



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**  
**COLEGIO DE LETRAS MODERNAS**

**“THE RAW MATERIAL OF POETRY”:  
TRES META-POEMAS DE MARIANNE MOORE**

**TESINA**

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS  
(LETRAS INGLÉSAS)**

**PRESENTA:**

**ITZEL VELÁZQUEZ SERAPIO**

**ASESORA:**

**DRA. IRENE MARÍA ARTIGAS ALBARELLI**



**CIUDAD UNIVERSITARIA, CD.MX. 2019**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## **AGRADECIMIENTOS**

A mis padres, Ángeles y Raúl, por todo. Gracias mamá por nunca dejarme sola, por acompañarme como sólo tú sabes hacerlo. Gracias papá por enseñarme que siempre se puede mejorar, que las cosas se hacen bien o no se hacen. Gracias por permitirme soñar con cosas tan grandes.

A Arantza: You're not my best friend. You're my sister, and that's more. Gracias por inspirarme todos los días, por enseñarme a no rendirme nunca. Gracias por estar conmigo hasta cuando parece que no quieres estarlo.

A Irene Artigas, por la confianza. Gracias por siempre recibirme con palabras de ánimo, una sonrisa y un abrazo. Gracias por los libros, los comentarios y las correcciones. Gracias por creer en esta tesina, por emocionarte tanto como yo. Sobre todo, gracias por presentarme la poesía de Marianne Moore.

A David Pruneda, por tu interminable paciencia. Gracias por siempre escuchar mis ideas y por ayudarme a encontrarles forma aun cuando parecía que no iban a ningún lado.

A mis sinodales, por aceptar guiarme en este proceso. A Claudia Lucotti, por motivarme a dar este último paso con total seguridad. A Nair Anaya, por tus comentarios a esta tesina. A Rocío Saucedo, por inspirarme siempre.

A todas mis profesoras. A Gabriel Linares, Juan Carlos Calvillo, Francisco Finamori e Isabel del Toro por enseñarme a leer poesía. A Gerardo Altamirano, por enseñarme a escribir.

A José Carlos, mi baby boy. Cuando estoy contigo se recarga la batería de mi corazón. Gracias por ser mi compañero de duetos y de aventuras. Gracias por compartir mis sueños y convertirlos en metas. Because I knew you, I have been changed for good.

A Blanca, por guiarme en este camino tormentoso de la titulación. Gracias por todas las tardes de chismes y películas. A Jade, mi amiga sureña. Gracias por acompañarme en todo este proceso y en todas mis locuras. A Mariana, no sé que hubiera hecho sin ti. Gracias, mi querida Coleridge, por nunca abandonarme, por escuchar mis historias, por siempre preocuparte y por siempre estar.

A mis compañeras. A toda mi familia. A mi madrina Gladis, por ser quien es en mi vida. A Sinaí y Nadia, por tantos años de amistad. A Pipe. A Sury, Tomasa y Jimena. A Yessica, por enseñarme que una verdadera amiga es para toda la vida.

## ÍNDICE

<u>INTRODUCCIÓN</u> .....	1
<u>CAPÍTULO 1: EL CARACOL ENTRE LA META-LÍRICA Y EL MODERNISMO EN “TO A SNAIL”</u> .....	6
<u>CAPÍTULO 2: LA EXPERIENCIA LITERARIA COMO AUTO-POÉTICA EN “NO BETTER THAN A ‘WITHERED DAFFODIL’”</u> .....	19
<u>CAPÍTULO 3: LA ECFRASIS Y SUS ALCANCES METAPOÉTICOS EN “CHARITY OVERCOMING ENVY”</u> .....	34
<u>CONCLUSIONES</u> .....	50
<u>APÉNDICE</u> .....	54
<u>BIBLIOGRAFÍA</u> .....	56

## INTRODUCCIÓN

“It wouldn’t occur to me to say, ‘Here am I, I’m a writer, would you talk to me a while?’ I had no feeling at all like that. I wanted to observe things.”

—Marianne Moore, “Interview with Donald Hall” *A Marianne Moore Reader*

Marianne Moore escribe que nunca quiso ser poeta: ella sólo quería observar el mundo. No se mostró satisfecha cuando Hilda Doolittle y Bryher, sin autorización, publicaron en 1921 el que sería su primer libro, *Poems*. Ella estaba segura de que sólo llamaban poemas a sus escritos porque no existía otra palabra para describirlos. Tres años más tarde, se decidió a publicar un nuevo libro con un título que, desde su punto de vista, describía mejor sus textos: *Observations*.

La crítica parece estar de acuerdo con Moore —hasta cierto punto, pues sus poemas siempre han sido entendidos como tales—; la necesidad de observar con precisión todo lo que le rodeaba es una de las características más celebradas de su poesía. “We are now used to calling Marianne Moore an observer of unique precision. ... Moore observed and gathered mentally and materially nearly everything she encountered. Her attention to detail was democratic ... She expressed her appreciation for the objects she loved not just by writing about them in her notebooks, prose, and poems, but also by keeping them, or their images” (Feldman 7). Bonnie Costello califica su entusiasmo al observar como aristotélico en naturaleza, mientras que Cyril Connolly, escribe que “[Moore’s] eye is a magnifying glass ... it enlarges each detail” (citado en Taillefer 13). Catherine Paul, por su parte, describe la voz poética característica en el verso de Moore como “impersonal and observational ... setting her voice at a distance from the opinions expressed” (428). Moore intenta evitar los juicios de valor u opiniones en sus poemas; la atención gira totalmente alrededor del objeto descrito y sus características.

Aunque vivió convencida de que lo suyo no era la poesía, Moore la “observó” cuidadosamente a lo largo de su carrera. En “To a Snail”, por ejemplo, publicado en *Observations*, escribía ya acerca de la poesía al describir a un caracol. En un esfuerzo por entender cómo era posible una relación entre tal animal, el ejercicio poético y el poema mismo, me dediqué a establecer parámetros que permitieran estudiar tal relación. Identifiqué tres elementos recurrentes en el verso de Moore —la presencia de animales, el uso de citas textuales y su interés por las artes plásticas— y cómo estos correspondían directamente con reflexiones poéticas en momentos específicos de su carrera —al inicio, y en la poesía de sus dos últimos libros, sin contar *Complete Poems*—. El común denominador entre los tres poemas que elegí finalmente es que son meta-poemas: discuten directamente el género lírico, sus alcances y limitaciones. Son poemas que se anuncian a sí mismos como tales.

Si bien el término “meta” ha sido más que explorado, principalmente en el género narrativo, “la categoría de *metapoesía* es la que presenta mayor atraso teórico” (Scarano 135). No obstante, Laura Scarano, poeta argentina, se ha encargado de recopilar los estudios teóricos que se han producido, al menos en habla hispana, sobre el tema. Es a partir de los textos que revisa y comenta en su artículo “Escribo que escribo: de la metapoesía a las autopoéticas”, así como de textos ensayísticos de otros poetas modernistas y teóricos de la lírica, que enmarco mi acercamiento. Ella define la metapoesía, siguiendo a Raúl Castagnino, como un “presupuesto teórico [que] ilustra un planteo estético al tiempo de proponerlo” (136). Scarano apunta que “la crítica norteamericana ha utilizado con mayor frecuencia el concepto de meta[poesía], mientras que la tradición europea se ha inclinado por el uso de autorreferencialidad” (135). Eva Müller usa el término *metalyric* puesto que el fenómeno rara

vez aparece en la poesía narrativa. En esta tesina, usaré los tres términos, al que se añade autorreflexión, como sinónimos. José Pérez Bowie, uno de los principales teóricos en el tema, según Scarano, además, identifica cinco núcleos temáticos del quehacer meta-poético. Reconocer estos núcleos en tres poemas de Marianne Moore me permitirá explicitar la evolución de la poeta en su escribir sobre la poesía a lo largo de su carrera.

El análisis de la presencia de animales, característica en la poesía temprana de Moore, en “To a Snail” revela el desarrollo del primer núcleo meta-lírico: el poema sobre el poema. El interés de Moore por la biología y taxonomía se ve reflejado en el acercamiento de la poeta a los animales. W.H. Auden, conociendo la destreza de Moore para escribir sobre ellos, la escogió sin dudar para la traducción al verso en inglés de las fábulas de La Fontaine. No es coincidencia, entonces, que la crítica actual encuentre en la presencia de animales en la poesía de Moore un aproximamiento particular a su poética. Vanessa Robinson argumenta que “Moore used the natural world, and animals in particular, to critique the false sense of appropriation artists—but particularly writers—have towards their subjects” (39). Emily Essert da un paso más y asegura que Moore crea “metapoetic statements made by way of animal imagery” (90). Moore, sin duda, no es la primera en establecer vínculos entre los animales y la poesía en sus creaciones. En el primer capítulo de esta tesina, discutiré, desde una óptica modernista y un acercamiento meta-poético, cómo Moore renueva la tradición literaria del uso de los animales como símbolos en “To a Snail”.

Las citas textuales son tan características dentro de la poesía de Marianne Moore como lo son sus descripciones de animales. En el segundo capítulo, discutiré cómo el uso de citas textuales en “No Better than a ‘Withered Daffodil’”, publicado en *O to Be a Dragon* (1959),

constituye al poema como meta-lírico y además, puesto que al hablar de sí mismo revela su proceso de escritura, éste se convierte en una auto-poética, desarrollando así el segundo núcleo meta-poético: el poema como poética. Moore aprovechó el uso de citas textuales como pocos. Elizabeth Gregory asegura que de los ciento veinticinco poemas recogidos en *Complete Poems*, ochenta y ocho incluyen alguna o más de una cita textual (*Quotation* 186). La poeta era cuidadosa al referir las fuentes a las que aludía o citaba directamente en sus poemas. Si bien sus referencias no están en formato MLA o en algún otro estilo de citación —éstas “vary from the very precise ... to the extremely imprecise. The form only rarely comes so close to [a] scholarly model” (Gregory, *Quotation* 163)— era imperativo para ella nombrar al autor o el texto citado aun en la manera más vaga posible.

Hacia el final de su carrera, “[Moore’s] audience broadened. She became one of those famous for being famous ... when before she had been well known among a few for her accomplishments as a complex, innovative and erudite poet. Her poetry ... changed markedly to reach its new audience, becoming more accessible in subject matter and in style (Gregory, “Still Leafing” 51). Si en un principio Moore escribía para sus compañeros poetas, en sus últimos años su público parecía estar conformado por fanáticos del béisbol y el box. No obstante, poemas tardíos como “Charity Overcoming Envy” (1963), publicado tres años después de su composición en su último libro *Tell Me Tell Me*, demuestran que, aunque Moore sí comenzó a escribir otro tipo de versos, también se mantuvo fiel a su estilo críptico, a su atención al detalle, y sobre todo, a los ejes temáticos de su poesía: “la elección y el gusto personal como elementos decisivos en la creación artística, la inclusión de todo tipo de lenguaje como material poético, la función de la crítica en la creación y el peligro y la necesidad de



contención” (de Miguel 15). En el tercer capítulo exploraré cómo la ecfrasis es el medio que permite desarrollar los núcleos meta-poéticos presentes en este poema: la imposibilidad de decir, la insuficiencia del lenguaje y el protagonismo de la materia gráfica.

Al confesar su propia ficcionalidad, los meta-poemas permiten un acercamiento diferente a la obra de cualquier autor, “no como instrumentos de lectura ni como una mera clase textual, sino como ‘mecanismos de reconfiguración del mapa de una obra, insertando a ésta y a su productor en el medio cultural e intelectual de una época” (Ferrari citada en Scarano 147). El análisis de los tres poemas escogidos de Marianne Moore a la luz de la meta-poesía nos acerca no sólo a “To a Snail”, “No Better than a ‘Withered Daffodil”” y a “Charity Overcoming Envy”, sino al contexto en que fueron escritos, a la poeta y su poética particular.

## CAPÍTULO 1: EL CARACOL ENTRE LA META-LÍRICA Y EL MODERNISMO EN “TO A SNAIL”

“Why think  
only of animals in connection  
with the Ark or the wine Noah drank?”  
—Marianne Moore, “For February 14<sup>th</sup>”

El caracol es un animal que no ha sido completamente ignorado en el mundo literario. Éste ha aparecido principalmente en fábulas y en poemas, aunque también es el protagonista de algunos textos narrativos: William Shakespeare, Virginia Woolf y Elizabeth Bishop escribieron sobre el caracol al menos una vez.<sup>1</sup> Algunos autores se limitan a describir al animal o el encuentro de la voz poética con éste, otros además le otorgan una carga simbólica en el texto. Los animales en el verso de Marianne Moore difícilmente pasan desapercibidos; éstos son el eje central de su poesía temprana. Ella mostró gran interés en escribir acerca de todo tipo de animales: sus poemas presentan búfalos y peces con la misma solemnidad que describen unicornios marinos o pangolines. Algunos críticos, como refiero en la introducción, argumentan que los poemas de Moore no son más que fábulas cortas; otros afirman que sólo está tratando de crear su propio catálogo de animales. Lo cierto es que la presencia de cualquier animal en sus versos nunca es incidental y el caracol en “To a Snail” no será la excepción. El léxico en el poema permite establecer una relación equivalente entre un caracol y la poesía. Esta relación puede entenderse en términos de meta-lírica. Al describir al caracol, la voz poética

---

<sup>1</sup> El caracol hace acto de presencia más de una vez dentro de las obras de William Shakespeare: el rey Lear hace referencia directa al animal en al menos tres ocasiones; la frase “snail’s pace” aparece en *Richard III* y *Troilus and Cressida*; y en *As You Like It*, Jaques declara que en uno de los siete actos de la vida del hombre éste se arrastra cual caracol a la escuela. Virginia Woolf incluyó dos cuentos en su colección *Monday or Tuesday* en los que aparece un caracol: en “Kew Gardens” la narradora observa al pequeño animal y admira su perseverancia, mientras que en “The Mark on the Wall” hacia el final se descubre que lo que se pensaba que era una mancha en la pared es en realidad un caracol. En “Giant Snail” de Elizabeth Bishop, la voz poética es precisamente un caracol que de repente aumentó de tamaño y se pasea antes de dormir.

está también enlistando las características mismas del poema.<sup>2</sup> Para demostrar esta hipótesis es necesario presentar una primera lectura en el grado más literal posible del poema, es decir, un *close reading* centrado en aspectos formales, para después confrontarla con una lectura metalingüística que exponga los mecanismos autorreferenciales presentes en el poema. Como resultado de ambas, y para concluir, en este capítulo presento una tercera lectura fundamentada en los preceptos del imagismo, corriente adscrita dentro del movimiento literario predominante de la época: el modernismo.

Para empezar, en el título no hay ningún adjetivo que califique al caracol; éste se encuentra determinado sólo por el artículo indefinido “a”, sugiriendo que el título acompañará una descripción. “A” introduce en el discurso un sustantivo previamente desconocido para el lector y puesto que el artículo no indica más que número, la voz poética tendrá que encargarse de enlistar las características que juzgue importantes para transmitir su mensaje. Moore, usualmente, prefiere usar el artículo “the” en los títulos de sus poemas sobre animales;<sup>3</sup> no debemos esperar en este poema, entonces, una descripción generalizadora, sino por el contrario, particular. Además, la preposición “to” indica que la descripción está dirigida al caracol. “Apostrophic poems, like prayers, often tell the addressee something that the addressee presumably already knows” (Culler 222). Así pues, la voz poética se dirige a un caracol, felicitándolo por una característica inherente a todos los caracoles: su habilidad para comprimirse:

---

<sup>2</sup> A lo largo de la tesina, utilizo los términos voz poética, persona poética y hablante lírico (este último siguiendo el texto de Pérez Bowie) como sinónimos.

<sup>3</sup> En *Collected Poems* aparecen, por ejemplo, “The Jerboa”, “The Plumet Basilisk” y “The Frigate Pelican”, entre otros. En “The Buffalo”, Moore describe al menos cinco tipos diferentes de búfalos y recupera las características compartidas entre ellos. “The Fish”, uno de los poemas más icónicos de Moore, describe la travesía de un cardumen atravesando el mar hostil.

If “compression is the first grace of style,”  
you have it. Contractility is a virtue  
as modesty is a virtue.  
It is not the acquisition of any one thing  
that is able to adorn,  
or the incidental quality that occurs  
as a concomitant of something well said,  
that we value in style,  
but the principle that is hid:  
in the absence of feet, “a method of conclusions”;  
“a knowledge of principles,”  
in the curious phenomenon of your occipital horn.

El primer enunciado comienza con una oración subordinada condicional, es decir, ofrece una situación que de cumplirse, confirmaría lo que enuncia la oración principal. La voz poética no da por hecho que la compresión sea un don, antes bien lo pone en duda al empezar el poema con la conjunción “if”. No obstante, “la duda poetizada se transfigura en una suerte de afirmación” (Paz, “Escribir y decir” 57), de ser cierto el caracol posee esa gracia del estilo (vv. 1-2). Éste no es un don cualquiera. El caracol podrá ser lento y no muy agraciado, tampoco es de colores brillantes o se presume inteligente. Pese a esto, la voz poética le asegura que “contractility is a virtue / as modesty is a virtue” (vv. 2-3); su capacidad para contraerse lo hace tan virtuoso como lo haría ser modesto. Este segundo enunciado sugiere también que la virtud del caracol no es meramente estética, sino también moral al establecerlas como iguales en la comparación. Aunque es posible leer los primeros versos como una burla para el caracol, el último enunciado del poema cancela todo rastro de ironía que pudiera estar presente en el poema.

El lenguaje comienza a elevarse y la sintaxis parece complicarse. La voz poética da por hecho que el caracol es capaz de entenderla; además, de no ser así, se ocupa de que las descripciones sean precisas y, en consecuencia, más claras. Todos los complementos predicativos nominales están acompañados por oraciones adjetivas que los califican y los vuelven más específicos. Este último enunciado se encarga de reafirmar que la virtud del caracol es aquello que la voz poética valora como señal de estilo al compararla con conceptos que no lo son. No es precisamente la concha del caracol aquello que le hace tener estilo: “It is not the acquisition of any one thing that is able to adorn” (vv. 4-5). En este sentido, animales que presumen algo que los adorna, como un búfalo y sus cuernos o un elefante y sus colmillos, no comparten la virtud del estilo. La gracia tampoco radica en la capacidad de producir sonidos eufónicos: “Or the incidental quality that occurs as a concomitant of something well-said” (vv. 6-7). Para la voz poética, un ave, quizá, no tiene más estilo que un caracol, aun cuando su canto puede ser estéticamente más valorado que cualquier ruido que el pequeño animal pueda producir.<sup>4</sup> El don principal que el estilo concedió al caracol radica entonces en aquello que le es particular a su especie: “the principle that is hid: in the absence of feet ... / in the curious phenomenon of your occipital horn” (vv. 9-10,12). Lejos de algún tinte irónico, la voz poética

---

<sup>4</sup> Es preciso mencionar que Moore ha celebrado estas características en otros animales. En su poema “What are Years?”, Moore ya se encarga de halagar el canto de las aves: “the very bird, / grown taller as he sings, steels / his form straight up. Though he is captive, / his mighty singing / says satisfaction is a lowly / thing, how pure a thing is joy” (vv. 20-5). En “The Buffalo”, los colmillos del animal son dignos de celebración puesto que “when a tiger / coughs, [los colmillos] lowered fiercely / and convert the fur / to harmless rubbish” (vv. 49-52). El hecho de que en “To a Snail” el animal celebrado sea el caracol, como explico más adelante, está relacionado directamente con la cualidad meta-lírica del poema. Además, considero que es difícil calificar el discurso de los animales como algo “bien dicho”, los sonidos que producen pueden considerarse agradables o desagradables al oído. Es por eso que encuentro equivalencia entre los sonidos eufónicos producidos por los animales y un discurso bien redactado o bien pronunciado en el caso específico de este poema. “Well said” podría también referirse a si el mensaje cumplió su cometido, es decir, si el sonido que emitió el caracol incidentalmente o no logró transmitir el mensaje deseado. Entonces, el término “well said” hará referencia en un primer grado a los sonidos que pudiera producir un caracol, y en segundo, dada su autorreflexión, al poema mismo aun cuando, como discutiré, éste no sea un resultado “incidental”.

asegura al caracol que su más grande virtud es aquello que lo hace único. Con base en esta última afirmación y repensando el título, “To a Snail” puede leerse también como una oda.

La oda es uno de los sub-géneros más desarrollados dentro de la poesía lírica. Una característica importante de ésta, para John Stuart Mill, es la presencia del lector en el poema: “Poetry is overheard ... the peculiarity of poetry appears to us to lie in the poet’s utter unconsciousness of a listener. Poetry is feeling confessing itself to itself, in moments of solitude, and embodying itself in symbols which are the nearest possible representations of the feeling in the exact shape in which it exists in the poet’s mind” (95). Si bien desde el título la voz poética se dirige directamente al caracol, lo hará en dos ocasiones más: en el segundo y décimo segundo verso, usando la segunda persona del singular. Esto da espacio al lector dentro del poema, puesto que Moore “proffers poetry as on ongoing process in which meaning is made through interaction with an audience, rather than simply presented” (Hotelling 24). Es entonces importante reflexionar sobre por qué Moore eligió al caracol como destinatario de su poema. Éste es un animal del cual difícilmente puede obtenerse réplica alguna en un intento de conversación; el lector, que Mill y Moore presuponen, se convierte entonces en el destinatario y de-codificador principal del poema:

What is most important to Moore in her poetry is not the embellishments of the poetic form, nor even the pleasure of beautifully rendered phrases, but “the principle that is hid,” the secret ethical standards of the poem and of the poet herself. The overall style of poetry, therefore, is not as important to Moore as is her belief that a poem must have a message to convey and that that message must be concealed. (Joyce 26)

Será entonces importante tratar de acercarse a aquello que Moore ha escondido en su alabanza al caracol.

Desde la época victoriana, Mill teorizaba que la lírica se confiesa a sí misma y que es capaz de mostrarse tal cual aparece en la mente del poeta. Heather Dubrow asegura que “the workings of poetry itself are at the core of the lyric mode” (125). Ésta es una característica que los acercamientos teóricos más recientes al género denominan como meta-lírica:

Metalyric poems refer to lyric inspiration, to the poetic creative process, to the social task of literary creation, or to the intended reader’s reception. The list of possible meta-themes could be extended further, but their semantic common denominator is in their reference to some aspect of the fictionality of the lyric work of art. Whenever either the aesthetic construction (*fictio*) or the inventedness (*fictum*) is thematized or presented, we have some form of metalyric writing. (Müller 132)

Un poema meta-lírico es, entonces, aquel que no sólo hace referencia a su género, sino que también reflexiona sobre su propia creación y logra que el lector note la ficcionalidad del poema al exponer los mecanismos que lo componen. Elizabeth Joyce, aunque no usa el término, identifica este efecto en el poema: “In ‘To a Snail,’ Moore creates a technique of poetry that leaves its process exposed: the style—her lack of connectives, her use of quotations, her abrupt enjambments—becomes the concealment to reconsider the meaning created within the cultural context” (27). Esta auto-reflexión se detona en una segunda lectura del poema.

El hecho de que la voz poética use un pronombre personal para dirigirse al caracol es importante. Los pronombres no expresan mucho más que aquello que están substituyendo en la oración. El lector supone el antecedente de “you” porque hace la conexión con el título del

poema, pero debido a que no existe un antecedente dentro del mismo texto es posible pensar que la voz poética puede estar dirigiéndose al poema mismo: “a primary force of apostrophe is to constitute the addressee as other subject, with which the visionary poet can hope to develop a relationship, harmonious” (Culler 223). Las odas tradicionales se conforman generalmente de más de una estrofa. Puesto que ésta es una oda que celebra la comprensión y la contractilidad, no es sorprendente que no tenga más que doce versos. Como el caracol, este poema consigue compactar una idea dentro de su forma limitada y posee, entonces, la gracia primera del estilo.

“To a Snail” ilustra el primer núcleo temático de la meta-poesía al que refiere Pérez Bowie: el poema sobre el poema, en donde “la autorreflexión que constituye el texto poético aparece de forma implícita, disimulada bajo un despliegue de metáforas” (240). Es a partir del cuarto verso que la autorreferencia comienza a hacerse más evidente. Los dos complementos predicativos nominales del último enunciado del poema —the acquisition of any one thing / that is able to adorn, / or the incidental quality that occurs / as a concomitant of something well said (vv. 4-7)— parecen ahora no sólo describir la virtud del caracol sino también la virtud misma del poema. “To a Snail” no recurre a múltiples recursos retóricos con el único propósito de encontrar “algo que pueda adornar” o simplemente embellecer. Si bien el poema es sin duda el resultado de algo “bien dicho”, no posee esa cualidad incidental —Moore no deja nada al azar, demostrado en las miles de revisiones que hace a su poesía—. <sup>5</sup> Por el contrario, parece seguir la definición de poesía de Coleridge: “the best words in their best order”.

---

<sup>5</sup> “To a Snail” reaparece en *Selected Poems* (1935), tal cual apareció originalmente en *Observations*. No sucedió lo mismo con otros poemas como “Poetry” o “The Fish”; el primero quedando reducido a tres líneas, mientras que el segundo cuenta con más de dos revisiones, cada una con variaciones en la métrica de la primera versión. Moore revisitaba sus



La mayor virtud de “To a Snail”, según el poema mismo, es la ausencia de pies métricos. El verso silábico era el preferido de Moore: “a number of distinguished poets have been writing poems in what they think of as pure syllabics: Marianne Moore, [is] the pioneer and the most distinguished poet in this mode” (Fraser 50). Éste se caracteriza por buscar que el número de sílabas sea constante en los versos, opuesto al verso silábico-acental característico en poesía anglófona en el que no sólo se cuentan sílabas, sino también acentos que constituyen los pies métricos.

Moore experimentaba en todos sus poemas con distintos tipos de estrofas, versos y rimas que difícilmente se repetían entre uno y otro, pero casi siempre en verso silábico. “The most obvious aesthetic advantage of pure syllabic metrics over the more traditional kinds seems to be the impression that it can convey ... painstaking precision” (Fraser 52). Sin duda, la poesía de Moore ha sido igualmente descrita en más de una ocasión como increíblemente meticulosa y precisa. No obstante, “To a Snail”, no obedece a patrón métrico alguno: “it is hard to believe that a poet so obsessed with syllabics would truly believe in a poetry without some form of style, whether it be metrical, rhythmic, or linguistic” (Bloom 74). Este poema es uno de los pocos que están escritos en verso libre, siguiendo la regla que éste mismo impone.<sup>6</sup>

Como meta-poema, “To a Snail” dirige su reflexión hacia sus mecanismos internos, a aquellas características que lo hacen único, “potenciando la función reflexiva y analítica de la metapoésia” (Scarano 136). El caracol no es un animal que tenga una relación directa previa con la poesía, como la tiene por ejemplo el ruiseñor o alguna otra ave. Parece que Moore quiere

---

poemas, apunta Gregory, con la intención de mantenerlos genuinos: “for if it was ‘genuine’ on first publication, once it became well known, by its own lights it lost some of its genuineness” (*Quotation*, 158).

<sup>6</sup> Moore experimentaría con el verso libre durante la década de 1920, pero lo abandonaría después para volver a favorecer el verso silábico. (Cf. Longenbach)

que su caracol represente no sólo este nuevo poema que estaba escribiendo, sino también un nuevo tipo de poesía en línea con la corriente literaria del momento.

Recordemos que Marianne Moore es una de las principales exponentes del modernismo estadounidense; se mostraba interesada en innovar y experimentar, pero también en retomar textos y formas que sirvieran de inspiración en sus creaciones literarias. No parece imposible, entonces, que “To a Snail”, dentro de su autorreflexión, haga referencia también a la poesía imagista del siglo XX. Aunque nunca publicó en las revistas del grupo de poetas imagistas, “Marianne Moore and some of the other prominent names in twentieth-century Anglo-American Modernism all came within the Imagist field of radiation” (Bradbury 229), este poema bien podría ser su acercamiento a esta corriente.<sup>7</sup>

Los primeros preceptos a seguir para escribir este particular tipo de poesía fueron publicados en 1913 y escritos por Ezra Pound. No es necesario el uso de adornos, el lenguaje debe ser preciso y el contenido no debe estar restringido a pie métrico alguno: “use no superfluous word, no adjective, which does not reveal something. ... Use either no ornament or good ornament. ... Don’t chop your stuff into separate iambs. Don’t make each line stop dead at the end, and then begin every next line with a heave” (Pound). Éstos coinciden con las descripciones del estilo que la voz poética desarrolla en “To a Snail”.

Un concepto importante para entender esta corriente estética es sin duda el de imagen. Durante el siglo XVIII, el término imagen fue entendido como una descripción precisa, libre

---

<sup>7</sup> William Pratt asevera que Moore “continued to write much of [her] poetry in the Imagist mode to the end of [her] illustrious career” (114) e identifica poemas como “A Talisman”, “To a Chamaleon” o “No Swan so Fine” dentro de la corriente. No obstante, cuando Donald Hall cuestiona a la poeta si el imagismo está dentro de sus influencias Moore lo niega energéticamente y asegura que “[she] was rather sorry to be a pariah ... [she] had no connection with anything” (260).

de adornos y de figuras retóricas (el uso de éstas era percibido como anticuado). El romanticismo del siglo XIX convirtió a la imagen en un concepto abstracto que nace de la imaginación; la entendió como un símbolo.<sup>8</sup> Los imagistas, por su parte, la entendieron como una estructura: “the entire poem is regarded as an image” (Mitchell, *Iconology* 25). Por esta razón se privilegia el verso libre; no necesitaban la métrica si lo que da unidad al poema es la presencia de una imagen específica. “For Pound the Image is not a visual description, it is an intellectual and emotional complex: the Image is that which the usual description produces. What Pound designated the Image is the effect that happens after the poem” (Beasley 39). La imagen de Pound existe más allá del tiempo y el espacio; el hecho de que “To a Snail” no se encuentre enmarcado dentro de un escenario específico concuerda con esta característica. Rebecca Beasley ejemplifica este concepto con el poema de Pound, “In a Station of the Metro”, en donde “the poem has its effect when the reader brings the two images together and sees one in the terms of the other” (40).<sup>9</sup> Después de la lectura meta-lírica del poema, se supone que “To a Snail” es más que la descripción que la lectura literal del poema sugiere. Bajo una óptica imagista, el poema crea una imagen producto de esta descripción, valiéndose de los conocimientos previos de la voz poética y de la relación emocional que entabla con el objeto de su descripción, una donde el caracol y el poema se vuelven uno y lo mismo.

El verso libre en el siglo XX, apunta George Fraser, deriva principalmente del movimiento imagista: “free verse in this century can thus be seen as a revolt against the deadness of decadent late Victorian and Edwardian versification and as a search for new

---

<sup>8</sup> Cf. “A Short Story of Verbal Imagery”. *Iconology, Image, Text Ideology* de W.T.J Mitchell

<sup>9</sup> “The apparition of these faces in the crowd; / Petals on a wet, black bough.”

models and ideas in new places” (73). Los poemas imagistas no limitan sus versos a un número específico de sílabas acentuadas o al encuentro de rimas forzadas; esto no significa que sean entonces versos descuidados. Cada verso es su propia unidad rítmica irrepetible, su medida responde a la creación de efectos distintos. En “To a Snail”, Moore “is shaping her syntax to take strategic advantage of what happens when the lines end” (Longenbach). Los primeros tres versos podrían leerse como un terceto monorrímo, si quisiéramos considerar un patrón de rimas nada ingenioso. Lejos de encontrarse unidos por la rima, entonces, estos se complementan sintácticamente. Moore dividió dos enunciados en tres versos: en el segundo se encuentran las oraciones principales de cada enunciado mientras que los versos uno y tres las modifican con una oración adverbial subordinada cada uno, creando una especie de simetría. Los versos consiguientes parecen estar agrupados en dísticos, en donde el verso no responde al par. Los versos cinco y siete son oraciones adjetivas subordinadas que califican a la oración principal de ese enunciado, dividida en el verso cuatro y seis. La relación entre los versos y sus medidas está entonces determinada mayormente por la sintaxis de los enunciados y no la rima o los acentos de cada verso.

No obstante, el poema de Moore no puede considerarse completamente imagista, puesto que juega en el límite de los preceptos que Pound estableció en “A Few Don’t’s by an *Imagiste*”, en donde una de las reglas es “don’t use such an expression as ‘dim lands of peace.’ It dulls the image. It mixes an abstraction with the concrete. It comes from the writer’s not realizing that the natural object is always the adequate symbol” (Pound). El lector de “To a Snail” no obtiene una simple prosopografía del caracol, hecho que continúa en línea con el concepto de imagen, pero puesto que la voz poética se vale de abstracciones para intentar

describir la fisicalidad del caracol, el poema, al menos según Pound, no puede considerarse imagista.

Es posible entender el concepto de imagen también “as an abstract, general, spiritual ‘likeness’” (Mitchell 31). Mitchell se encarga de explicar que esta visión es más tradicionalista y nace con los primeros relatos sobre la creación del hombre, en donde éste es creado a imagen y semejanza de su dios. Siguiendo esta línea, una imagen puede ser tal en tanto que se parece o es similar a otra imagen. Este concepto es útil no para decir que todas las cosas que se parecen son imágenes, sino para entender cómo es la relación entre las que sí identificamos con tales y cómo entendemos sus similitudes: “the image as likeness, then, can be understood as a series of predicates listing similarities and differences” (Mitchell 34). “To a Snail” enlista las características de la poesía imagista con las que cumple, pero también nos permite señalar aquellas con las que difiere; nos muestra sus similitudes y sus diferencias. Podemos declarar que el poema de Moore sí es una imagen, a pesar de no ser la prototípica que propone Ezra Pound.

Marianne Moore celebra las tres características principales de la poesía imagista en “To a Snail”, mientras rompe las reglas de la misma. Así, no parece arriesgado afirmar que es un poema imagista a la Moore. Quizá aquello que se esconde en la concha del caracol y que lo califica con la gracia del estilo —“the knowledge of principles” (v. 11)— son los preceptos imagistas. El poema discute estas teorías a través del lenguaje críptico, característico de la autora, en un poema sobre un animal. “Pound’s call to “make it new” has a particular resonance for the woman modernist poet, who needs not only to come up with a way to write differently (for the sake of writing differently), but also to establish a position from which to write in the

first place” (Gregory, *Quotation* 145). Moore demuestra que conoce los preceptos de Pound y que es capaz de seguirlos pero, sobre todo, de transformarlos desde su perspectiva única. Es posible entender este poema como la forma de Moore de expresar su posición ante la corriente, decir que estaba de acuerdo con algunos de sus preceptos como los que menciona en su poema y quizá en mayor medida con la insistencia de Pound de perfeccionar el lenguaje, pero no con todos, como evitar el uso de abstracciones y prohibir el desarrollo de temas que ya han sido tratados en prosa, preceptos con los que la autora estaría en total desacuerdo, como se ejemplifica en el poema mismo. La cita textual del primer verso, según nos refiere Moore en sus notas a “To a Snail”, proviene de un tratado ensayístico escrito por Demetrius. En el siguiente capítulo, exploro a mayor detalle el uso de citas textuales en el verso de Moore que, al igual que la presencia de animales, es una característica notable en su poética y que permite otro tipo de acercamiento autorreflexivo a ella. En este capítulo, el interés principal radicó en explicitar la relación meta-lírica que la voz poética establece entre el caracol y el poema, así como la imagen que resulta de ésta. En otras palabras, el análisis del poema concluye en la identificación de una cualidad autorreferencial del mismo, propia del desarrollo de uno de los núcleos temáticos de la metapoesía: el poema sobre el poema, que permite al lector vislumbrar desde los mecanismos que lo construyen hasta la corriente que lo rige.

## CAPÍTULO 2: LA EXPERIENCIA LITERARIA COMO AUTO-POÉTICA EN “NO BETTER THAN A ‘WITHERED DAFFODIL’”

“Why the many quotations marks? I am asked. Pardon me saying more than once, when a thing has been said so well that it could not be said better, why paraphrase it?”

—Marianne Moore, “Foreword”, *A Marianne Moore Reader*

La tradición literaria en lengua inglesa está llena de poemas cuyo interés es reflexionar sobre el acto de escribir poesía y sus consecuencias. Aunque los tratados teóricos o las defensas de la poesía abundan, el género predilecto para hablar sobre poesía es el lírico, especialmente aquellos que hemos identificado ya como meta-poemas. Algunos teóricos, como Eva Müller-Zettelmann, incluso consideran esta tendencia hacia una “greater aesthetic self-reference” (citada en Culler 33) como una de las características más importantes del género lírico. Marianne Moore es, como ya he mencionado, una de las poetas que se mostró interesada en discutir no sólo sobre poesía sino sobre el arte en general. La descripción que hace la voz poética del caracol en “To a Snail” puede funcionar como ejemplo. Como se explicó en el capítulo anterior, en su calidad de meta-lírico, la idea central del poema gira alrededor de los mecanismos que lo componen, así como del contexto que rodea su creación. En este poema, la reflexión meta-lírica se encuentra disfrazada de una oda al caracol. Aunque Moore utilizó sus poemas de animales en un par de ocasiones más para escribir sobre poesía, también discutió de manera más directa sus opiniones sobre el género.

El uso constante de citas textuales en sus poemas ya ejemplifica también un interés metatextual. Moore se dedicó no sólo a citar los clásicos u otros escritos canónicos sino textos de todo tipo: “She declares that poetry must not discriminate against ‘business documents and school books’. Both forms of discourse enter the texture of her verse ... they are not left as

raw chunks of the world outside the poem, but rather enter her poetic flow” (Costello 166). Curiosamente, son contadas las citas textuales que obtiene de poemas de otros autores y cuando las incluye éstas funcionan de manera particular.<sup>10</sup> En “No Better than a ‘Withered Daffodil” una cita directa de un poema de Ben Jonson detona en la voz poética un proceso de auto-identificación como poeta, que en consecuencia ofrece un acercamiento a la poética de Moore. En este capítulo, analizo el poema, en primer lugar, con relación al texto que cita directamente para después explorar la posibilidad de leerlo como una auto-poética y las consecuencias de esta lectura.

A partir del título, el lector infiere que el poema de Moore discutirá una cita textual. La voz poética parece, a primera vista, declarar que sus versos no serán mejores que aquellos que cita de “Slow, Slow Fresh Fount”, de Ben Jonson:

Ben Jonson said he was? “O I could still  
like melting snow upon some craggy hill,  
drop, drop, drop, drop.”  
I too until I saw that French brocade  
blaze green as though some lizard in the shade  
became exact—  
set off by replicas of violet—  
like Sidney, leaning in his striped jacket  
against a lime—  
a work of art. And I too seemed to be  
an insouciant restler by a tree—  
no daffodil.

---

<sup>10</sup> Gregory escribe que de 278 referencias en las notas a *Complete Poems* “only 34 refer readers to works that might be said to belong to the broad category ‘literature” (*Quotation* 156).



Para este poema hay que considerar la primera nota de Moore en *Complete Poems*: “a title becomes line 1 when part of the first sentence” (263). El título es, en realidad, el complemento predicativo subjetivo del verbo “was”: “No better than a “Withered Daffodil” / Ben Jonson said he was?” (vv.1-2). La voz poética comienza por cuestionar su lectura del poema de Jonson; éste se convierte en una suerte de radiografía que muestra el proceso de lectura de la voz poética: “el autor trata de entender el porqué y el cómo de su propia producción” (Scarano 139). El poema comienza exactamente en donde termina el de Jonson, puesto que altera el último verso de la canción en el título de su poema.

La relación entre este poema y los versos de Jonson se sugiere más directa y explícita que, por ejemplo, el comentario metatextual en “To a Snail”, donde la cita textual funciona, en primer lugar, para romper con otro de los preceptos del imagismo —el desarrollo en éste de un tema previamente tratado en prosa—. Cada poema de Moore se relaciona de manera particular con las citas de las que se nutre. Antes de adentrarnos en el análisis de “No Better than a “Withered Daffodil”, será significativo, entonces, discutir el uso de citas textuales, y sus respectivas referencias, como una característica distintiva en el verso de Moore. En la introducción a esta tesina, mencioné que el setenta por ciento de los poemas que aparecen en *Complete Poems* incluyen al menos una cita textual. Recapitulemos: Moore, aunque sin ignorar textos canónicos, prefirió citar en sus poemas otro tipo de escritos, desde aquellos que ella consideraba efímeros —como artículos de periódico, anuncios, postales o también conversaciones con su madre, Mary Warner Moore— hasta libros de consulta, siendo los de historia y biología sus favoritos. Prefirió, por ejemplo, citar comentarios bíblicos antes que citar directamente la Biblia.

Esta tendencia a mezclar fuentes canónicas con otras más coloquiales no es invención de Moore, sino producto de escritos renacentistas donde las canciones de *Mother Goose* coexistían con los textos de William Shakespeare: “this kind of use of literary quotations [of both high and low literature] literalized the bringing together of voices from all spheres that took place within the industrialized economy as a whole” (Gregory, *Quotation* 11). Este tipo de citas aparecieron generalmente en anuncios. A partir de entonces, las citas textuales se volvieron comunes en la literatura, “it did not, however, become acceptable in poetry during this period (the standard there still called for an imitation of the best features of your predecessors’ work, but always with enough transformation of those models to mark the new work as your own” (Gregory, *Quotation* 11-2). Esto cambió en el modernismo; citar y explicitar la referencia se convirtió, si bien no en una norma, sí en una característica importante.

Cada poeta aprovechó la nueva permisión con un fin distinto: “where Eliot quotes from the works of literary greats ... in order to establish the authority of his text, and Williams quotes from local historical summaries and from letters of the younger poets in order to suggest his own complex American authority”, Moore, al dar prioridad a los textos que otros poetas ignorarían “emphasizes the secondary qua secondary, the pointedly unauthoritative” (Gregory, *Quotation* 129). Moore no escoge los textos que usará en sus poemas con base en su prestigio, sino en sus gustos más personales; si un texto llamaba su atención lo citaría, sin importar su fuente, ya sea para absorberlo o para debatirlo en sus versos. “The possibility of interpretation, of recontextualizing what has been said and making it speak anew, is the ground upon which the new poet builds, and so is essential to Moore. Quotations offer her this opportunity both literally, in allowing her to recycle used material, and metaphorically, in giving

her an original way to write poetry” (Gregory, *Quotation* 178). En “No Better than a ‘Withered Daffodil””, como discuto posteriormente, Moore utiliza la cita de Jonson, uno de sus autores favoritos,<sup>11</sup> para construir un nuevo poema que expone su propio proceso de composición y así ejemplifica el original método de escritura al que refiere Gregory.

Habiendo discutido el uso de citas textuales, es ahora primordial hablar sobre las notas en los poemas de Moore: “[her] notes interact with and inform her quotations in many ways: they complicate reading, by making each reader’s experience of a poem potentially different from every other reader’s experience ... and they point out the oddness of her sources” (Gregory, *Quotation* 166). En un apartado al final de sus libros, Moore indica en dónde se pueden consultar las fuentes de los versos que aparecen entrecomillados en sus poemas. No todas las notas son iguales, algunas intentan ser lo más precisas posibles incluyendo el mayor número de datos bibliográficos, como las notas a “Values in Use”; otras, por ejemplo las de “Tom Fool at Jamaica”, incluyen dibujos; otras más se limitan a mencionar el medio en que se publicó la cita, como el caso de “Sojourn in the Whale”; también se incluyen citas originales que aparecen modificadas en los poemas, como en la nota a “To a Snail”.<sup>12</sup>

Ahora bien, Moore aprueba que su lector “who [is] annoyed by provisos, detainments, and postscripts could be persuaded to take prohibity on faith and disregard the notes” (*Complete Poems* 262); sin embargo, es difícil ignorar el origen de la cita textual cuando el poema mismo

---

<sup>11</sup> Al término de una conferencia en donde leyó “No Better than a ‘Withered Daffodil””, Moore confesó, después de un largo silencio, que los poemas de Ben Jonson eran de sus favoritos (Cf. “Marianne Moore Reads from and Remarks on her Collected Poems and Other Works”).

<sup>12</sup> Gregory escribe que “the original of the quotation [used in “To a Snail”] is given in a note. The original works out to be more extensive and much less graceful on its own terms than Moore’s version. So the poem ends up showing its own grace and the note clearly plays an integral part” (*Quotation* 166). Aquí se ejemplifica el alto nivel de asimilación que logra Moore de las citas que incluye en sus poemas, donde éstas se encuentran al servicio de sus versos y no al revés.

ya se encarga de dar crédito a Ben Jonson. En las notas a “No Better than a ‘Withered Daffodil’”, Moore refiere al lector no sólo al autor del poema citado, sino que también al texto en donde éste puede encontrarse. “A poem, without being dependent on our knowing certain things, may yet benefit greatly from our doing so. Readers always have to decide ... whether [the quote] is also more than a source, being a part not only of the making of the poem but of its meaning” (Ricks 2-3). El poema de Jonson es en realidad una canción que forma parte de su obra satírica *Cynthia’s Revels* (1601);<sup>13</sup> ésta hace referencia al mito de Narciso y Eco. Prestar atención a la nota de Moore a su poema sugiere una lectura particular. Dentro de la obra, “Slow, Slow Fresh Fount” es cantada por Eco una vez que el dios Mercurio la obliga a alejarse de la fuente de Narciso. No obstante, en el poema de Moore no es Eco, sino Ben Jonson quien está directamente relacionado con la cita textual.<sup>14</sup>

Al referir en las notas a la obra de teatro y no, por ejemplo, a una antología de poemas, Moore reconoce que la canción es interpretada por un personaje. Sin embargo, en “No Better than a ‘Withered Daffodil’” Ben Jonson no aparece sólo como el escritor de la canción. La voz poética asegura que Jonson es quien está interpretando “Slow, Slow Fresh Fount”; él es el sujeto del primer enunciado simple en el segundo verso. El verbo “to say” (v.2) trae consigo una connotación de oralidad que reconoce —como lo hace la nota al poema— el origen dramático de la cita, opuesto al efecto que otro verbo como “to write” pudiera causar. La oración “he was no better than a ‘withered daffodil’” funciona como el objeto directo del verbo

---

<sup>13</sup> Ésta no es una de las obras más conocidas del dramaturgo. Aun cuando Moore decide citar un texto literario, prefiere apostar por aquellos menos conocidos.

<sup>14</sup> Aunque la voz poética de Moore identifique a Ben Jonson en el papel de Eco, Jonson escribió el personaje de Criticus en *Cynthia’s Revels*, según la crítica, para representarse a sí mismo como juez y poeta dentro de la obra. (Cf. Thron, E.M. “Jonson’s *Cynthia’s Revels*: Multiplicity and Unity”)

“said”. Al usar el verbo copulativo “was” se establece una conexión particular entre Jonson y la canción: el sujeto y el complemento predicativo están expresados en términos de igualdad. Pareciera que la voz poética también está identificando al poeta mismo con el hablante lírico construido en la canción.

En “Slow, Slow Fresh Fount”, la voz poética le pide a una fuente que mida el tiempo lo más lentamente posible.<sup>15</sup> Él observa la decadencia de las plantas y se lamenta porque “our beauties are not ours” (v. 7).<sup>16</sup> En ese momento, el hablante lírico se transforma a sí mismo en gotas de agua a través del uso de un símil: “el poeta parte de la soledad, movido por el deseo hacia la comunión. Siempre intenta comulgar, unirse, ‘reunirse’, mejor dicho, con su objeto: su propia alma, la amada, Dios, la naturaleza” (Paz, “Poesía de la soledad” 293). Se convierte, a la vez, en poesía y en el objeto de su poema: “like melting snow upon some croggy hill” (v. 9). Esta transformación es la parte de la canción que Moore cita directamente. La voz poética parece repetir esos últimos versos en un esfuerzo por entenderlos y termina por admitir que, de entender correctamente, estaba de acuerdo con el poeta. Los narcisos van a marchitarse, aunque Jonson escriba poemas sobre ellos. Éste es un tópico común en la lírica “que es esencialmente elegía, llanto que corresponde a la existencia individual del hombre, que vive como individuo una vida separada y hermética, sintiéndose percedero, sintiendo percedero

---

<sup>15</sup> “Slow, slow, fresh fount keep time with my salt tears; / Yet slower, yet, O faintly, gentle springs! / List to the heavy part the music bears, / Woe weeps out her division, when she sings. / Droop herbs and flowers; / Fall grief in showers; / Our beauties are not ours. / O, I could still, / Like melting snow upon some craggy hill, / Drop, drop, drop, drop, / Since nature’s pride is now a withered daffodil.”

<sup>16</sup> Utilizo la tercera persona masculino del singular para referirme a la voz poética de la canción de Jonson y la tercera persona femenina del singular para el poema de Moore meramente para diferenciarlas.

todo lo que toca” (Zambrano 67).<sup>17</sup> La persona poética del poema de Moore, no obstante, ahora que ha retomado la canción de Jonson, logra obtener una nueva conclusión.

La voz poética descubre que, como asegura Paul Valéry, “el mismo yo hace papeles muy diferentes, que se hace abstractor o poeta mediante sucesivas especializaciones” (78). Ya ha cumplido con su papel como lectora y ahora usa la canción de Jonson como punto de partida para discutir sus definiciones de poesía. La persona poética comienza por imitar el estilo de Jonson, se concentra “on distilling the essential spirit of their fellow artists’ work” (Hopkins 10). Los primeros dos versos, como se discutió anteriormente en el capítulo, separan el objeto directo del verbo principal en el primer enunciado. El uso del hipérbaton en el poema refleja los últimos cuatro versos en la canción de Jonson, en donde una frase adverbial separa el verbo principal de su auxiliar.

Moore evoca también la métrica de la canción, a su manera. “No Better than a ‘Withered Daffodil”” está compuesto por doce versos divididos en cuatro tercetos de dos decasílabos rimados y un tetrasílabo, invirtiendo la métrica de los tres versos que Moore cita textualmente pero que ajusta a su verso silábico (vv. 1-3 en Moore, 8-10 en Jonson): dos tetrasílabos que no riman y un decasílabo.<sup>18</sup> Moore imita el estilo de Jonson, pero también “[makes] room for her own poetry to develop” (Gregory, *Quotation* 148). El patrón de rimas AAB CCD EEF GGA es calcado, esta vez sin inversión, de los mismos tres versos de Jonson.

---

<sup>17</sup> La lectura del poema de Jonson como elegía está justificada puesto que en la obra la canción es interpretada por Eco como un lamento, una vez que Narciso ha “muerto”.

<sup>18</sup> Elijo pensar en “Slow, Slow, Fresh Fount” como una canción escrita en verso silábico pues además de que así encuentro su métrica más regular, escandir los dos textos como silábicos me permite establecer con mayor claridad la relación métrica entre ambos.

Una vez que el patrón de rimas y la sintaxis del poema están establecidos, e imitando a Jonson, la voz poética es capaz de crear imágenes, de transformar lo cotidiano en arte a través de símiles. Puesto que Jonson se transformó a sí mismo en poesía, la voz poética utilizará la misma técnica que el poeta para incluir en su poema algo que le pertenece y finalmente a ella misma. Su abrigo ahora “blaze[s] green as though some lizard in the shade / became exact— / set off by replicas of violet” (vv. 5-8).<sup>19</sup> Esta nueva imagen le parece tan artística como “Sidney, leaning in his striped jacket / against a lime” (vv. 9-11), aquí la voz poética está describiendo, según las notas, una miniatura tallada en marfil de Sir Philip Sidney. Es hasta este momento que la voz poética comienza a adquirir una identidad: “a través de un proceso sutil, el autor, al escribir y muchas veces sin darse cuenta, se inventa y se convierte en otro: un poeta” (Paz, “Preliminar” 18). Los símiles no sólo la han convertido en poesía, sino también en poeta, al compararla en términos de igualdad con los otros dos escritores que menciona. Al igual que Sidney, la voz poética ahora se encuentra descansando bajo un árbol, ambos usando un abrigo, y ha renunciado a los narcisos, como Jonson. La cita textual junto con la alusión al retrato de Sidney hacen a la persona poética partícipe de la tradición literaria; “poets themselves, reading and responding to predecessors, have created a lyric tradition that persists across historical periods” (Culler 3). Pero al mismo tiempo, la voz poética desarrolla su individualidad: “sus poemas, entretajidos de palabras ajenas, son paradójicamente la expresión de una individualidad única” (de Miguel 24). Aun sin estar de acuerdo con lo que dicta la tradición, ahora forma parte de ella al manifestar su lectura única y subjetiva en su poema.

---

<sup>19</sup> Resulta curioso que el objeto que la voz poética decida transformar en poesía sea uno que tiene en común con ésta. En inglés, “jacket” sirve también para nombrar la sobrecubierta de los libros.

“No Better than a ‘Withered Daffodil’” atiende el segundo núcleo temático de la metapoésia: el poema como poética. Así pues, puede inscribirse dentro de lo que Laura Scarano denomina como auto-poética, más específicamente, dentro de la categoría poética explícita. El poema es en primer lugar meta-lírico, ya que discute “las circunstancias que dan origen a la escritura, las fuentes de inspiración, la pregunta por el origen del poema” (Scarano 136). Moore no pretende, como en “To a Snail”, explicar los preceptos de toda una corriente literaria; por el contrario, busca ejemplificar su propio proceso de escritura: “*la poética explícita*, sólo puede darse cuando la individualidad, no la colectividad, está realzada” (Scarano 141).

Octavio Paz asegura que “no es arriesgado decir que uno de los rasgos de la modernidad es la pregunta sobre la escritura ... El escritor moderno, en el momento en el que escribe, se da cuenta de que está escribiendo, se detiene y se pregunta ¿qué estoy haciendo?” (Paz, “Escribir y decir” 73). La voz poética en “No Better than a ‘Withered Daffodil’”, se hace una pregunta similar que le permite a Moore discutir sus procesos creativos al presentar al lector una situación cotidiana para ella: el comentar citas textuales.

Celeste Goodridge recuerda que Moore disfrutaba comentar el trabajo de sus colegas, y señala que tenía dos maneras principales de hacerlo cuando escribía en prosa:<sup>20</sup>

In one, commentary takes the form of imitative appreciation, in which she copies in her own writing some quality of the writer’s temperament or aesthetic she admires—or feels ambivalent about—a device that allows her to praise or parody her subject. In the other, she offers a mosaic of quotations from the text she is reviewing, the writer’s other work and others who have commented on the writer under review, in an

---

<sup>20</sup> Específicamente en su libro *Predilections*.



arrangement that becomes a new text—one that can potentially compete with the original. (32)

No obstante, Moore también parece usar las mismas técnicas al escribir sus poemas. La primera forma de comentario, sin duda, remite a “No Better than a ‘Withered Daffodil’”,<sup>21</sup> puesto que, como se discutió anteriormente, los símiles en el poema, así como la sintaxis y el patrón de rimas, aluden a la estructura de la canción citada de Jonson. David Hopkins declara que “some twentieth-century poets do, indeed, seem to have used their writing on other poets as an occasion to reflect on their own artistic concerns” (12) y Moore parece estar de acuerdo cuando escribe que “it is a curiosity of literature how often what one says of another seems descriptive of one-self” (*A Marianne Moore Reader* 178). El comentario metatextual en el poema comienza a construir la auto-poética.

En una entrevista con Donald Hall, Moore confesó cómo comenzaba a escribir sus poemas: “everything I have written is the result of reading or of interest in people” (*Marianne Moore Reader* 256). Encontraba inspiración en otros textos o en objetos que llamasen su atención y posteriormente “a felicitous phrase springs to mind—a word or two, say—simultaneous usually with some thought or object of equal attraction” (*Marianne Moore Reader* 259). De la misma manera, la voz poética en “No Better than a ‘Withered Daffodil’” comienza su poema a partir de un texto literario para discutir después aquello que le interesa.

Las auto-poéticas permiten, en primer lugar “to make explicit the moves of the interpretative process” (Culler viii). En este poema, Moore muestra el trabajo previo que

---

<sup>21</sup> La segunda más bien recuerda a algunos de los poemas “catálogo” de Moore, como “The Buffalo” o “The Plumet Basilisk”. De igual manera, Goodridge podría estar aludiendo a la escritura de poemas como “Marriage” o “An Octopus”.

requiere escribir un poema, “el choque de hallazgos, comparaciones, vislumbres de expresión acumulados durante meses de investigación, de espera, de paciencia y de impaciencia” (Valéry 101). Se confiesa primeramente lectora, así se construye la primera fase de la experiencia literaria que, según Paz se define como: “lo que siente, lo que piensa y lo que experimenta un lector cuando lee una obra literaria” (“Escribir y decir” 72). En el poema, la experiencia literaria incluye también la reflexión posterior que la obra —la canción de Jonson— detona en la voz poética.

Aun cuando “No Better than a ‘Withered Daffodil”” sea una auto-poética, la voz presentada en el poema no es necesariamente la de Moore. Usualmente, “el escritor exhibe una autoconciencia tendiente a conformar una imagen particular de sí mismo, de su oficio, de su objeto y de su lector” (Scarano 138). Más allá de que el proceso creativo de la persona poética concuerde con el que Moore expone en sus ensayos, ésta no es más que un personaje creado con un propósito. La voz poética no se describe a sí misma. Sólo se sabe que tiene un abrigo verde<sup>22</sup> y que quizá le guste la poesía de Ben Jonson, aunque no esté totalmente de acuerdo con ella. Su identidad se limita a construirse por aquello que lee y escribe. “Los momentos vividos por el individuo real”, es decir, la lectura de la canción de Jonson y la reflexión que ésta desató en Moore, “se han convertido en poemas escritos por una persona sin precisas señas de identidad. Cada poeta inventa a un poeta que es el autor de sus poemas” (Paz, “Preliminar” 17). Recordemos la necesidad de Moore de mantenerse lo más imparcial posible, con la

---

<sup>22</sup>Elizabeth Castor, sin embargo, asegura que en este poema Moore está describiendo “a green and lavender brocade jacket which [she] wore for special occasions”.

creación de este personaje-voz poética se permite estudiar su método de composición desde la distancia.

De igual manera, y como se expuso en el primer capítulo, Moore escribe con la presencia del lector en mente. Así como en “To a Snail” se aprovechó de la ambigüedad que el pronombre personal “you” conlleva para referirse tanto al caracol como al poema mismo, Moore en “No Better than a ‘Withered Daffodil’” utiliza la primera persona del singular para designar a la persona poética y al lector que recita en voz alta. Después de todo, la “*metapoésia* es el discurso poético cuyo asunto es el hecho mismo de escribir poesía y la relación entre autor, texto y público” (Scarano 136). La voz poética, “ese ‘sí mismo’ está compuesto por una pluralidad de voces y de personas” (Paz, “Preliminar” 18), como nos recordaba ya la nota al poema al remontarse al origen dramático de la cita textual. En “No Better than a ‘Withered Daffodil’” conviven Eco, Ben Jonson, Marianne Moore, así como los poetas-personajes que ambos han creado para escribir sus versos y finalmente se encuentra el lector junto con los nuevos personajes que éste decida inventar.

El lector que decodifica forma parte importante en la construcción de una auto-poética: “la dimensión *metapoética* del discurso opera como una estrategia de acercamiento al receptor, a quien el texto mueve a suscribir un pacto de lectura —o quizá por ello mismo— persigue asegurar su reconocimiento en el yo objetivado, ‘autobiográfico’, desde el que se escribe el poema” (Scarano 137). No obstante, el lector decidirá en qué nivel de la experiencia literaria construida se identificará. Al compartir con él su auto-poética, Moore le ofrece vivir la segunda fase de la experiencia: la “conversión de lo vivido en literatura. Esta conversión es creación” (Paz, “Escribir y decir” 72). Tiene ahora la oportunidad de inscribirse dentro del círculo de

poetas y formar parte de la tradición en la que se incluye la voz poética, al ofrecer su propia interpretación del poema y decidir si comparte las ideas de Jonson, las de Moore o ninguna de los dos.

Las auto-poéticas “pueden servir para delinear el espacio que defina las condiciones de recepción/interpretación de la obra propia para sus lectores potenciales” (Scarano 139). Marianne Moore en “No Better than a ‘Withered Daffodil”” predica con el ejemplo lo que ella misma llama su “hybrid method of composition” (*Complete Poems* 262). Con este meta-poema, el lector obtiene no sólo un método a seguir para escribir los propios, sino una nueva aproximación para entender el uso de citas textuales en la poética de la escritora estadounidense. “She can speak and does, with her own phrases, though she disguises them as those of others and though she bases them on an already existent structures” (Gregory, *Quotation* 146). Moore no sólo trabajaba con citas directas de otros textos para debatirlas —y es ésta quizá la mayor diferencia entre sus poemas y sus ensayos—; ella las incluía con un fin particular en cada poema. De no ser por las casi siempre presentes comillas, las citas textuales bien pudieran pasar desapercibidas, pues se integran totalmente a la métrica y lógica de sus versos, mas ésa no es la intención. Si bien Moore acepta que es decisión del lector ignorar o no las notas que ha escrito a conciencia, éstas interactúan estrechamente junto con las citas textuales detonando interpretaciones casi inagotables de sus poemas. La calidad meta-lírica de “No Better that a ‘Withered Daffodil”” que lo delata como un constructo ficcional invita al lector a acercarse a éste desde su composición y a prestar atención a todos los elementos que lo configuran: el título, la métrica, las notas y hasta el tono enmarcan la cita textual elegida por Moore. Pensar en el poema no sólo como meta, sino como auto-poético permite acercarnos,

a partir de esos versos dedicados a Jonson, a toda la poética de Moore y a la importancia de las citas y sus respectivas notas desde una nueva óptica.

### CAPÍTULO 3: LA ECFRISIS Y SUS ALCANCES METAPOÉTICOS EN “CHARITY OVERCOMING ENVY”

It must not wish to disarm anything; nor may be the  
approved triumph easily be honored—  
that which is great because something else is small.  
It comes to this: of whatever sort it is,  
it must be “lit with piercing glances into the life of  
things”;  
it must acknowledge the spiritual forces which have  
made it.  
- Marianne Moore, “When I Buy Pictures”

En 1905, Marianne Moore asistió por primera vez a la universidad en Bryn Mawr, Pensilvania. Sus profesores creían que ella no tenía habilidad para la literatura y le recomendaron no intentar convertirse en escritora. “Se decide, entonces, por la biología y, además, desea ser pintora” (de Miguel 13). La pasión de Moore por la biología la llevó a llenar su corpus literario con todo tipo de animales; su intención universitaria de incursionar en la pintura y las artes plásticas, de igual manera, se ve reflejada en sus escritos. Bonnie Costello, por ejemplo, compara el uso de citas textuales en Moore “to the modernist art practice of collage, where newspaper, pictures, or clippings are pasted onto the surface where an artist is painting” (citada en Paul 429). La voz poética en “Charity Overcoming Envy” reflexiona sobre esta comparación constante entre la figura plástica —en este caso específico, un tapiz—, la escritura y los alcances representativos de ambas.

En los dos capítulos anteriores, vimos cómo los géneros líricos en los que los poemas analizados pueden clasificarse, oda y elegía, soportan tangencialmente las lecturas meta-poéticas; en este tercero, la ecfrosis es el modo literario que sustenta directamente el acercamiento autorreflexivo al poema, puesto que permite discutir tres de los núcleos que Pérez Bowie identifica como característicos en la meta-poesía: la insuficiencia del lenguaje, la

imposibilidad de decir y el protagonismo de la materia gráfica. Para desarrollar este argumento, en primer lugar, es importante definir el concepto de ecfrasis para así vislumbrar claramente la relación entre el poema y el tapiz. Posteriormente, analizo el poema y los núcleos temáticos de la metapoesía que se desarrollan en él.

La ecfrasis ha estado presente en la literatura desde la Antigüedad; en un principio ésta se entendió como la “descripción de una persona, un lugar, o una batalla” (Artigas, *Galería* 13). Con el paso de los años, el concepto se fue acotando: James Heffernan, W.J.T. Mitchell y Luz Aurora Pimentel, entre otros teóricos, lo entienden como “the verbal representation of visual representation” (Mitchell, “Ekphrasis” 152). John Hollander, por su parte, define los poemas ecfrásticos como “those which involve descriptions or other sorts of verbal representations of works of art”. Los divide también en poemas ecfrásticos nocionales o “reales”, dependiendo de si el objeto de la descripción es ficcional o es uno particular e identificable (4).<sup>23</sup> Pimentel, siguiendo a Claus Clüver utiliza los términos ecfrasis nocional y ecfrasis referencial para hacer las mismas divisiones. El poema de Moore, entonces, es un poema ecfrástico referencial porque la obra de arte que se describe en él existe fuera de la ficción.

Para Clüver, la ecfrasis es “la representación verbal de un texto real o ficticio compuesto en un sistema sígnico no verbal” (citado en Pimentel 308); con esta definición evita limitarla a la descripción de objetos plásticos visuales y abarca, por ejemplo, piezas musicales o producciones fílmicas. Valerie Robillard por su parte, además de definir la ecfrasis quiere encontrar una serie de parámetros con qué estudiarla y “a partir de la intertextualidad, Robillard construye un marco descriptivo que considera diversas formas de aproximarse a las ecfrasis.

---

<sup>23</sup> Los términos en inglés son *notional* y *actual ekphrasis*.

Se trata de un modelo en dos partes (el modelo escalar y el diferencial) que intenta articular tanto la forma como el grado en el cual las dos artes interactúan entre sí” (Artigas, *Galería* 64). Es a partir de este modelo que se genera el primer acercamiento a “Charity Overcoming Envy” en este capítulo.

En la parte escalar de su modelo, Robillard incluye seis puntos a considerar para examinar cómo y cuán cercana es la relación entre una representación visual y su representación verbal. La primera categoría es la comunicatividad; en ésta se presta atención a “el grado en que la obra de arte visual se encuentra indicada en el texto” (34). El poema de Moore alcanza el grado más alto de comunicatividad: “Charity Overcoming Envy” toma su nombre del tapiz que describe. Parece importante remitir al lector a la obra a la que habrá de referirse —aun más que a los textos de los cuales toma las citas textuales; en donde éstas aparecen entrecomilladas en el poema pero sin referencias— tanto que no menciona los datos del tapiz en las notas, donde fácilmente podrían ser ignorados, sino que incluye un epígrafe con información detallada: “Late-fifteen-century tapestry, Flemish or French, in the Burrel Collection, Glasgow Art Gallery and Museum”. El segundo punto es la referencialidad, de la cual el poema poseerá poca “si la presencia de una pintura en él constituye solamente una marca comunicativa básica” (Robillard 35); el nivel alto de esta categoría se comprueba más adelante pues conforme avanza el análisis será posible notar que la relación que se establece entre el tapiz y el poema va más allá de una simple mención.

En tercer lugar, observaremos la estructuralidad del poema; ésta refiere a la intención del poeta de imitar el objeto plástico en la estructura de su texto. “Los primeros dos versos del poema [“Charity Overcoming Envy”], un pareado heptasilábico rimado, emulan la inscripción



del tapiz” (Artigas, “Remediar el género” 171). En el tapiz, a esta inscripción le sigue la representación de la Caridad combatiendo la Envidia, de la misma manera que la ecfrasis sigue al pareado inicial. Por tanto, es posible identificar una relación estructural entre el poema y el tapiz.

Los elementos destacados que Moore selecciona del tapiz para trasladar a su poema son principalmente los personajes que aparecen en él: la Caridad con su elefante, así como la Envidia y su perro. Ella observa cuidadosamente también el *millefleur* que adorna el tapiz. La selección, cuarta categoría del modelo de Robillard, ayuda a que el análisis sea más preciso al limitar la focalización de éste.

En quinto lugar, la dialogicidad se refiere a “la manera en que el poeta crea una tensión ‘semántica’ entre el poema y la obra gráfica al proyectarla dentro de un marco de referencia nuevo y opuesto” (Robillard 36). Recordemos la tendencia de Moore de crear una barrera entre ella y el objeto de su poema, así pues intenta tanto con el epígrafe como con la minuciosidad de sus descripciones que el marco de referencia que ofrezca alivie las tensiones que existen entre el tapiz y su poema. Moore se muestra totalmente interesada en reflexionar sobre la manera en que la alegoría del tapiz está construida para poder escribir sobre ello en su poema, cumpliendo con la última categoría, la autorreflexividad que “específicamente problematiza y reflexiona sobre la relación entre el poema y su referente pictórico” (Robillard 36). Ahora que se han explicitado las formas en que se relacionan ecfrásticamente “Charity Overcoming Envy” poema y tapiz, es posible adentrarse más profundamente en esta relación.

Moore comenzó a trabajar en su poema en enero de 1962, después de recibir una postal con una imagen del tapiz:

She sent to the museum for more postcards, and also got two booklets. As Patricia Willis notes, one of them, the *Scottish Art Review*, displays the tapestry on the cover and contains an article on it by William Wells that provides the quotations (some altered) in Moore's poem, and the phrase ("chest armour over chain mail") altered and not in quotations. Wells also provides another important phrase not in quotations marks: "the problem is mastered." The problem to which Wells refers is "the problem of representing three-dimensional space". (Bergmann 142)

Éste es un tapiz del tipo iconográfico, también denominados alegóricos o emblemáticos, caracterizados por no ser estrictamente narrativos. Se derivan de la tradición emblemática y de las leyendas de la literatura cortés, "hence we can adduce stories from these images based on their tangential relationship to narrative" (Kane 7). En el tapiz observamos a una mujer, la Caridad montando su elefante mientras amenaza con una espada al hombre que representa a la Envidia. No es difícil deducir una historia a partir de éste después de leer su inscripción: "el dolor del alma del envidioso está en la prosperidad de su vecino, como el perro, se regocija con la maldad que cae sobre él. Sin embargo, el elefante lo sabe. Y la Caridad aplasta lo maligno" (Artigas, "Remediar el género" 171). Kane asegura que el tapiz está basado en el poema "Psychomachia" del escritor romano Aurelio Prudencio; en éste, las virtudes libran una serie de combates individuales, con la mente humana como campo de batalla, contra los pecados. El poema "Charity Overcoming Envy" es, entonces, el resultado del entretejido de más de un texto.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Jane Kane considera la inscripción en el tapiz como un texto más y entiende la relación entre estos como una ecfrasis reversa: "as Marianne Moore's poem is an ekphrasis of the tapestry, I call this tapestry [Charity Overcoming Envy] a reverse ekphrasis of the text [the inscription], a visual iconographic description (albeit an enigmatic one) of a written text". Esta descripción le parece enigmática puesto que el tapiz no reproduce fielmente la inscripción: "the

Pimentel ofrece una definición más de ecfrasis: “práctica discursiva que, al tiempo que declara al objeto plástico *otro*, extiende sus límites textuales para convertir a eso otro en texto e incorporarlo como tal” (308). Marianne Moore escribe un texto que parte de un tapiz, que a su vez está basado en otro poema, y éste no es el final del ciclo. Mitchell explica que, después de que la representación visual —el tapiz— se convierte en una representación verbal —el poema de Moore—, se lleva a cabo una “reconversion of the verbal representation back into the visual object in the reception of the reader” (Mitchell, “Ekphrasis” 164). Lo que era imagen gráfica se transforma en representación verbal y posteriormente vuelve al origen, ahora como imagen mental.

Al elegir un tapiz, una imagen literalmente tejida, como el objeto de su poema ecfrástico, Moore parece entender la relación entre imágenes y palabras como “a matter of dialogue between different versions of the world, including different languages, ideologies and modes of representation” (Mitchell, *Iconology* 34), como dos objetos que se “tejen” a partir de otros — es casi imposible no pensar en el origen etimológico *textus*, tejer o entrelazar, de la palabra texto—. “One might get the impression from Moore’s ease here in moving from image to word that she makes no distinction between them” (Levy 14). Después de haber realizado el análisis textual de “Charity Overcoming Envy” podrá comprobarse si esta aseveración es correcta.

---

inscription is problematic in relationship to the tapestry, and requires a cognitive effort on our part”. Cuando un tapiz representa objetivamente aquello descrito en la inscripción que lo acompaña éste se convierte en una “literal reverse ekphrasis” (10).

En primer lugar, Moore parece establecer una igualdad entre su poema y el tapiz al no escoger un título diferente para su creación. El poema comienza con la voz poética dirigiéndose directamente al lector:

Have you time for a story  
(depicted in tapestry)?  
Charity, riding an elephant,  
on a “mosaic of flowers”, faces Envy,  
the flowers “bunched together, not rooted.”  
Envy, on a dog, is worn down by obsession,  
his greed (since of things owned by others  
he can only take some). Crouching uneasily  
in the flowered filigree, among wide weeds  
    indented by scallops that swirl,  
little flattened-out sunflowers,  
thin arched coral stems, and —ribbed horizontally—  
slivers of green, Envy, on his dog,  
    looks up at the elephant,  
cowering away from her, his cheek scarcely scratched.  
    He is saying, “O Charity, pity me, Deity!  
    O pitiless Destiny,  
    what will become of me,  
maimed by Charity —Caritas— sword unsheathed  
over me yet? Blood stains my cheek. I am hurt.”  
In chest armor over chain mail, a steel shirt  
to the knee, he repeats, “I am hurt.”  
The elephant, at no time borne down by self-pity,  
    convinces the victim  
that Destiny is not devising a plot.

The problem is mastered —insupportable  
tiring when it was impending.  
Deliverance accounts for what sounds like an axiom.  
The Gordian knot need not be cut.

En los primeros dos versos nos encontramos con una de las fases de la ecfrosis que Mitchell identifica: la indiferencia ecfástica. “It grows out of the commonsense perception that

ekphrasis is impossible. This impossibility is articulated in all sorts of familiar assumptions about the inherent, essential properties of the various media and their proper or appropriate modes of perception”, por ejemplo, “photographs can never be made visible over the radio” (“Ekphrasis”, 152). La voz poética parece pedir permiso al lector antes de siquiera intentar contar la historia que tiene en mente. Ésta es la historia que se encontró en un tapiz, no está, en origen, hecha con palabras y es por eso que quizá el lector no quiera escucharla; intenta llamar su atención con la promesa de una historia, pero trata de esconder el origen de ésta entre paréntesis.

La persona poética da por hecho que será escuchada —el poema no se termina en el segundo verso— y comienza su relato llenándose de esperanza ecfrástica. “This is the phase when the impossibility of ekphrasis is overcome in imagination or metaphor, when we discover a ‘sense’ in which language can do what so many writers have wanted it to do: ‘make us see’” (Mitchell, “Ekphrasis” 152). Ella no asegura que traducirá en palabras la historia que encontró en el tapiz, su relato está, después de todo, “depicted in tapestry” (v. 2), como si éste fuera un idioma o lenguaje diferente.<sup>25</sup> Se decide entonces a reportar “what he or she sees, variously describing what is there to be seen, framing a moment in experience” (Hollander 32). A partir del verso tres, y hasta el quince, se encuentra la ecfrasis del tapiz.

“Once the desire to overcome the ‘impossibility’ of ekphrasis is put into play, the possibilities and the hopes for verbal representation of visual representation become practically endless” (Mitchell, “Ekphrasis” 154). En su necesidad de mostrarle a lector lo que observó, la

---

<sup>25</sup> Esta situación se me antoja casi paradójica. Aunque la voz poética asegure que su historia está contada en idioma tapiz, su enunciación es claramente con palabras. El lector debe hacer un pacto de suspensión de incredulidad: “while we don’t actually wish to sacrifice ourselves, readers do temporarily sacrifice their sense of reality in allowing the poem to create for them a temporality in which the hand lives and is held toward them” (Culler 197).

voz poética apunta hacia una descripción lo más precisa posible. Se encarga de describir la apariencia de la Caridad y la Envidia, y lo que les rodea, antes de explicitar que es lo que se encuentran haciendo. Parece importante primero saber que la Caridad monta un elefante y está rodeada por un “mosaic of flowers” (vv. 3-4) y después que está enfrentándose a la Envidia. “Moore, como los tejedores de los *millefleurs* se regocija describiendo las plantas, sus colores, sus ondulaciones, sus habitantes” (Artigas, “Remediar el género” 172). La historia de la voz poética parece no avanzar.

“Faces”, “looks up” y “convinces” (vv. 4, 14, 24) son los verbos de las oraciones principales. Estos están conjugados en presente simple, por lo tanto, lejos de formar una secuencia éstos indican, en primer lugar, que todas las acciones están sucediendo al mismo tiempo, y, en segundo, que son acciones estáticas que se repiten habitualmente.<sup>26</sup> “Lyric is about what happens now ... nothing needs to happen in the poem because the poem is to be itself the happening” (Culler 226). En el verso diéciseis, la ecfasis termina y entonces podría comenzar la historia: “fiction is [about] what happened next” (Culler 226). La voz poética especula sobre lo que podrían estar diciendo los personajes que ya ha presentado, específicamente la Envidia.

Todas las demás acciones están justificadas en el tapiz: la Caridad, por ejemplo, sí aparece montando un elefante y la Envidia sí levanta la mirada hacia ellos, pero éste no tiene siquiera la boca abierta. Hay que recordar entonces que “toda mirada transforma al objeto plástico en un texto para leer, y, por tanto el objeto plástico se convierte en tantos textos como

---

<sup>26</sup> El verbo “is” (v. 6) también está conjugado en presente simple, pero hay que recordar que es un verbo copulativo. En la oración no indica una acción, más bien está describiendo a la envidia. “Worn down” es entonces un complemento circunstancial del verbo “is” y no parte de una frase verbal.

miradas se fijan en él” (Pimentel 312). La persona poética, tal vez en su intento de cumplir con su historia, agrega diálogos a su descripción: [Envy] is saying, “O Charity, pity me, Deity! / O pitiless Destiny, / what will become of me, / maimed by Charity—Caritas—sword unsheathed / over me yet? Blood stains my cheek. I am hurt.” / In chest armor over chain mail, a steel shirt / to the knee, he repeats, “I am hurt” (vv. 17-22). Aun envuelta en los diálogos, la voz poética se detiene a describir la vestimenta de la Envidia. La voz poética observa el tapiz e imagina que la Envidia suplica piedad. El elefante, sin palabras, lo convence de que “Destiny is not devising a plot” (v. 25). Quizá la Caridad lo ha perdonado y “el golpe sólo será dado cuando alguien, una espectadora o una escritora y su lenguaje verbal lo suponga” (Artigas, “Remediar el género” 172). Efectivamente, no es el destino quien arma una conspiración en contra de la Envidia: la persona poética, a través del elefante, ha puesto en manos del lector su fortuna.<sup>27</sup>

El poema cierra con las reflexiones de la voz poética sobre el ejercicio de representación que ha realizado: “The problem is mastered—insupportably / tiring when it was impending. / Deliverance accounts for what sounds like an axiom. / The Gordian knot need not be cut” (vv. 26-29). Si el problema era la conversión de la representación visual a una verbal, la voz poética considera que no sólo lo ha conseguido sino que lo venció por completo; aunque admite que fue cansado. Piensa que ha liberado a las imágenes y a las palabras de su

---

<sup>27</sup> La crítica tiene opiniones distintas acerca de qué representan los personajes en el poema. Algunos encuentran en la Caridad la figura de la poeta: “Charity, as conventional female object of the gaze, is silent. She says nothing. But, of course, it is the silent female who has the power; she, not Envy, holds the phallic sword” (Bergmann 130); otros en la Envidia: “El poema es altamente autorreflexivo ya que Moore presenta una inteligente parodia de sí misma en la Envidia” (Artigas, “Remediar el género” 170); otros más en el elefante: “Moore addresses her own design, using again the metaphor of the poet as elephant” (Darlene Williams) aunque también se piense que “there is no sign there of the elephant’s having any other function than to carry Charity. This divagation—the elephant’s entry into dialogue—allows for a suspended resolution” (Stapleton 224).

encasillamiento: “paintings can tell stories, make arguments, and signify abstract ideas; words can describe or embody static, spatial states of affairs and achieve all of the effects of ekphrasis without any deformation of their ‘natural’ vocation” (Mitchell, “Ekphrasis” 160). El último verso, sin embargo, resulta problemático en esta lectura. “The ‘Gordian knot’ refers to a legend of Phrygian Gordium and is used as a metaphor for dealing with an intractable problem. If one intends to cut the Gordian knot, one tries to solve the problem by either cheating or thinking outside the box” (Arckens 119). El nudo puede representar los entretreídos que se crearon entre el objeto plástico y su representación verbal, tan unidos en el poema que es imposible intentar separarlos o vislumbrar siquiera las diferencias entre ambos. ¿La voz poética está queriendo decir que al proveer a las imágenes gráficas y a las palabras con las mismas capacidades está haciendo trampa y, por tanto, cortando el nudo gordiano? ¿O, por el contrario, mantener las relaciones intertextuales entre representación visual y verbal significa mantener íntegro el nudo? “Moore decide dejarnos en la potencia, en la duda de las perspectivas posibles; decide que no es necesario decidir, es más, que es imperativo no hacerlo” (Artigas, “Remediar el género” 173), en línea con su poética criptica, siempre objetiva decidida a no dejar saber al lector con seguridad cuál es su postura ante lo que desarrolla en sus poemas. La voz poética asegura que el problema fue resuelto, pero finalmente será el lector quien juzgue el resultado.

Aparece entonces la última fase de la ecfraesis: el miedo ecfrástico. “This is the moment of resistance or counter-desire that occurs when we sense that the difference between the verbal and the visual representation might collapse and the figurative, imaginary desire of ekphrasis might be realized” (Mitchell, “Ekphrasis” 154). La voz poética parece cuestionarse



en el último verso las consecuencias de convertir el objeto plástico en verbal. Escribe Scarano que los nudos gordianos, así como los bucles, la banda de Moebius, las cajas chinas y la *myse en abyme*, “funcionan como metáfora alusiva al fenómeno autorreflexivo del discurso” (133). Las últimas reflexiones de la voz poética son entonces producto del ejercicio efrástico y metapoéticas en esencia.

“Romantic and later poems fall into poetic questioning, and to an occasional breaking off of the poem’s ekphrastic capacity, becoming overwhelmed by its own inability—or that of language generally—to embrace the images” (Hollander 32). Este sentimiento de agobio se relaciona con la indiferencia efrástica de la voz poética, dudosa de si alguien querría escuchar la historia que quiere contar con imágenes. “El poeta no puede resistirse a la fascinación que le produce manipular [las palabras], aun a sabiendas de que el resultado final será insatisfactorio, pues aunque el lenguaje sea un obstáculo para acercarse a la realidad, es a la vez, paradójicamente, el único instrumento de que dispone para aprehenderla” (Pérez 244). Moore reconoce que la palabra es y no es este único instrumento del que Pérez Bowie habla. Si bien el objetivo es contar una historia con imágenes, éstas son materializadas con palabras. “Charity Overcoming Envy” cuestiona entonces los alcances de la efrasis: la imposibilidad del lenguaje para re-presentar al mundo, causada por la insuficiencia de éste. “El lenguaje se convierte para el poeta en un obstáculo para él mismo” (Pérez 245), obstáculo que Moore intenta sobrellevar al buscar descripciones lo más precisas posibles para poder mostrar al lector lo mismo que ella ve; o al configurar su poema en presente simple para imitar el estatismo del tapiz. No acepta “la frustración que provoca la falta de adecuación y de ductilidad del material manejado” (Pérez

244), ni se conforma con enunciar las deficiencias del lenguaje, intenta sobreponerse a ellas, al tiempo que las acepta.

“Esta progresiva desconfianza con respecto al lenguaje termina desembocando en muchos casos en una enfatización del silencio ... enarbolada por muchos poetas como refugio último desde el cual cuestionar su propio material expresivo ... no se trata de *no decir nada*, sino de *decir la nada* ... es un *silencio* que niega las palabras pero que está hecho con palabras” (Pérez 246). Este comentario se ejemplifica con el diálogo que se inserta en el poema justo después de la ecfrosis. Mientras que la Envidia intenta luchar con palabras ante su inminente destino, la Caridad permanece en silencio. De nada le sirve a la Envidia ser elocuente cuando el elefante, sin decir una sola palabra, le convence de que la historia ya está escrita. “Silence, Moore concluded, could be a telling option in response to the image. ... The silence of Moore’s Charity and Moore’s silence about Charity are as powerful as the talk” (Bergmann 130). A “las palabras sólo les resta presentarse en su pura elementalidad” (Pérez 243) de objeto, creadoras al mismo tiempo de significados y de silencios.

Moore pensaba sus poemas como textos impresos, su afinidad al verso silábico responde en ocasiones al efecto visual que provoca en la hoja en blanco: “the syllabics of the metre, to begin with, produce a mathematical regularity that is lost on the ear ... at the same time the syllabic, semantic and syntactic structures produces line-breaks ... its very intricacy serves to remind us the difference between the poem’s ‘raw materials’ and the poet’s ordering of it” (Hamburger 258). Si bien la métrica, más allá del pareado inicial, no es completamente regular, parece claro que el metro de los versos responde a la figura que Moore quiere crear: un pseudo-rectángulo que emule un tapiz en la hoja en blanco. “El hablante lírico experimenta

ante la materialidad gráfica de su propio enunciado” (Pérez 246). La categoría de estructuralidad de Robillard ya apuntaba hacia este núcleo temático; Moore hará uso de los recursos que tenga a la mano para que su poema sea tan parecido al tapiz como le sea posible.

La única opción para lograr este efecto, escribe Pérez Bowie, es mostrar la palabra “precisamente en su calidad de objeto” (246). Revelar que éstas están a merced del escritor y del lector, “en tal caso nos encontramos ya en los límites de la literatura e invadiendo el territorio de las artes plásticas. Sería al mismo tiempo, el caso más extremo de metapoesía, puesto que la auto-referencialidad del poema se lleva a cabo exclusivamente mediante el propio exhibirse” (Pérez 246). Moore entiende el tapiz como un objeto plástico, entonces, para que su poema pueda acercarse a éste tendrá que aceptar que las palabras también son objetos en el mundo: “it ‘de-sublimates’ language back to a physical state and empowers words by rendering them visual things ... words become powerful by being visualized as things” (Wolf 183). Las palabras se dotan de las características que se asignan normalmente sólo a la imagen gráfica y viceversa “[reinstating] rhetoric where it rightly belongs, in all forms of representation, be they verbal or visual” (Wolf 185). Este cuestionamiento responde también al modernismo que permea en la poesía de Moore. Wendy Steiner escribe que durante el siglo veinte, “art was not conceived of ... as a copy—and hence inevitably an imperfect copy—of reality, but instead as an independent object with the same degree of ‘thingness’ as objects of the world” (citada en Scobie 443).<sup>28</sup> “Charity Overcoming Envy” de Moore es entonces un nuevo objeto en posibilidad de existir independientemente del tapiz que intenta describir.

---

<sup>28</sup> Steiner rastrea también los inicios de la poesía concreta al siglo veinte, donde “[poets] discover what a concrete art, rather than a mere concrete reference, entails” (530). Cf. “Res Poetica: The Problematic of the Concrete Program”.

El poema se encuentra dotado de la misma capacidad representacional del tapiz, pues, como explica Mitchell, al terminar de leerlo es posible re-crear mentalmente un nuevo tapiz ahora a partir de la ecfrasis y las especulaciones sobre la misma que hace la voz poética. “If poetry could be claimed to have the iconic properties of painting, its status could be enhanced” (Scobie 443); esto no significa que la poesía fuese declarada mejor que la pintura, sino que finalmente se aceptaba el hecho de que ambos medios cuentan con iguales capacidades no sólo de re-presentación sino de creación.

La poesía modernista comenzó a entenderse como un objeto tan parte de la realidad como aquello que re-presentaba: “twentieth-century modernism turned the independence of art from reality into both a conscious theme and an engine for experiments. The avant-garde invented one strategy after another to emphasize the break. ... It held up autonomy, self-enclosure and self-reflexivity as unquestioned” (Steiner, “What Happens...” 67). Si bien para William Carlos Williams, los poemas de Moore ilustraban esta nueva percepción de la poesía —él escribió que “to Miss Moore an apple remains an apple whether it be in Eden or the fruit bowl where it curls” (388), la manzana metafórica y la “real” son iguales—, la ecfrasis en “Charity Overcoming Envy” permite a Moore discutir su postura ante este pensamiento. Aunque como mencioné, Moore se muestra renuente a expresar directamente su opinión al respecto, el lector podrá formar la propia a partir del meta-poema, podrá decidir si éste y el tapiz son igualmente “reales”, si el nudo gordiano debe ser cortado.

La insuficiencia del lenguaje y su imposibilidad del decir, así como la importancia de la materia gráfica como temas en “Charity Overcoming Envy” se desarrollan totalmente a partir del entendimiento de éste como poema ecfrástico, de intentar reconciliar los medios de

representación verbales y los visuales. Podría decirse que éstos son núcleos temáticos compartidos entre la metapoesía y la ecfrasis. No parece descabellado pensar en la ecfrasis como un género que promueve el pensamiento meta-poético; que si bien no todos los meta-poemas son ecfrásticos, casi siempre existe en el poema ecfrástico un interés autorreflexivo.

## CONCLUSIONES

“Discoveries in art, certainly, are personal before they are general” —Marianne Moore, “Interview with Donald Hall” *A Marianne Moore Reader*

En esta tesina me enfoqué en el análisis de un poema diferente en cada capítulo, ahora es posible señalar, sobre todo, las generalidades que éstos comparten entre sí. Es claro que “To a Snail”, “No Better than ‘a Withered Daffodil’” y “Charity Overcoming Envy” comparten, en primer lugar, su carácter de meta-poemas. Los tres poemas discuten a su manera temas directamente relacionados con el quehacer poético: las corrientes literarias; la composición y la tradición poética; y el alcance del lenguaje, respectivamente. Entender estos poemas de Moore como autorreflexivos me permitió un acercamiento particular a cada uno de ellos.

En el primer capítulo, leer “To a Snail” como un poema sobre el poema, núcleo temático de la meta-lírica, me permitió identificar uno de los elementos con mayor presencia en la poesía temprana de Moore —los animales— como el detonante autorreferencial. La oda que en primer plano está dedicada a un caracol, se convierte en una celebración del poema mismo y, en consecuencia, también de la vanguardia en la que se inscribe: el imagismo. El análisis del uso de citas textuales, también característico de los versos de Moore, en “No Better than ‘a Withered Daffodil’” posibilitó la identificación de un segundo núcleo temático de la meta-poesía: el poema como autopoética. Leer el poema como una auto-reflexión me condujo a analizar no sólo el trabajo de composición detrás del poema mismo sino a entender tal composición como parte de la experiencia literaria completa, que en Moore comienza con la lectura y finaliza con la creación. Los últimos tres núcleos meta-líricos —la imposibilidad de decir, la insuficiencia del lenguaje y la importancia de la materia gráfica— que describe Pérez Bowie en su artículo se ilustraron con el análisis de “Charity Overcoming Envy”, en donde el

ejercicio efrástico permite cuestionarse el alcance representacional tanto de las palabras como de los objetos plásticos.

El acercamiento meta-poético, de igual manera, me exhortó a ahondar en el contexto histórico dentro del cual fueron escritos los tres poemas. Todos me llevaron de vuelta a discutir el modernismo y cómo Moore reaccionó ante éste. Después de todo, Marianne Moore es reconocida como una de las principales exponentes del movimiento. Octavio Paz, Scarano, Pérez Bowie y Stephen Scobie están de acuerdo en que la literatura del siglo veinte se caracteriza, entre otras cosas, por ser autorreflexiva: “one of the major features of modern art has been its self-reflexive character, its urge (or even obsession) to examine its conditions and limits of its own existence” (Scobie 442). “To a Snail”, “No Better than ‘a Withered Daffodil” y “Charity Overcoming Envy” discuten implícitamente su carácter modernista. El primero, revela qué tan de acuerdo se encuentra con los preceptos que lo rigen; el segundo, expone una propuesta para aprovechar la reciente aprobación del uso de citas textuales en la poesía; mientras que el tercero parece presentarse a sí mismo como un nuevo objeto “real” dentro del mundo, en línea con la vanguardia modernista.

Otra característica compartida entre los poemas y que proviene del análisis meta-lírico es la presencia de un segundo sujeto en la experiencia literaria: el lector. Su papel como decodificador de los poemas es tan vital como el del poeta mismo. Moore escribe que “intentional anticlimax as a department of surprise, is a subject by itself and indeed an art” (“Feeling” 503). Los tres poemas y sus finales anticlimáticos exigen una respuesta del lector. Moore parece no responder ninguno de los cuestionamientos que propone en ellos, pero provee al lector de todas la herramientas necesarias para resolverlos. “To a Snail” no revela qué

es aquello que el caracol esconde, pero uno puede comenzar a hacer especulaciones partiendo de la métrica; la voz poética de “No Better than ‘a Withered Daffodil” se revela a sí misma como lectora enfatizando la importancia de este rol en el proceso de creación literaria; “Charity Overcoming Envy” demuestra también esta trascendencia dirigiéndose desde los primeros versos directamente al lector para que éste decida si una historia contada en tapiz es verdaderamente valiosa.

Acercarme a la poética de Moore desde una óptica autorreflexiva me hizo cuestionarme también la diferencia entre lo que sus poemas revelan de sí mismos y lo que Moore escribía sobre ellos en sus ensayos teóricos. “While Moore’s poetry was frequently faulted (and also on occasions admired) for its cold, critical, even unlyrical objectivity, her critical writing was often accused of the opposite crime: of being too sensitive, or impressionistic, or ‘poetic’ in a stigmatized, feminized sense” (Kindley). Si el público recibiría con mayor entusiasmo un mismo tema si estaba escrito en verso, ¿por qué no decir en el poema lo mismo que diría en un ensayo? Las voces poéticas de los tres poemas analizados comienzan su enunciación desde la duda, quizá porque en las tres ocasiones están por discutir un tema tan serio como la poesía y se advierten carentes de autoridad. Si bien un acercamiento feminista no sólo a estos poemas sino a todo el verso de Moore, como hacia el que apuntan Gregory o Bergmann en sus análisis, puede desvelar otras lecturas, la meta-poesía como marco teórico permite a los poemas dotarse a sí mismos de autoridad para discutir los mecanismos que los construyen, así como los temas que desarrollan y el contexto que los produce.

El haber escogido poemas de tres épocas diferentes posibilita también el análisis de la evolución del nivel de autorreflexión alcanzado por los poemas. En un primer nivel, “To a



Snail” se limita a hablar de sí mismo; “No Better than ‘a Withered Daffodil”” también lo hará pero al mismo tiempo da un paso más y discute la poética de Moore. Este poema no pudo haber sido escrito sino hasta ya muy entrada en su carrera, cuando la poeta podía ya reflexionar sobre su tan practicado método de composición. “Charity Overcoming Envy” alcanza el nivel más extremo de auto-referencialidad pues discute sus propios alcances, así como su materialidad.

Si el objetivo de esta tesina era discutir qué significa escribir poesía para Moore, quizá hubiera sido más sencillo simplemente organizar linealmente sus ensayos al respecto. Tampoco era mi intención apuntar hacia una nueva definición de poesía. Al analizar la poética explícita, como la denomina Scarano, partiendo del texto y de lo que éste nos revela sobre sí mismo se alcanzan a vislumbrar los mecanismos con los que éste espera ser decodificado. Los meta-poemas nos recuerdan en primera instancia que están escritos en un código particular; el lector deberá prestar atención a sus aspectos formales —su métrica y rima—, a sus figuras retóricas y la relación entre ambos. Es importante también notar la ausencia de estas características, pues esto responderá al contexto histórico, a la poética de cada autor y a las declaraciones que quieren hacer sobre su oficio. Partir no sólo desde los ensayos teóricos de cualquier poeta, sino en primer lugar de los poemas mismos resulta en una discusión más fructífera, como espero haber demostrado a lo largo de mi tesina.

## APÉNDICE



1. Nota a “Tom Fool at Jamaica” en *Complete Poems*:

“Line 6: mule and jockey. A mule and Jockey by "Giulio Gomez 6 años" from a collection of drawings by Spanish school children. Solicited on behalf of a fund-raising committee for Republican Spain, sold by Lord and Taylor; given to me by Miss Louise Crane”. (284)



2. Nota a “No Better than a ‘Withered Daffodil’” en *Complete Poems*:

“A work of art. Sir Isaac Oliver’s miniature on ivory of Sir Philip Sidney. Collection at Windsor”. (293)



3. Charity Overcoming Envy

## BIBLIOGRAFÍA

- ARCKENS, Elien. “Marianne Moore Against Survival in Her Queer Archival Poetry”. *Women’s Studies Quarterly*, Vol. 44, No. 1/2, The Feminist Press at the City University of New York (Primavera / Verano 2016), pp. 111-127.
- ARTIGAS Albarelli, Irene. *Galería de palabras. La variedad de la ecfrasis*. Bonilla Artigas, 2013.
- . “Remediar el género: ecfrasis, museos y autor(a)referencia” *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, 21, “Gendered Authorial Corpographies”. Editado por Aina Pérez Fontdevila & Meri Torras Francès, Diciembre 2017. pp. 163-184.
- BEASLEY, Rebecca. *Theorists of Modernist Poetry*. Routledge, 2007.
- BERGMANN Loizeaux, Elizabeth “Women Looking: the Feminist Ekphrasis of Marianne Moore and Adrienne Rich”. *In the Frame: Women’s Ekphrastic Poetry from Marianne Moore to Susan Wheeler*. University of Delaware Press, 2009. pp. 129-131.
- BLOOM, Harold. *Marianne Moore (Bloom’s Major Poets)*. Chelsea House Publications, 2004.
- BRADBURY, Malcolm. *Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930*. Penguin, 1987.
- BURREL Collection. *Charity Overcoming Envy*. c.1500. The Burrel Museum, Glasgow.
- CASTOR, Elizabeth. “Marianne Moore’s Creative Chaos”. *Washington Post*, 19 Enero 1988. En línea. 05 Abril 2019.
- COLERIDGE, Samuel Taylor. “Biographia Literaria”. *The Norton Anthology of English Literature*. Gen. ed. Stephen Greenblatt. 9th ed. Vol. D. Norton, 2012. 2145-49.
- COSTELLO, Bonnie. “US Modernism I: Moore, Stevens and the modernist Lyric”. *The Cambridge Companion to Modernist Poetry*. Editado por Alex Davis. Cambridge UP, 2007. 163-180.

- CULLER, Jonathan. *Theory of Lyric*. Harvard, 2015.
- DUBROW, Heather. "Lyric Forms". *The Lyric Theory Reader. A Critical Anthology*. Editado por Virginia Jackson y Yopie Prins. Johns Hopkins, 2014. pp. 114-128.
- ESSERT, Emily. *A Modernist Menagerie: Representations of Animals in the Work of Five North American Poets*. Tesis, McGill University, 2012.
- FELDMAN, Evelyn y Michael Barsanti. "Paying Attention: The Rosenbach Museum's Marianne Moore Archive and the New York Moderns". *Journal of Modern Literature*, Vol. 22, No. 1 (Otoño 1998), pp. 7-30.
- FRASER, George. *Metre, Rhyme and Free Verse*. Methuen & Co, 1970.
- GREGORY, Elizabeth. *Quotation and Modern American Poetry*. Rice, 1996.
- . "Still Leafing": Celebrity, Confession, Marianne Moore's "The Camperdown Elm" and the Scandal of Age". *Journal of Modern Literature*, Vol. 35, No. 3 (Primavera 2012), pp. 51-76.
- GOODRIDGE, Celeste. "The Poet on Her Peers". *The Women's Review of Books*, Vol. 4, No. 10-11 (Julio-Agosto, 1987), pp. 32-33.
- HAMBURGER, Michael. *The Truth of Poetry*. Penguin Books, 1972.
- HOLLANDER, John. *The Gazer's Spirit. Poems Speaking to Silent Works of Art*. Chicago UP, 1995.
- HOPKINS, David. *The Routledge Anthology of Poets on Poets: Poetic Responses to English Poetry from Chaucer to Yeats*. Routledge, 1990.
- HOTELLING, Kristin. "Moore's destruction of the 'static lyric I'". *Marianne Moore, Elizabeth Bishop, and May Swenson: The Feminist Poetics of Self-Restraint*. University of Michigan Press, 2002. pp. 22-24.
- JONSON, Ben. *The Complete Plays*. J.M. Dent & Sons, 1917.

- JOYCE, Elisabeth. *Cultural Critique and Abstraction: Marianne Moore and the Avant-garde*. Bucknell, 1998.
- KANE, Tina. “Woven Stories: Tapestry and Text in the Middle Ages and Early Renaissance”. *A Quarterly Review of Tapestry Art Today*. Vol. 29 No. 24 Otoño 2003. American Tapestry Alliance. pp. 1-19.
- KINDLEY, Evan. “Marianne Moore’s Sexist Reception”. *Poet-Critics and the Administration of Culture*. Harvard UP, 2017. En línea. 05 Abril 2019.
- LEVY, Ellen. “Moore Between Poetry and Painting”. *Criminal Ingenuity: Moore, Cornell, Ashbery, and the Struggle between the Arts*. Oxford UP, 2011. pp.13-16
- LONGENBACH, James. “Less is Moore”. *The Nation*. 16 Marzo 2016. En línea. 05 Abril 2019.
- DE MIGUEL, Olivia. *Pangolines, unicornios y otros poemas*. Acantilado, 2005.
- MILL, John S. “What is Poetry?” *The Broadview Anthology of Victorian Poetry and Poetic Theory*. Editado por Thomas Collins. Broadview Press, 1999.
- MITCHELL, W.J.T. “Ekphrasis and the Other” *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago UP, 1994. pp.151-181.
- . *Iconology, Image, Text Ideology*. Chicago UP, 1987.
- MOORE, Marianne. *The Complete Poems of Marianne Moore*. Penguin, 1994.
- . *A Marianne Moore Reader*. The Viking Press, 1972.
- . “Marianne Moore Reads from and Remarks on her Collected Poems and Other Works” *American Women Making History and Culture 1963-1982*. 8 Abril 1957. Untenberg Poetry Center, Nueva York. Conferencia (audio). En línea. 05 Abril 2019.

- . “Feeling and Precision” *The Sewanee Review*, Vol. 52, No. 4 (Oct. - Dec. 1944), Johns Hopkins University Press. pp. 499-507.
- MÜLLER-Zettelmann, Eva. *Theory into Poetry: New Approaches to the Lyric*. Rodopi, 2005.
- OLIVER, Isaac. *A Young Man Seated Under a Tree*. c.1590-1595. Royal Collection Trust, London.
- PAUL, Catherine. “Marianne Moore: Observations”. *A Companion to Modernist Literature and Culture*. Blackwell Publishing, 2008. pp. 422-430.
- PAZ, Octavio. “Escribir y decir”. *Miscelánea III*. FCE, 1994. pp. 76-94.
- . “Preliminar”. *Obra poética II*. FCE, 1994. pp. 17-18.
- . “Poesía de la soledad y poesía de la comunión”. *Primeras letras*. Vuelta, 1988. pp. 291-306.
- PEREZ Bowie, José. “Sobre lírica y autorreferencia (algunos ejemplos de la poesía española contemporánea)”. *Tropelías*, 3, pp. 91-104.
- PIMENTEL, Luz Aurora. “Ecfrasis: El problema de la iconotextualidad y de la representación verbal”. *Constelaciones I*. Bonilla Artigas, 2012. pp. 307-360.
- POUND, Ezra “A Few Don’ts by an Imagiste.” *Poetry*, Mar. 1913. En línea. 05 Abril 2019.
- PRATT, William. *The Imagist Poem: Modern Poetry in Miniature*. UNO Press, 2001.
- RICKS, Christopher. *Allusion to the Poets*. Oxford UP, 2004.
- ROBILLARD, Valerie. “En busca de la ecfrasis”. *Entre artes, entre actos*. Traducido por Rocío Saucedo. Bonilla Artigas, 2011. pp. 27-49.
- ROBINSON, Vanessa. “Poetry’s Language of Animals: Towards a New Understanding of the Animal Other”. *The Modern Language Review*, Vol. 110, No. 1 (Enero 2015), pp. 28-46.

- SCARANO, Laura. "Escribo que escribo: de la metapoésia a las autopoéticas." *Tropelías*. No. 2. 2017. pp. 133-152.
- SCOBIE, Stephen. "Between the Arts: Dada and After". *Canadian Review of Compared Literature*. Septiembre 1985. pp. 442-450.
- STAPLETON, Laurence. "The Reader's Response". *Marianne Moore: The Poet's Advance*. Princeton UP, 1978. pp. 213-232.
- STEINER, Wendy. "Res Poetica: The Problematics of the Concrete Program". *New Literary History*. University of Virginia, 1981.
- . "What Happens to Art When Virtually Everything is Virtual?" *The Real Real Thing: The Model in the Mirror of Art*. University of Chicago Press, 2010. pp. 66-83.
- TAILLEFER, Lidia. "Introducción". *Poesía reunida, 1915-1951*. Hiperión, 1996.
- THRON, E.M. "Jonson's Cynthia's Revels: Multiplicity and Unity". *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol. 11, no. 2, 1971, pp. 235-247.
- VALÉRY, Paul. "Poesía y pensamiento abstracto." *Teoría poética y estética*. Traducido por Carmen Santos. Visor, 1990. pp. 71-104.
- WILLIAMS, Darlene. *Illusion is More Precise Than Precision: The Poetry of Marianne Moore*. Alabama Press, 1992.
- WILLIAMS, William Carlos. *The William Carlos Williams Reader*. Editado por M.L. Rosenthal. New Directions, 1966.
- WOLF, Bryan. "Confessions of a Closet Ekphrastic: Literature, Painting and Other Unnatural Relations". *Yale Journal of Criticism* 3, 1990. pp. 181-203.
- ZAMBRANO, María. *Algunos lugares de la poesía*. Trotta, 2007.