

Fronteras poéticas en la obra de Mina Loy

Poetic Borderlands in the Work of Mina Loy

RESUMEN

Este artículo analiza la obra de Mina Loy, poeta británico-americana modernista, desde una perspectiva feminista postmoderna respecto al tema de las identidades de género y la hibridez cultural. El poema secuenciado «Songs to Joannes» constituye una parodia de la lírica amorosa y la desestabilización del mito del amor romántico a través de un sujeto poético que juega ambiguamente con la masculinidad y la feminidad. «Anglo-Mongrels and the Rose» es un poema autobiográfico que refleja el conflicto étnico y cultural de la autora, y que propone la autoinvención de la identidad en un espacio multifacético e intersticial dentro de la diferencia. Ésta sería la definición de «frontera», un concepto que vertebra el análisis presente para mostrar la idiosincrasia de la obra de Loy, una joya olvidada y recientemente recuperada de la poesía modernista anglosajona.

Palabras clave: Mina Loy, poesía modernista, identidades de género, hibridez cultural, amor romántico, etnicidad, el concepto de «frontera», crítica feminista postmoderna.

ABSTRACT

This essay analyzes the work of Mina Loy, a British-American modernist poet, from a postmodern feminist perspective regarding the issues of gender identity and cultural hybridity. The sequential poem «Songs to Joannes» constitutes a parody of traditional love lyric and the troubling of the myth of romantic love through the representation of a poetic subject that plays indistinctively with the roles of masculinity and femininity. «Anglo-Mongrels and the Rose» is an autobiographical poem that reflects the author's ethnic and cultural conflicts, suggesting the reinvention of identity in the multifaceted and interstitial space of difference. This is the definition of the concept of the «borderland», which guides the present study of Loy's work in order to show the idiosyncratic quality of this long-forgotten but recently recovered modernist poet.

Key words: Mina Loy, modernist poetry, gender identities, cultural hybridity, romantic love, ethnicity, the concept of the «borderland», postmodern feminist criticism.

SUMARIO:

— 1. Introducción y definición del concepto postmoderno de «frontera». — 2. Orígenes biográficos en la obra de Loy. — 3. Fronteras poéticas sobre el amor romántico y la identidad de género en «Songs to Joannes». — 4. Fronteras poéticas sobre la hibridez cultural y el exilio en «Anglo-Mongrels and the Rose». — 5. Conclusión.

1 Universidad Nacional de Educación a Distancia.

La obra de Mina Loy constituye uno de los corpus poéticos olvidados del modernismo anglosajón del siglo XX. Las razones principales pueden ser, como Carolyn Burke comenta en la biografía de la autora, la versatilidad de Loy como artista, su inconstancia como poeta, y su original e iconoclasta personalidad que la llevó a escribir una poesía anacrónica en su momento. Una poesía subversiva en su entendimiento de la identidad subjetiva como múltiple, cambiante, y fluida, y del poema como un espacio de juego donde el lenguaje y las ideas dibujan y se nutren a la vez de constantes fronteras poéticas sobre el amor y el exilio –temática dual recurrente en la obra de la autora. Esta perspectiva de la identidad y de la poesía explica en gran medida la razón por la cual la obra de Loy sólo fue recuperada finalmente a partir de los años ochenta, sobre todo en las universidades estadounidenses donde múltiples tesis doctorales y publicaciones sobre la autora afloraron coincidiendo con el auge de los estudios culturales y de género postmodernos.

El objetivo de este estudio será, precisamente, analizar desde una perspectiva postmoderna la naturaleza de las fronteras poéticas en relación con la identidad de género y cultural en los dos únicos poemas extensos de Loy: «Songs to Joannes» (1917) y «Anglo-Mongrels and the Rose» (1925)². Estas dos obras, aunque diferentes en su naturaleza genérica y forma poética (la primera es una secuencia poética de pequeños fragmentos de lírica experimental, y la segunda es un poema épico satírico), representan muy claramente la preocupación de la autora por dos temas centrales en su obra: el romance heterosexual y la experiencia de la diferencia y el desplazamiento cultural. Loy subyuga estos temas centrales al juego lingüístico de su poesía creando una crítica dispar sobre la construcción identitaria de la feminidad, la masculinidad, y la alteridad que tiene lugar en las dinámicas de poder implícitas tanto en el romance heterosexual como en la marginalidad del exilio.

El concepto de frontera como «*borderland*»³, es decir, como espacio fronterizo, se ha incluido como herramienta intelectual básica en el lenguaje de la teoría postmoderna refiriéndose metafóricamente a la mezcla, el mestizaje, la ambigüedad, los intersticios identitarios y los espacios ideológicos e intelectuales que permiten una nueva visión de las relaciones humanas y del arte, de la construcción de la subjetividad y la identidad. Sin embargo, es Gloria Anzaldúa quien a través de su libro clave *Borderlands / La Frontera* (1987) introdujo el concepto de frontera (no como división, sino como un nuevo espacio híbrido) para hablar de la subjetividad entre los dos mundos culturales

2 «Songs to Joannes» y «Anglo-Mongrels and the Rose» son obras inéditas en castellano, la traducción de los títulos sería «Canciones para Joannes» y «Los mestizos y la rosa».

3 En castellano «frontera» indica tanto límite como espacio fronterizo. En inglés «*borderland*» indica un lugar de separación entre dos espacios, mientras que «*border*» supone el límite fronterizo.

de las/los chicanas/os, y por extensión de toda identidad, tanto de género como cultural, que se crea entre dualismos ideológicos enfrentados (blanco/color, hombre/mujer, hogar/exilio) para resurgir desde ellos con una nueva naturaleza múltiple y en el tercer espacio de la frontera.

Una frontera es una línea divisoria, una franja estrecha a lo largo de un borde pronunciado; un espacio fronterizo es vago e indeterminado, resultado del residuo emocional de una frontera artificial y en constante estado de transición. (25)

Los espacios fronterizos están físicamente presentes donde cohabitan dos o más culturas, donde gente de diferente raza ocupa el mismo territorio, donde diversas clases se tocan, donde el espacio entre dos individuos se reduce en la intimidad. (19)⁴

Las fronteras poéticas de Loy pueden entenderse desde este concepto teórico intersticial: son espacios sugerentes y novedosos más allá de un modernismo ortodoxo que se crean y al tiempo subvierten idearios sobre la masculinidad y la feminidad, el/la amante y el/la amado/a, el centro y el margen cultural, utilizando el poema como espacio fronterizo lingüístico donde se recrean convenciones poéticas y surgen nuevas interpretaciones del poema amoroso («Songs to Joannes») o el poema épico narrativo («Anglo-Mongrels and the Rose»). En «Songs to Joannes», mi interés se centrará en la frontera poética creada por la voz lírica y su juego discursivo entre identidades de género estereotipadas en el poema amoroso tradicional. Es una voz poética incongruente que oscila entre la aserción y la expresión activa de deseo sexual correspondiente a un rol masculino tradicional en la lírica amorosa, y una subjetividad fragmentada femenina atrapada en un victimismo romántico obsesionado con el abandono. Este baile del sujeto lírico entre los dos extremos constituye, a lo largo del poema, la creación de un «yo» poético intersticial que descubre la naturaleza artificiosa de las identidades de género y de su relación con el romance heterosexual.

En «Anglo-Mongrels and the Rose» la frontera poética a resaltar se encuentra en la problemática cultural de exilio en la familia de Ova: una representación autobiográfica de la infancia y orígenes de Loy. En la familia victoriana y tradicional que se representa en el poema, la madre simboliza la cultura dominante británica y convencional de la época con perspectivas bastante

⁴ «A border is a dividing line, a narrow strip along a steep edge. A borderland is a vague and undetermined place created by the emotional residue of an unnatural boundary. It is in constant state of transition. (25) Borderlands are physically present wherever two or more cultures edge each other, where people of different races occupy the same territory, where under, lower, middle, and upper classes touch, where the space between two individuals shrinks with intimacy» (19).

rígidas sobre la feminidad y el romance; el padre representa al inmigrante húngaro y judío marginado que lucha por su integración cultural y que transmite a Ova el poder del conocimiento y la auto-reflexión. Ova resurge en el poema, por lo tanto, como una subjetividad mestiza entre las dos herencias culturales y entre los roles de géneros enquistados en el núcleo familiar representado en el poema.

Para entender los orígenes de la poesía de Loy es necesario entender la identidad cultural intersticial de la autora que origina en su entorno familiar y se desarrolla a través de sus viajes y recorrido autobiográfico. A lo largo de sus viajes Loy fue influenciada por diversas fuentes intelectuales a partir de las cuales construyó su particular concepción de la expresión poética y fue gestando su carisma personal. Man Ray retrató el perfil de la autora luciendo un gran termómetro de pendiente, como podemos ver en la portada de *The Lost Lunar Baedeker* (1996), la antología poética más reciente editada por Roger L. Conover. Este gesto plasma la extravagante personalidad de Loy, quien cambiaba habitualmente de nombre, pintaba y diseñaba su propia ropa y unas originales lámparas que vendía en su tienda de Nueva York, además de escribir poesía. Loy revolucionó los círculos intelectuales vanguardistas neoyorquinos con sus ideas sobre el arte traídas del antiguo continente y su flexibilidad para sintetizar nuevas corrientes de pensamiento a las que, sin embargo, nunca quiso pertenecer. Individualista e iconoclasta, alternó entre la pintura, el diseño, el pensamiento crítico, y la poesía a lo largo de su vida, y rechazó la oportunidad de ser una gran poeta modernista (aun siendo acunada por su círculo de amigos escritores y artistas) porque, probablemente, vivir suponía ya para ella una dedicación suficientemente absorbente. El termómetro en la foto de Ray representa, por lo tanto, la vitalidad característica de Loy, y la fluctuación identitaria que escogía como reacción a diferentes estímulos experienciales, una elección influenciada por su forma de entender su relación con el mundo, y que sin duda está presente en su manera de escribir y de representar subjetividades poéticas.

Cuando Mina Loy desembarcó en Nueva York en 1916 para unirse al círculo de intelectuales vanguardistas de la gran urbe símbolo de modernidad, ya era popular por sus osados poemas sobre sexo y de sintaxis fragmentada que habían sido publicados en una de las revistas más avanzadas y experimentales sobre verso libre de la época: *Others*⁵. Como el editor de la revista, Alfred Kreymborg, sugirió, lo irreverente de los poemas de Loy no sólo era la innovación formal (espaciado lineal, ausencia de puntuación, léxico extravagante), el explícito tema de la sexualidad, o la abierta sátira al romanticismo, sino el

5 «*Love Songs*» incluye sólo los primeros cuatro poemas de la secuencia que fueron enviados desde Florencia por la autora a *Others* en 1915. Loy concluyó la serie (treinta y cuatro poemas) titulóla «*Songs to Joannes*» en 1917, a la cual la revista dedicó un número completo.

hecho de que habían sido escritos por una mujer (Burke, 1985a: 43). Con sus poemas subversivos, Loy representaba la voz artística de la «nueva mujer» modernista («*the New Woman*»), un tipo de mujer liberada en su sexualidad y creatividad, y también confirmaba la creencia popular de que el verso libre estaba inevitablemente ligado al amor libre.

La intencionalidad transgresora de Loy respecto al lenguaje y a la temática tratada en su poesía (la experiencia femenina, el amor, o la sexualidad) se relaciona con su contexto socio-cultural y el espíritu de ruptura con la tradición victoriana característica de la época de fin de siglo y primeras décadas del siglo veinte, pero sobre todo con su formación como artista en diferentes círculos intelectuales europeos (París, Múnich, Florencia). En particular, influyó en su arte y visión del mundo su relación con los expatriados norteamericanos en Italia y con el movimiento Futurista. De su amistad y admiración por Gertrude Stein, Loy aprendió la potencialidad del significado en la disrupción de la gramática, la estructura sintáctica y la puntuación, comprendió la materialidad del lenguaje y la estrecha relación entre poesía y pintura. De acuerdo con Burke, la secuencia «Songs to Joannes» «es Steniana por su abandono total de puntuación, conectores, y estructuras sintácticas familiares, Loy diseñó las frases con ojo de pintora como formas en la página y entendiendo la experiencia como un proceso fragmentado que se refleja en la conciencia de la voz poética» (1984: 50)⁶.

A través del movimiento Futurista italiano Loy aprendió, sobre todo, las implicaciones políticas de la experimentación artística, aparte del poder lingüístico del manifiesto y el aforismo, tan presente en su obra. Es importante tener en cuenta que Loy desarrolló su conciencia feminista a partir de su relación ambivalente con las premisas futuristas. Aunque valoró la vitalidad del individualismo iconoclasta del movimiento, eligió usar esa habilidad crítica contra los valores patriarcales y misóginos que los propios Futuristas promulgaban: por ejemplo, el rechazo de todo lo que consideraban atributos de lo femenino (como el sentimentalismo y el amor) y de la mujer como precursora de ellos. Loy escribió varios poemas abiertamente satíricos sobre los Futuristas; «Songs to Joannes» es un ejemplo de esta apropiación y uso crítico de las premisas futuristas exponiendo una demistificación del romance y sus roles sexuales pero desde una experiencia femenina múltiple y una perspectiva política feminista.

«Songs to Joannes» constituye una parodia de la tradición de la lírica romántica y los estereotipos culturales de género relacionados con el romance a

6 Todas las traducciones de citas y poemas son propias y con referencia al texto original a pie de página: «Stenian in her extreme abandonment of punctuation, connectives, and familiar syntactic structures, Loy arranged her phrases with a painter's eye for their shapes on the page and a sense of experience as a fragmented process reflected in the speaker's consciousness».

«sedimentan lo estimable» respecto al amor romántico e introducen a un Cupido desmitificado como la gran figura de un reino satírico sobre la sexualidad y el amor. Cupido se convierte en una criatura grotesca que «desentierra basura erótica», esos estereotipos románticos que en el fondo están relacionados con lo corporal o la naturaleza sexual. El objetivo de la parodia poética de la lírica amorosa de Loy es también socavar los mitos sobre el amor enraizados en discursos culturales como el de los cuentos tradicionales y sus clichés, simbolizados en la frase «Érase una vez».

La transformación de la voz poética, ese fulgurante e inesperado «yo» que dubitativamente se personifica en un «ojo en una luz de Bengala», representa la fuerza de la tarea poética de desmitificar el amor romántico a través de un desvestir casi voyerístico de imágenes sexuales. Las imágenes de «la eternidad en un cohete» y «constelaciones en el océano» pueden ser interpretados como la representación de la sexualidad masculina y femenina. Sin embargo, el poder simbólico de estas imágenes se desvanece tras la aserción de que los ríos de ese océano «fluyen tan frescos / como un hilo de saliva». Toda la fantasía imaginaria se vuelve fisiológica y la mente del/a lector/a desciende de un espacio de asociaciones sublimes al mundo cotidiano y material a través de la ironía.

El jardín del amor de este Cupido vuelto cerdo y las tradicionales representaciones idealizadas de la sexualidad son «lugares sospechosos», fácilmente contruidos, pero también decontruidos, por la imaginación. Por lo tanto, la voz poética escoge vivir en una «antorcha» de luz de inteligencia irónica, que contrasta con la pasión voyerística del anterior «ojo de luz», controlando la «débil luz subliminal» de visiones románticas, resistiendo «virginal» a los efectos de la experiencia del amor cuyo inevitable «cristal coloreado» tintará de forma diferente cada fragmento poético siguiente.

El poema II representa más claramente la parodia de la idealización romántica a través del discurso sexual. La voz lírica expresa su frustración por la inaccesibilidad de su amante y la falta de entendimiento entre los sexos. Sin embargo, esta tradicional visión de la voz poética femenina se subvierte a través de una descarada descripción del cuerpo masculino y de la desidealización del amante al mostrar su incapacidad para satisfacer los deseos de la mujer. La voz poética femenina, además, expresa una inusual relación en la lírica romántica de la época entre el deseo sexual y maternal. A través de este innovador pseudo-poema amoroso, Loy no sólo está reconvirtiendo roles tradicionales de género en cuanto al romance, sino que está rescribiendo la lírica amorosa desde la múltiple y ambigua experiencia femenina del deseo heterosexual.

La bolsa de piel
Donde una dualidad libidinosa

Albergaba
 La total realización de mis infructuosos instintos
 Algo con forma de hombre
 Según la inesperada vulgaridad de una simple observadora
 Más como el mecanismo de un reloj
 Que se desgasta a contracorriente
 Para el que no estoy diseñada
 Tengo las puntas de los dedos insensibles de acariciar tu pelo
 El felpudo de un Dios
 En el umbral de tu mente⁸

La voz poética femenina invierte el rol voyerístico tradicionalmente asociado al amante varón personificando una mirada sexual hiperbólica. Sin embargo, esta posición discursiva contrasta con un deseo tradicionalmente femenino de procreación que encontramos en la insinuación de «mis infructuosos instintos» y a lo largo de los poemas en la secuencia, donde hay una clara relación entre la sexualidad y una maternidad frustrada. Al final del poema también es obvia la inversión paródica de la idealización romántica en el discurso amoroso, ya que el amante «endiosado» es ridiculizado como un antihéroe por la voz poética femenina.

La implicación política de la irreverente poesía de Loy es la intención de desenmascarar el deseo sexual como la base ideológica de las construcciones culturales sobre el amor romántico que alimentan los estereotipos de comportamiento en las relaciones de género. Por ejemplo, el poema XIV presenta una parodia de la dualidad romántica «tú / yo» y la idealización de su peligrosa simbiosis. La expresión de la promesa romántica de total subyugación al amado, escondida tras un minimalista «Para ti», y la descripción de un amor fuera de los límites temporales, son clichés románticos que se anulan estrepitosamente con una oferta sexual por parte de la voz poética que descoloca a el/la lector/a:

Hoy
 Eterno efímero aparente imperceptible
 Para ti
 Traigo la virginidad naciente De
 —Mi misma por un momento
 Ni amor ni lo otro

8 «The skin-sack / In which a wanton duality/ Packed / All the completion of my infructuous impulses / Something the shape of a man / To the casual vulgarity of the merely observant / More of a clock-work mechanism / Running down against time / To which I am not paced / My fingertips are numb from fretting your hair / A God's door-mat / On the threshold of your mind».

Sólo el impacto de los nuestros cuerpos encendidos
 Generando chispas al chocarse
 En un caos⁹

En «Songs to Joannes», la aproximación abstracta y sentimental hacia la sexualidad que encontramos en el discurso romántico tradicional se anula a través de la representación clínica del cuerpo sexual y un vocabulario científico característico en Loy («membrana mucosa» (Poema I), «saliva» (I), «espermatozoides» (IX), «abortos» (III), «protoplasma» (XXXIII)). Además, el deseo sexual no se tamiza tras una mística sentimental, sino que se expresa abiertamente desde el peso crudo de la biología del amor («carnicería húmeda» (XII), «orgasmo sísmico» (XXIX)). El lector se mueve dentro de la incongruencia que supone la cohabitación de poemas que desprenden una fría ironía hacia lo sentimental y el romanticismo idealizado, y poemas que presentan una voz lírica femenina definida desde la victimización, como ahora veremos. Esta fluctuación retórica crea dudas interpretativas sobre la intencionalidad de la autora y sobre la identidad de la voz poética.

A lo largo de la secuencia, las voces poéticas sobre el amor romántico se presentan fragmentadas y múltiples, fluctuando entre posiciones discursivas opuestas de sentimentalismo e ironía que dificultan su interpretación como provenientes de una única voz subjetiva autobiográfica o *pathos* poético¹⁰. Loy no nos presenta a una amante melancólica ni a una cínica mujer fatal, sino que recrea y subvierte ambas personificaciones femeninas a través de un juego de identidades en movimiento. Kouidis describe esta característica de la autora como un «*deflationary rhythm*», un ritmo de altibajos y contrastes (70), que alcanza su máxima representación cuando la voz irreverente que se atrevió a profanar el amor romántico con un Cupido «porcino» se convierte en una amante desesperada en su abandono y subyugada a un héroe ausente.

En la secuencia encontramos un fuerte lirismo elegíaco desde el Poema V al VII, en éste último la voz poética va en busca de su amado a través de frías calles, siguiendo sus pasos y experimentando asfixia como símbolo de la angustia provocada por el abandono y la ausencia. De acuerdo con Roland Barthes, la falta de aire es recurrente en el discurso amoroso occidental en relación al abandono; Loy tiende a utilizar imágenes terrenales en los poemas irónicos y satíricos, e imágenes etéreas en los poemas de desamor más dramáticos:

9 «Today / Everlasting passing apparent imperceptible / To you / I bring the nascent virginity of / —Myself for a moment / No love or the other thing / Only the impact of lighted bodies / Knocking sparks off each other / In chaos».

10 Varios críticos apuntan a considerar la secuencia como resultado de la experiencia amorosa frustrada vivida entre Loy y Giovanni Papini, miembro del movimiento Futurista y enemigo de Marinetti. Mi lectura va más allá de considerar que el objetivo de la autora era una mera expresión de venganza y desamor hacia esa relación en concreto.

Mis pies
 Golpean las losas
 Que son restos de tu caminar
 El viento me llena los pulmones y la nariz
 Con la suciedad de la calle blanca
 Pájaros enloquecidos
 Prolongando el vuelo hacia la noche
 Sin nunca llegar — — — — —¹¹

En el poema XXXI, la voz poética alcanza su máximo nivel de sufrimiento, debido a la subyugación romántica, convirtiéndose en un Cristo crucificado por la indiferencia y distancia de su amado: «Crucifixión / De un cuerpo ajetreado / Deseando interferir / En la intimidad / De tu insolente soledad»¹². La amante frustrada aparece previamente en el poema XIII; aquí, la voz poética reprocha a su amante el miedo que experimenta a la fusión romántica y a la consecuente pérdida de identidad. En el poema están plasmadas diferentes voces que representan roles de género tradicionales para la mujer y el varón en el discurso amoroso. Encontramos una voz apasionada que expresa sentimientos paradójicos e intenciones ambiguas: «Ven a mí Hay algo / que debo decirte y que no puedo decir [...] / Una nueva dimensión / Un nuevo uso / Una nueva ilusión / Está en el ambiente Y está en tus ojos / Algo brillante y Algo sonoro / Algo que no debo ver»; otra voz que incita con urgencia a los celos, emoción que alimenta tradicionalmente a los amantes en las historias de seducción y traición: «Seamos muy celosos / Muy sospechosos / Muy conservadores / Muy crueles»¹³. Este poema nos presenta un collage de voces femeninas y actitudes amorosas, un muestrario de roles establecidos en la experiencia romántica que expone la artificialidad del discurso romántico y de las identidades de género. La parodia del romance llega al clímax en los últimos versos con una voz poética histriónica y desesperada por la indiferencia del amado que contrasta con el lirismo romántico de los primeros versos.

Pues muy bien
 Aléjate de mí Dame por favor un empujón

11 «My pair of feet / Smack the flag-stones / That are something left over from your walking / The wind stuffs the scum of the white street / Into my lungs and my nostrils / Exhilarated birds / Prolonging flight into the night / Never reaching——».

12 «Crucifixion / Of a busy-body / Longing to interfere so / With the intimacies / Of your insolent isolation...».

13 «Come to me There is something / I have got to tell you and I can't tell[...] / A new dimension / A new use / A new illusion / It is ambient And it is in your eyes / Something shiny Something very resonant / Something that I must not see [...] / Let us be very jealous / Very suspicious / Very conservative / Very cruel».

No dejes que te entienda No me prestes atención
 O puede que nos desplomemos juntos
 Despersonalizados
 Idénticos
 En el tremendo Nirvana del
 Yo tú—tú—yo¹⁴

La duda de el/la lector/a radica en la posibilidad de considerar esta voz poética víctima del deseo de fusión romántica y de la dependencia emocional, incapaz de conseguir el añorado «nirvana» amoroso, como representativa de un *pathos* poético; es decir, la posibilidad de que los poemas más elegíacos eclipsen a los más satíricos y se conviertan en la guía interpretativa de la secuencia en su conjunto. Debemos apuntar, sin embargo, que el «yo» poético de Loy, incluso como amante abandonada, parece representar un elemento más dentro de la estrategia discursiva de Loy que una constante subjetividad poética de autoexploración o la representación de una confesión de desamor por parte de la autora. Como Peter Quartermaine sugiere, los poemas en la secuencia son episódicos y un fragmento no tiene porqué coexistir en contraste con el de al lado (81). Esta visión indica que las voces opuestas de víctima femenina y voyer masculino representado por el mismo «yo» lírico, además del característico contraste entre lirismo e ironía agresiva a lo largo de la secuencia, se complementan en una constante tensión poética. Burke se pregunta desde una perspectiva literaria feminista: «¿Cuándo es apropiado identificar a la voz lírica con la autora y asumir que se está revelando en una confesión poética? ¿Qué ocurre cuando el sujeto poético es textualmente consciente de él mismo como creador de significado?» (1985b: 131)¹⁵. La manipulación del sujeto lírico en la secuencia supone una estrategia discursiva que forma parte de la poética de imitación («*poetics of impersonation*») (Gilmore, 276) de la autora respecto a identidades de género y de su tendencia a la exploración de fronteras identitarias y poéticas.

La intención de la autora de desestabilizar una perspectiva unitaria de la subjetividad lírica y comportamientos de género respecto al romance, como hemos visto en «Songs to Joannes», está estrechamente relacionada con su propia experiencia de una identidad cultural múltiple. En el poema «Anglo-Mongrels and the Rose», Loy dedica una pseudo-épica autobiográfica a

14 «Oh that's right / Keep away from me Please give me a push / Don't let me understand you / Don't realize me / Or we might tumble together / Depersonalized / Identical / Into the terrific Nirvana / Me you—you—me».

15 «When is it appropriate to identify the speaker with the author and to assume that the poet is revealing herself in a poetical confession? What happens when the speaking subject—the I of poetry—is textually conscious of itself as a producer of language?»

analizar los orígenes psicológicos y familiares de su personalidad en constante transición, su consecuente deseo de traspasar fronteras geográficas a través de viajes, o de enmascararse a través de frecuentes cambios de nombres y uso de anagramas (Nima Lyo, Anim Yol, Imna Oly) –hasta el punto de crear el rumor en París de que no existía realmente (Perloff, 146). Las aventuras transatlánticas de Loy se originan en el intenso cruce de fronteras culturales al que estuvo sometida debido a su idiosincrasia familiar, lo que la urgió a una continua y dinámica auto-creación identitaria dentro de un espacio psíquico y cultural entre dos mundos, en la frontera, que la autora también proyecta en la trasgresión de convenciones poéticas y específicamente en la persona de Ova en «Anglo-Mongrels and the Rose». Ova es una niña cuyo desarrollo interior es descrito a lo largo del poema a través de sus impresiones respecto a los mundos enfrentados que reflejan sus padres: la Rosa, inglesa y victoriana, y Exodus, un sastre inmigrante judío-húngaro.

Loy denominó «Anglo-Mongrels and the Rose» una «auto-mitología» (Schaum, 258), y en verdad explora una genealogía personal y la construcción desde la infancia, a través de herencia, educación y entorno, de una identidad múltiple de género, étnica y artística. Varios autores consideran esta obra una de las contribuciones más originales al poema extenso modernista por su extraña combinación de sátira, comentario didáctico, y mística lírica (Tuma, 183). Melita Schaum lo incluye dentro del subgénero de la épica autobiográfica escrita por mujeres que invierte y desafía los estereotipos asignados al poema épico masculino: la narrativa de hechos heroicos, la importancia del destino y la vuelta a casa, y la definición de una identidad nacional. En «Anglo-Mongrels», Loy da voz a la política personal de Ova, cuyo objetivo es el resurgimiento y desarrollo de una identidad creativa y sincrética, sólo posible a través del despertar a un exilio voluntario lejos de casa que le permitirá reinventar su propia subjetividad femenina y múltiple.

El poema consta de tres partes: «Exodus» narra la emigración del padre de Ova (fiel reflejo del padre de Loy) desde la comunidad judía en Hungría a Inglaterra, donde trabajará como sastre, centrándose en la sensibilidad artística e intelectual de esta figura y su experiencia de alienación cultural, además de su posterior integración en la sociedad de acogida debido a su matrimonio con una inglesa. La segunda parte, «Rosa Inglesa», se enfoca en la madre de Ova (sátira de la madre de Loy) y su educación represiva victoriana en relación a la sexualidad y al cuerpo femenino, a los estereotipos de género respecto a la feminidad y masculinidad, y a las convenciones sociales relacionadas con el romance y la institución del matrimonio. La tercera parte, «Rosa Mestiza», es sobre Ova (que representa la niñez de Loy) y su desarrollo dentro de un seno familiar inglés victoriano caracterizado por el contraste religioso entre la ética cristiana y judía y la hibridez cultural que representan

la cultura dominante de la madre y marginal del padre. Esta parte se enfoca en la lucha de Ova por definir su propia identidad dentro de un espacio fronterizo entre el colonizador y el colonizado, entre los prejuicios raciales y de género de la sociedad convencional inglesa y la marginalidad étnica y el temperamento artístico proveniente de la alienación cultural que representa su padre judío.

El título del poema indica el mestizaje racial y la hibridez cultural («mongrels», mestizo/as), en referencia a Exodus y Ova, en contraste con la pureza étnica británica (la Rosa)¹⁶, y por su puesto, connota el conflicto imperialista entre colonizador y colonizado, o entre opresor y víctima. La controvertida elección de la figura de la madre como representante de los atributos represivos imperialistas y patriarcales ha sido interpretada como antifeminista por algunas autoras, sin embargo, el gran peso político que supone presentar a una figura femenina como víctima, practicante, y propagadora a otras generaciones de valores patriarcales tiene una lectura más compleja: el de que la mujer debe usar su voluntad individual y creatividad personal para combatir influencias represivas sociales sin permanecer en una posición pasiva de sometimiento y victimización.

La relación de la madre de Ova (la Rosa) con una posición imperialista es obvia desde los primeros versos del poema: «Rosa conservadora / almacén / de un popurrí de hombres muertos secos / fabricado en el Imperio Británico» (122). Según avanza el poema Loy filtra la connotación imperialista en temas patriarcales relacionados con la experiencia femenina, como la colonización del cuerpo de la mujer y su sexualidad, a través del tratamiento satírico de los códigos victorianos sobre el romance, el matrimonio, y la virginidad. Una de las primeras descripciones de la «Rosa inglesa» relaciona la agresión imperialista y la posición tradicional de la mujer inglesa en la sociedad:

Temprana y eterna
cuadriculada Rosa inglesa
paradoja Imperial
confeccionada con carne travestida
teñida de responsabilidades sin vida rociada
con té Lipton¹⁷

Loy plasma la represión sexual de la mujer victoriana en la constante

16 «Mongrel» significa mestizo y coloquialmente se usa para referirse también a un perro «cruzado» o «callejero».

17 «Conservative Rose / storage / of British Empire-made-pot-pourri / of dry dead men [...] / Early English everlasting / quadrate Rose / paradox-Imperial / trimmed with some travestied flesh / tinted with bloodless duties dewed / with Lipton's tea» (121).

alusión a la falta de vitalidad y pasión en la actitud y cuerpo de la madre de Ova, pero sobre todo en la interiorización de la ideología patriarcal del romance (ausente de sexo) y de la institución del matrimonio como un estatus social proporcionado por el marido. Loy describe el cortejo entre Exodus y la Rosa y su posterior noche de bodas con un tono cómico que parodia las tradiciones de comportamiento de género en el romance victoriano: «Exodus / Oriental / loco por derretirse / con algo más blando que él mismo / atrapa con promesas apaciguantes / a su salvaje rosa de los filos / Mientras ella / esperando / la rodilla en ofrenda / de la caballerosidad / repele / el misterio sub-umbilical / de su buena empresa / con histeria» (126)¹⁸. En este fragmento, el mensaje político se enmascara en la marginalidad étnica de Exodus como intruso en la nación (Inglaterra) y en el cuerpo femenino de la novia; la recién casada representa, por otro lado, a la sociedad colonizadora y patriarcal que rechaza y reprime la pasión y el deseo sexual del «oriental» por no ceñirse a las convenciones románticas occidentales.

El nacimiento de Ova es descrito como un incidente físicamente grotesco, simbolizando la inclusión del «cuerpo» dentro de la narrativa del poema y contrarrestando la retórica asexual de la madre y su alienación respecto al cuerpo femenino. Ova es consciente muy temprano de su naturaleza mestiza y del conflicto que supone su herencia étnica y religiosa; su recién nacida identidad es descrita como una frontera «donde Jesús de Nazaret / se convierte en uno / con Judas Escariote / en este conglomerado Anglo-Israelí» (132)¹⁹. A lo largo del poema Ova desarrolla una gran capacidad intelectual y artística, una especial habilidad para el lenguaje, herencia del «cerebro judío» de su padre, y una gran sensibilidad hacia la materialidad de cuerpo y el mundo de los sentidos (visión, colores, temperaturas, sonidos) como efecto compensatorio de la ética anti-física de la madre. Ova experimenta simultáneamente un conflicto étnico y de género; de acuerdo con Elisabeth A. Frost, la hibridez genérica de Ova se superpone a su hibridez cultural: «Ova es un híbrido de cualidades masculinas y femeninas; [...] para Loy el hecho central del estatus mestizo de Ova es que hereda un intelecto “masculino” en un cuerpo de mujer» (151)²⁰.

Esta capacidad intelectual y creativa, proveniente de la clarividencia del «diferente» en los márgenes culturales, proporciona a Ova las herramientas necesarias para la auto-creación. La fuerza para recrear su propia identidad desde un espacio entre dos mundos surge del deseo por entender y explorar la

18 «Exodus / Oriental / mad to melt / with something softer than himself / clasps with soothing pledges / his wild rose of the edges / While she / expecting / the presented knee / of chivalry / repels / the sub-umbilical mystery / of his husbandry / hysterically».

19 «Where Jesus of Nazareth / becomes one-piece / with Judas Iscariot / in this composite Anglo-Israelite».

20 «She is a hybrid of male and female traits [...]; for Loy the central fact of Ova's mongrel status is that she inherits a "masculine" intellect in a female body».

naturaleza mestiza de las fronteras culturales y de género en las que se encuentra. Ova debe realizar un gran esfuerzo para liberarse de la influencia ideológica respecto a estereotipos de género y la sexualidad femenina impuestos por la madre:

Permanece eclipsada
por el aura materna
de ira subcarnal
circunscrita a los poros
de su piel—

A falta de diccionarios
sobre auto-conciencia
un innombrable estigma
se imprime
desde la red solar familiar
en desequilibrio
en la intuición
de la criatura²¹

La reintegración de los dos mundos en la vida de Ova y el resurgimiento creativo de su propia identidad híbrida se generan al final del poema gracias a una experiencia mística y una pragmática conciencia de exilio. El clímax para la condición de Ova se encuentra en la sección «Iluminaciones»: «Ova permanece / sola en el jardín / El inmenso cielo / cae suavemente sobre ella / y toda / su luz brilla desde su interior / Ella es consciente / no a través de su cuerpo sino a través del espacio» (164)²². Para Ova esta experiencia mística supone el deseo de distancia y exilio respecto a su familia. El techo restrictivo de la dinámica familiar se abre y su identidad integral se escapa en comunión con el cielo; es una experiencia espacial que requiere la fusión de un poder de introspección con el de la disolución de los límites corporales. Esta nueva existencia creada en la frontera entre el interior y el exterior supone, sobre todo, una experiencia que transforma la perspectiva de espacio, y por lo tanto de la posición particular y la localización política de Ova.

Ova genera una gran fuerza individualista y voluntad para crear una identidad propia y crecer fuera del alcance de la influencia materna respecto a este-

21 «She is overshadowed / by the mother's aura / of sub-carnal anger / restringent to the pores / of her skin—/ Lacking dictionaries / of inner consciousness / unmentionable stigmata / is stamped / by the parents' solar-plexus / in disequilibrium / on the offspring's / intuition» (143).

22 «Ova is standing / alone in the garden / The high skies / have come gently upon her / and all their / steadfast light is shining out of her / She is conscious / not through her body but though space».

reotipos de género, de sus paradigmas patriarcales, y por extensión, de su influencia imperialista y colonizadora. La importancia de la influencia del nido ideológico familiar en la construcción de identidades es uno de los temas centrales del poema; la herencia de las identidades étnicas, de género, y de los discursos culturales e instituciones sociales que se cultivan en el núcleo familiar, será de lo que Ova se intentará desprender para luego reincorporar a su ser tras la transformación de su propia identidad: «La Nueva Vida / se disciplina / en el reflejo / familiar / de la construcción nacional / trazando / contornos definidos / por la tradición / la personalidad / siendo casi en su totalidad / un microcosmos / réplica de instituciones» (153)²³.

Para el personaje de Ova, la herencia de exilio del padre es de gran importancia en su reconstrucción identitaria. La conciencia del marginado cultural, del «diferente» en la sociedad de acogida, además de su capacidad creativa y herencia intelectual judía, influirá a Ova en su decisión de viajar para reinventar su identidad en el auto-exilio. Ya que toda intención de anular la herencia cultural está avocada al fracaso, como estos versos indican: «Así que cualquiera de los días / que elija «escaparse» / las propias / esquinas en las calles de Kilburn / la atraparán / para devolverla / a los brazos de sus progenitores» (171)²⁴; Ova opta por adquirir la flexibilidad interior del padre y su capacidad de autoinvención proyectada en sus habilidades de sastre: una misma materia prima puede convertirse en un nuevo traje, una nueva piel, a lo largo del camino. Reinventarse y auto-explorarse en movimiento supone para Ova la mejor opción para resurgir en la frontera, igual que Loy a lo largo de su vida.

La conclusión para la heroína de este pseudo poema épico atenta contra las pautas clásicas de este género literario: en vez de definir sus límites a través de una identidad nacional, los deconstruye para reinventarse a sí misma desde su desintegración; y en vez de volver al hogar, escapa de él como única forma de salvación. Es inevitable pensar en el anti-héroe modernista de Joyce, Stephen Dedalus, cuyas conclusiones son parecidas a las de Ova, sin embargo ésta última, de la misma forma que la autora, tuvo que negociar con su condición de mujer además de la de auto-exilio y reinención. De acuerdo con Janet Wolff, las mujeres del siglo diecinueve que optaron por la autoexploración desde el movimiento geográfico siempre tuvieron la figura paterna como modelo de viajero. Ova, como Exodus, prefiere una existencia en tránsito dentro de una continua búsqueda de identidad y hogar, pero la originalidad de Loy radica en fusionar la condición femenina de búsqueda identitaria con la marginalidad

23 «New Life / is disciplined / by the family / reflection / of national construction / deriving / definite contours / from tradition / personality / being mostly / a microcosmic / replica / of institutions».

24 «So on whatever day / she chooses «to run away» / the very / street corners of Kilburn / close

cultural que experimenta el extranjero étnico: «Una ola / contra marea / en el océano / que la rodea / El desapercibido / conquistador de un nuevo mundo / Exodus / alza la cabeza / sobre la multitud extraña / bajo las extrañas nubes» (117)²⁵. Ova, por lo tanto, posee una doble marginalidad como mujer y como mestiza; Loy infundirá a este personaje una doble fuerza visionaria desde los márgenes, y la hará considerar su condición dentro de múltiples fronteras identitarias como una posición privilegiada para reinventar su propio ser. Esta perspectiva respecto a los márgenes como fuente de vitalidad y autoinvención acerca la obra de Loy a las premisas de una poética postmoderna.

Las fronteras poéticas de Loy se encuentran, por lo tanto, y como hemos visto a lo largo de este artículo, en los diferentes planos de su prisma poético: en la actitud vital de la autora, en las voces poéticas femeninas dibujadas en sus poemas, así como en su utilización del lenguaje poético entre la política y el esteticismo, la simulación y la aserción, el silencio y la irreverencia. La poesía de Loy habita el concepto de frontera, no sólo por la extraña cualidad de su lenguaje, al cual Marjorie Perloff considera «mestizo» por su caracterología ajena al oído nativo (debido principalmente a la latinización y barroquismo de su vocabulario y sintaxis), sino por el tratamiento de temas como la identidad de género, la tradición del romance y el exilio cultural desde una perspectiva innovadora y original que ha sido objeto de análisis en este estudio, y que se enmarca, podríamos decir, en la frontera entre un modernismo y un postmodernismo poético.

El baile subjetivo entre roles de género estereotipados de la polifacética voz poética en «Songs to Joannes» puede ser entendida desde los términos de la identidad de género postmoderna, bajo la luz de la teoría de Judith Butler, quien considera que las identificaciones de género son «múltiples y contestatarias, una trayectoria y resolución imaginaria de deseo; la apropiación de un lugar» (1993: 98). Esta obra de Loy se vuelve políticamente subversiva desde una perspectiva postmoderna debido a su parodia de la lírica romántica y el juego con posiciones simuladas respecto a la masculinidad y feminidad en el amor heterosexual a lo largo de sus fragmentos poéticos. Loy consigue «subvertir y desplazar esas nociones instauradas sobre el género que apoya la hegemonía masculina y el poder heterosexista, problematizando el género a través de la movilización, confusión, y proliferación de aquellas categorías constitutivas que buscan mantener las identidades de género en su sitio» (Butler, 1990: 34); la categoría que Loy desestabiliza en «Songs to Joannes», problematizando las bases instauradas de las identidades de género, es el discurso cultural del amor romántico.

25 «A wave / out of tide with the surrounding / ocean / The unperceived / conqueror of a new world / Exodus lifts his head / over the alien crowds / under the alien clouds».

«Anglo-Mongrels and the Rose» presenta la creación poética de la voz de Ova en la frontera entre los orígenes y el exilio, entre el padre y la madre, o el intelecto y el cuerpo, reconstruyendo una identidad cultural híbrida a través de la ficcionalización del origen étnico de la propia autora. Esta obra, en contraste con «Songs to Joannes», supone una representación poética de una política de localización geográfica, física y cultural respecto a la creación de la subjetividad femenina de Ova. La influencia de su entorno social y educacional lleva a esta persona poética a construirse a sí misma a través de perspectivas múltiples, en un espacio en movimiento en el que la autoinvención se nutre principalmente de la vitalidad y la potencialidad de su propia condición híbrida y fronteriza. «Anglo-Mongrels and the Rose» va más allá de su naturaleza épica satírica, representa un manifiesto de auto-mitología para Loy: describe el nacimiento de su identidad fluida y su auto-exilio creativo que se tradujo, a lo largo de su vida, en la necesidad vital de una gran creatividad artística, así como de una continua movilidad geográfica e identitaria. Este conocimiento de la ventaja filosófica, cultural y humana que constituye el habitar y crear desde el tercer espacio de la frontera es quizás la esencia de la poesía modernista de Loy, una particularidad muy actual que la ha convertido en un interesante objeto de estudio desde los ochenta hasta nuestros días.

BIBLIOGRAFÍA

- ANZALDÚA, Gloria (1987): *Borderlands / La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books.
- BARTHES, Roland (1977): *A Lover's Discourse: Fragments*. Traducción: Richard Howard. Nueva York: Hill and Wang.
- BURKE, Carolyn (1984): «Without Commas: Gertrude Stein and Mina Loy», *Poetic Journal* 4, pp. 43-52.
- . (1985a): «The New Poetry and the New Woman: Mina Loy». En: Diane Wood Middlebrook y Marilyn Yalom: *Coming to Light: American Women Poets in the Twentieth Century*. Ann Arbor: Universidad de Michigan, pp. 37-58.
- . (1985b): «Supposed Persons: Modernist Poetry and The Female Subject», *Feminist Studies* 2.1, pp. 131-148.
- . (1996): *Becoming Modern: The Life of Mina Loy*. Berkeley: Universidad de California.
- BUTLER, Judith (1990): *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York: Routledge.
- . (1993): *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of «Sex»*. Nueva York: Routledge.

- FROST, Elizabeth A. (1998): «Mina Loy's "Mongrel" Poetics». En: Maeera Shreiber y Keith Tuma: *Mina Loy: Woman and Poet*. Orono: The National Poetry Foundation, pp. 149-179.
- GILMORE, Susan (1998): «Imna, Ova, Mongrel, Spy: Anagram and Imposture in the Work of Mina Loy». En: Maeera Shreiber y Keith Tuma: *Mina Loy: Woman and Poet*. Orono: The National Poetry Foundation, pp. 271-319.
- KOUIDIS, Virginia (1980): *Mina Loy: American Modernist Poet*. Baton Rouge: Universidad de Louisiana State.
- LOY, Mina (1917): «Songs to Joannes». En: Roger L. Conover: *The Lost Lunar Baedeker: Poems by Mina Loy*. Nueva York: The Noonday Press, 1999.
- . (1925): «Anglo-Mongrels and the Rose». En: Roger L. Conover: *The Last Lunar Baedeker: Mina Loy*. Highlands: The Jargon Society, 1982.
- PERLOFF, Marjorie (1998): «English As a Second Language: Mina Loy's *Anglo-Mongrels and the Rose*» En: Maeera Shreiber y Keith Tuma: *Mina Loy: Woman and Poet*. Orono: The National Poetry Foundation, pp. 131-149.
- QUATERMAINE, Peter (1998): «The Tattle of Tongueplay: Mina Loy's *Love Songs*». En: Maeera Shreiber y Keith Tuma: *Mina Loy: Woman and Poet*. Orono: The National Poetry Foundation, pp. 75-87.
- SCHAUM, Melita (1986): «Moon-flowers Out of the Muck: Mina Loy and the Female Autobiographical Epic», *Massachusetts Studies in English* 10.2, pp. 254-276.
- TUMA, Keith (1998): «Mina Loy's 'Anglo-Mongrels and the Rose' ». En: Maeera Shreiber y Keith Tuma: *Mina Loy: Woman and Poet*. Orono: The National Poetry Foundation, pp. 181-202.
- WOLFF, Janet. (1995): *Resident Alien: Feminist Cultural Criticism*. New Haven: Universidad de Yale.

Recibido el 30 de enero de 2007
 Aceptado el 21 de mayo de 2007
 BIBLID [1132-8231 (2007)18: 37-55]