gaos (trads.). México D. F.: Fontamara.

### c) Obras completas

- Eliot, T. S. (1978). *Poesías reunidas, 1909-1962*. José María Valverde (intro. y trad.). Madrid: Alianza Editorial.
- (1986). *Poesías reunidas, 1909-1962*. José María Valverde (intro. y trad.). Madrid: Alianza Editorial.
- (1995). *Poesías reunidas, 1909-1962*. José María Valverde (intro. y trad.). Barcelona: Altaya.

## 3.7. ROBERT FROST

### a) Poemarios

- Frost, Robert (1965). *Ardientes en el espíritu*. José Silva (trad.). Buenos Aires: Logos.
- (1995). *Al norte de Boston*. Salustiano Masó (trad.). Madrid: Libertarias/ProdhuTi, «Libros del egoísta».

### b) Antologías

- Frost, Robert (1963). *Siete poemas*. Madrid/Palma de Mallorca: Mossen Alcover, «Papeles de Son Armadans», 1.ª ed. lim., numerada.
- (1979). *Poemas*. Enrique L. Revol (selec., trad. y pról.). Buenos Aires: Corregidor.

- (1988). *Reparación del muro y otros poemas*. D. G. Helder (selec., pról. y trad.); Ernesto Pesce (ilustr.); Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1.ª ed. ilustr.

### c) Obras completas

—

## 3.8. LANGSTON HUGHES

### a) Poemarios

- Hughes, Langston (1968). *Yo también soy América*. Andrés Henestrosa (present.); Herminio Ahumada (selec. y trad.). México: Novaro, «Homenaje a Martin Luther King», «Temas de nuestro tiempo».

### b) Antologías

- Hughes, Langston (1952). *Poemas*. J. Galer (trad.). Buenos Aires: Lautaro, «El pan y la estrella».
- (1969). *Poemas*. Madrid/Palma de Mallorca: Mossen Alcover, «Papeles de Son Armadans», 1.ª ed. lim., numerada.
- (1998). *Langston Hughes: Oscuridad en España*. Ana María Fraile Marcos (intro., trad. y notas). León: Universidad de León, Secretariado de Publicaciones.
- (2004). *Blues*. Maribel Cruzado (selec., trad., pról. y notas). Madrid: Pre-Textos.
- (2011). *Escritos sobre España (1937-1956)*. Maribel Cruzado Soria (pról., notas y trad. poemas), Javier Lucini (trad. ensayos). Madrid: La Oficina.

### c) Obras completas

—

## 3.9. ROBINSON JEFFERS

### a) Poemarios

—

## b) Antologías

Jeffers, Robinson (1999). *Antología*. Alberto López Fernández, y Pablo Soler Frost (eds. y trads.). México: Umbral, «El Naranja».

## c) Obras completas

—

## 3.10. ARCHIBALD MACLEISH

### a) Poemarios

MacLeish, A. (1963). *Conquistador*. Fernando Quiñones (nota y versión libre). Madrid: s.e. Imp. Boletín Oficial del Estado.

## b) Antologías

—

## c) Obras completas

—

## 3.11. MARIANNE MOORE

### a) Poemarios

Moore, Marianne (1991). *El basilisco emplumado*. Ernesto Montequin (trad.). Buenos Aires: Jimmy Jimmereeno.

## b) Antologías

Moore, Marianne (1988). In M. (Ed.), *El reparador de agujas de campanario y otros poemas*. Mirta Rosenberg (ed.), Mirta Rosenberg, y Hugo Padeletti (selec. y trads); Alberto Cedrón (ilustr.). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1.<sup>a</sup> ed. ilustr.

— (1989). *Antología poética de Marianne Moore*. Olivia de Miguel (ed. y trad.). Valencia: Consorci d'Editors Valencians.

- (1996). *Poesía reunida (1915-1951)*. Lidia Taillefer de Haya (trad.). Madrid: Ediciones Hiperión.
- (2005). *Pangolines, unicornios y otros poemas*. Olivia de Miguel (ed. y trad.). Barcelona: El Acantilado.

### c) Obras completas

- Moore, M. (2010). *Poesía completa. The Complete Poems*. Olivia de Miguel (ed., pról. y trad.). Barcelona: Lumen.

## 3.12. EZRA POUND

### a) Poemarios

- Pound, Ezra (1956). *Los cantares de Pisa*. José Vázquez Amaral (trad.). México: Imprenta Universitaria.
- (1960). *Los cantos pisanos*. Jesús Pardo (versión, pról. y notas). Madrid: Ediciones Rialp, «Adonais», vols. 78-79.
- (1972). *Cathay*. Ricardo Silva Santisteban (trad.). Barcelona: Tusquets Editores.
- (1975). *Cantares completos. I-CXX*. José Vázquez Amaral (intro., crono. y trad.). México D. F.: Editorial Joaquín Mortiz, «Los Nuevos Clásicos».
- (1994) *Cantares completos. Tomo I*. Javier Coy (ed. lit.); José Vázquez Amaral (trad.). Madrid: Cátedra.
- (1996) *Cantares completos. Tomo II*. Javier Coy (ed. lit.); José Vázquez Amaral (trad.). Madrid: Cátedra.
- (2000). *Cantares completos. Tomo III*. Javier Coy (ed. lit.); José Vázquez Amaral (trad.). Madrid: Cátedra.
- (2009). *Cantares completos. Vol. 2*. Javier Coy (ed. lit.); José Vázquez Amaral (trad.). Madrid: Cátedra, «Letras universales».
- (2010). *Cantares completos. Vol. 1*. Javier Coy (ed. lit.); José Vázquez Amaral (trad.). Madrid: Cátedra, «Letras universales».

### b) Antologías

- Pound, Ezra (1958). *Poesías*. Alfredo J. Weiss, y Enrique Revol (trads.). Buenos Aires: Cármina, 1.ª ed. lim.
- (1959). *Personae*. Guillermo Rousset Banda (trad.). México: El Unicornio de Juan José Arreola, 1.ª ed. lim., numer.
- (1963). *Antología poética*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora.



- (1973). *Introducción a Ezra Pound. Antología general de textos*. Jaume Ferrán, y Carmen R. de Velasco (trads.). Barcelona: Barral Editores.
- (1979). *Antología*. Ernesto Cardenal (trad. y pról.); José Coronel Urtecho (trad.). Madrid: Alberto Corazón.
- (1981). *Personae*. Guillermo Rousset Banda (trad.). México: Domés.
- (1981). *Personae*. Guillermo Rousset Banda (trad.); Arreola (pról.). México: Domés, 1.ª ed. lim.
- (1983). *Antología*. Ernesto Cardenal (trad. y pról.); José Coronel Urtecho (trad.). Madrid: Visor Libros.
- (1988). *Cantares y otros poemas*. Gerardo Gambilini, Jorge Fondebrider, Armando Sapia (trads.). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- (1991). *Antología poética*. Manuel Almagro Jiménez (ed., intro. y notas); Antonio Rivero Taravillo (trad.). Sevilla: Universidad de Sevilla, «Colección de Bolsillo».
- (1993). *Cantos prohibidos*. Guillermo Rousset Banda (trad.). México: Círculo Ezra Pound, «Minnesänger».
- (1997). *En una estación del metro: Antología de poesía breve: 1908-1917*. José Javier Villarreal (ed.); José Javier Villarreal, y Carol Cotsonis (trads.). México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura.
- (1999). *Disfraces*. Javier Calvo (selec. y trad.). Barcelona: Mondadori, «Mitos poesía».
- (2000). *Personae: Los poemas breves*. Lea Baechler, y Litz A. Walton (eds.); Jesús Munárriz, Jenaro Talens Carmona (trads.). Madrid: Ediciones Hiperión, 1.ª ed. rev.
- (2007). *Poemas. Ezra Pound*. Rafael Vargas (selec., trad. y notas). México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), «Material de lectura».
- (2009). *Argentarium*. Javier Bernardo Cofreces (ed.); Jorge Aulicino, Alfredo Weiss, y Rodolfo Wilcock (trads.). Buenos Aires: Ediciones en Danza.
- (2011). *Cantos prohibidos*. Manuel Quesada Campos (ed. lit.); Agustín Cadena (pról.); Guillermo Rousset Banda (trad.). Torrevieja (Alicante): Comza/Manuel Quesada Campos.

### c) Obras completas

—

### 3.13. THEODORE ROETHKE

#### a) Poemarios

—

#### b) Antologías

- Roethke, Theodore (1979). *Poemas*. Alberto Girri (trad.). Buenos Aires: Fraterna.
- (1992). *Poemas*. Alberto Girri (trad.). Madrid: Agencia Española de la Propiedad Intelectual.
- (2000). *Poemas*. Alberto Girri (trad.). Madrid: Huerga y Fierro Editores.
- (2012). *Meditaciones y otros poemas*. Luis Javier Moreno (selec. trad. y nota). Gijón (Asturias): Ediciones Trea.

#### c) Obras completas

—

### 3.14. CARL SANDBURG

#### a) Poemarios

- Sandburg, Carl (2002). *Poemas de Chicago*. Eduardo Moga Bayona (trad.). Barcelona: DVD Ediciones, «DVD Poesía».
- (2003). *Poemas de Chicago. Chicago Poems*. Miguel Martínez-Lage (trad.). Barcelona: La Poesía, Señor Hidalgo.

#### b) Antologías

- Sandburg, Carl (1973). *Antología*. Agustí Bartra (trad.). Barcelona: Plaza & Janés.
- (2003). Agustí Bartra (trad.). México: Editorial Letras Vivas, «Los poetas de la banda eriza».
- (2005). *6 poemas*. Silvia Barbero (nota y trad.). Jerez (Cádiz): Tertulia de la Chancillería.
- (2010). *Antología de Carl Sandburg*. Agustí Bartra (trad.). Editorial Letras Vivas, *ebook*.

#### c) Obras completas

—

### 3.15. GERTRUDE STEIN

#### a) Poemarios

Stein, Gertrude (1984). *El mundo es redondo*. Maribel de Juan (trad.); Clement Hurd (ilustr.). Madrid: Alfaguara, 1.ª ed. ilustr.

— (2011). *Botones blandos*. Esteban Pujals Gesalí (trad.). Madrid: Abada Editores.

#### b) Antologías

—

#### c) Obras completas

—

### 3.16. WALLACE STEVENS

#### a) Poemarios

Stevens, Wallace (1978). «*Sunday morning*». Jenaro Talens (trad.). Valencia: Septimomiau.

— (1988). *El hombre con la guitarra azul y otros poemas*. Miguel Ángel Flores (trad.). México: Universidad Autónoma de Puebla.

— (1996). *Notas para una ficción suprema*. Javier Marías (trad.). Valencia: Pre-Textos, «La cruz del sur».

— (1998). *Sur plusieurs beaux sujets*. Laura Romero Chus, y Jorge Gimeno (trads.). Valencia: Pre-Textos.

— (2002). *Harmonium*. Julián Jiménez Heffernan (trad., pról. y notas). Barcelona: Icaria.

— (2008). *La roca*. Daniel Aguirre (trad.). Barcelona: Lumen.

— (2011). *Ideas de orden*. Daniel Aguirre (pról. y trad.). Barcelona: Lumen.

#### b) Antologías

Stevens, Wallace (1967). *Poemas de Wallace Stevens*. Alberto Girri (trad.). Buenos Aires: Bibliográfica Argentina, «Colección América en letras».

— (1974). *Poesía esencial*. Hernan Galilea (selec., pról. y trad.). Madrid: Rialp, «Adonais».

- (1979). *16 poemas de Harmonium; 10 cartas*. Tomás March (selec. y trad.). Valencia: Taberna de Cimbeles.
- (1980). *Poemas*. Andrés Sánchez Robayna (selec., pról. y trad.). Esplugues de Llobregat: Plaza & Janés.
- (1982). *Poemas*. Alberto Girri (trad., y notas). Buenos Aires: Corregidor.
- (1986). *Poemas*. Miguel Ángel Flores (selec., intro., trad. y notas). México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Coordinación de Difusión Cultural.
- (1988). *Domingo a la mañana y otros poemas*. Daniel Chirom, y Eduardo Stupía (trads.), Eduardo Stupía (ilustr.). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1.ª ed. ilustr.
- (1993). *Las auroras de otoño y otros poemas*. Jenaro Talens (selec. y trad.). Madrid: Visor, «Visor de Poesía».
- (2003). *El hombre de la guitarra azul; incluyendo ideas de orden*. Julián Jiménez Heffernan (trad., pról. y notas). Barcelona: Icaria.
- (2003). *De la simple existencia: Antología poética*. Andrés Sánchez Robayna (selec., pról. y trad.). Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- (2006). *De la simple existencia: Antología poética*. Andrés Sánchez Robayna (selec., pról. y trad.). Barcelona: DeBolsillo.
- (2010). *Poemas tardíos (Opus posthumus)*. Daniel Aguirre (trad.). Barcelona: Lumen.
- (2012). *Las auroras de otoño y otros poemas*. Jenaro Talens (selec. y trad.). Madrid: Visor Libros, 1.ª ed. corr.

### c) Obras completas

—

## 3.17. WILLIAM CARLOS WILLIAMS

### a) Poemarios

- Williams, William Carlos (1985). *La música del desierto y otros poemas*. Adriana González; Myriam Moscona (trads.). México, Colonia del Valle: Aldus.
- (2001). *Paterson*. Margarita Ardanaz Morán (ed. lit. y trad.). Madrid: Ediciones Cátedra.
  - (2007). *Cuadros de Brueghel*. Juan Antonio Montiel Rodríguez (trad.). Barcelona: Lumen.

- (2009). *Viaje al amor*. Juan Antonio Montiel Rodríguez (trad. y pról.). Barcelona: Lumen.
- (2010). *La música del desierto y otros poemas*. Juan Antonio Montiel Rodríguez (trad. y pról.). Barcelona: Lumen.

## b) Antologías

- Williams, William Carlos (1973). *Veinte poemas*. Octavio Paz (pról. y trad.); Gunther Gerzso (ilustr.). México: Ediciones Era, «Biblioteca Era Poesía», 1.ª ed. ilustr.
- (1981). *Viaje hacia el amor y otros poemas (1954-1962)*. Carmen Martín Gaité (trad. y selec.). Madrid: Trieste.
  - (1985). *Poemas*. Ernesto Cardenal, y J. Coronel Urtecho (trads.). Madrid: Visor Libros, «Visor de Poesía».
  - (1988). *Cien poemas*. Carlos Manzano Broché, y Matilde Horne (trads.). Madrid: Visor Libros.
  - (2009). *Antología bilingüe*. Juan Miguel López Merino (selec., intro. y trad.). Madrid: Alianza Editorial, «El libro de bolsillo. Literatura».

## c) Obras completas

—

## Anexo 4. Tabla de antologías de Edna St. Vincent Millay publicadas en inglés entre 1912 y 2012

<i>Título</i>	<i>Lugar publicación</i>	<i>Editorial</i>	<i>1.ª ed</i>	<i>Ilustrador / Editor literario</i>
<i>Poems</i>	Londres	Martin Secker	1923	
<i>Edna St. Vincent Millay: Poems Selected for Young People</i>	Nueva York, Londres	Harper & Brothers	1929	J. Paget-Fredericks (ilustr.)
<i>Poems Selected for Young People</i>	Nueva York	Harper & Brothers	1929	J. Paget-Fredericks (ilustr.)
<i>Poems</i>	Londres	Secker & Warburg	1936	
<i>Lyrics &amp; Sonnets, Selected Poems</i>	Nueva York	Armed Services	1941	Louis Untermeyer (ed.)
<i>Second April, and The Buck in the Snow [and other poems]</i>	Nueva York	Harper & Brothers	1950	William Rose Benét (intro.)
<i>Poems, Selected for Young People</i>	Nueva York	Harper & Row	1951	J. Paget-Fredericks (ilustr.)
<i>Edna St. Vincent Millay: Poems Selected for Young People</i>	Nueva York, Scranton (Pensilvania)	HarperCollins Children's Books / Harper & Row	1979	Ronald Keller (grabados)
<i>Poetry for Young People: Edna St. Vincent Millay</i>	Toronto (Canadá)	Fitzhenry & Whiteside	1979	
<i>Take Up the Song: Poems</i>	Nueva York	Harper & Row	1986	Ivan Massar (ed. y foto.)
<i>Selected Poems: the Centenary Edition</i>	Nueva York	HarperCollins Publ	1991	Colin Falck (ed. e intro.), Richard Eberhart (prol.), tapa dura
<i>Selected Poems: the Centenary Edition</i>	Manchester	The Carcanet Press	1992	Colin Falck (ed. e intro.), Richard Eberhart (prol.), tapa blanda
<i>Selected Poems: the Centenary Edition</i>	Nueva York	HarperCollins Publ., Harper Perennial	1992	Colin Falck (ed. e intro.), Richard Eberhart (prol.), tapa blanda
<i>Selected Poems of Edna St. Vincent Millay. The Centenary Edition</i>	Estados Unidos	The Eastonn Press	1995	
<i>Early Poems</i>	Nueva York, Londres	Penguin Putnam	1998	Holly Peppe (ed., pról.)
<i>Edna St. Vincent Millay. Poetry for Young People</i>	Nueva York	Sterling Pub. Co.	1999	Frances Schoonmaker (ed.), Mike Bryce (ilustr.)

<i>Selected Poems</i>	Nueva York	HarperCollins Publ., Perennial Classics	1999	Colin Falck (ed. e intro.), Richard Eberhart (prol.)
<i>First Fig and Other Poems</i>	Mineola (Nueva York)	Dover Publ.	2000	selección de <i>A Few Figs from Thistles</i> y <i>Second April</i> ; Joslyn Pine (ed.)
<i>The Selected Poetry of Edna St. Vincent Millay</i>	Nueva York	Random House, Modern Library	2001	Nancy Milford (intro.)
<i>Edna St. Vincent Millay: Selected Poems (American Poets Project)</i>	Nueva York	The Library of America	2003	J. D. McClatchy (ed.), «American Poets Project»
<i>The Selected Poetry of Edna St. Vincent Millay</i>	Estados Unidos	Dirigeads	2005	
<i>Early Works of Edna St. Vincent Millay: Selected Poetry and Three Plays</i>	Nueva York	Barnes & Noble	2006	Stacy Carson Hubbard (selec. e intro.)
<i>Selected Poems</i>	Nueva York	Gramercy Books	2006	
<i>Early Poems</i>	Mineola, N.Y	Dover Publ.	2008	Joslyn Pine (pról.)
<i>Early Poems</i>	Mineola, N.Y	Dover Thrift ed., <i>ebook</i>	2008	Joslyn Pine (pról.)
<i>Early Poems</i>	—	Penguin Classic, <i>ebook</i>	2008	Holly Peppe (ed., pról.)
<i>Collected Works of Edna St. Vincent Millay</i>	Charleston (EEUU)	BiblioBazaar	2008	4 primeros libros
<i>Edna St. Vincent Millay: Poems</i>	Nueva York, Londres, Toronto	Knopf Doubleday	2010	tapa dura, «Everyman's Library Pocket Poets»
<i>Millay: Poems</i>	Nueva York	Alfred A. Knopf	2010	tapa blanda
<i>Renascence, Second April, and A Few Figs from Thistles: Early Works of Edna St. Vincent Millay</i>	Waterville, Me.	Kennebec Large Print	2010	
<i>Three Books of Poetry and Two Plays by Edna St. Vincent Millay</i>	—	B & R Samizdat Express, <i>ebook</i>	2010	
<i>The Essential Edna Saint Vincent Millay Poetry Collection</i>	Nueva York	CreateSpace	2010	
<i>Poems</i>	Charleston (EEUU)	Nabu Press	2010	facsímil de los primeros libros
<i>Collected Works of Edna St. Vincent Millay</i>	Charleston (EEUU)	BiblioLife	2011	4 primeros libros
<i>First Fig and Other Poems</i>	Mineola (Nueva York)	Dover Publ.	2011	selección de <i>A Few Figs from Thistles</i> y <i>Second April</i> , Joslyn Pine (ed.)

<i>The Early Poetry and Criticisms of Edna St. Vincent Millay</i>	—	Prescribo Publ, <i>ebook</i>	2011	
<i>The Selected Poetry of Edna St. Vincent Millay</i>	—	Random House, <i>ebook</i>	2012	
<i>Poems (Classic Reprint)</i>	Londres	Forgotten Books	2012	



