

**“OPEN FIELD PROSODIES”:  
LA VIABILIDAD DE UNA  
PROPUESTA PROSÓDICA  
APLICADA A CORSONS  
INLET DE A. R. AMMONS**

M<sup>a</sup> Isabel Mansilla Blanco  
*Universidad de Valladolid*

**ABSTRACT**

Prosody, or the art of versification can be considered as one of the oldest and most prolific field of studies. From its English origins, back in the 16<sup>th</sup> century, poets and prosodists have tried to define systems in order to describe the metrical formulas used by poets of all times in their work. This paper focuses on the prosodic proposals made by William Carlos Williams and Charles Olson during the late forties in order to explain the particular features of free verse. Their ideas caused a great influence on the work of younger artists such as A.R.Ammons who produced a book of poems in 1965 entitled *Corsons Inlet* where he consciously applies some of the most original principles of the open field prosodies. The poem that provides the title to the book is a clear example of the multiple possibilities of those prosodic approaches explained in their essays by Williams (“Poetry as a Field of Action”,1949) and Olson (“Projective Verse”,1950).

*The Sound must seem an Echo to the Sense  
Soft is the Strain when Zephyr gently blows,*  
A.Pope, “An Essay on Criticism”, Vv.365-366

La prosodia, o estudio de la versificación, puede considerarse como una de las facetas más antiguas y perdurables dentro de la crítica literaria inglesa. Tiene sus orígenes en el siglo XVI<sup>1</sup>, y, desde sus comienzos, percibimos el afán por determinar cómo los esquemas acentuales del lenguaje hablado se pueden organizar en el fenó-

---

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

meno poético conocido como metro. Dentro de la descripción prosódica, el siglo XX se inicia con la ambiciosa historia de la prosodia inglesa de George Saintsbury<sup>2</sup> que se ha constituido en el paradigma de la prosodia inglesa tradicional:

“Saintsbury ...conveys to the reader a sense of English meter’s progress to culmination in the late nineteenth century...; yet, this assurance is undermined by awareness of the great nineteenth century multiplication of metres, of the anomalous existence of alliterative and quantitative revivals, and of hard-to-explain phenomena like sprung rhythm and free verse.” (Wesling, 1996:14)

Las novedades prosódicas que surgen a finales del siglo XIX y que caracterizarán la producción poética del siglo XX, escrita en verso libre, aparecen en la obra de Saintsbury de forma residual y sus comentarios sobre dichas aportaciones son poco elogiosos. Siguiendo el camino iniciado por Saintsbury muchos autores continuaron su labor [T.S. Osmond (1921), Lascelles Abercrombie (1923), Pallister Barkas (1934), etc.], sin embargo, tendremos que esperar hasta generaciones posteriores de poetas y críticos para encontrarnos con el deseo de ajustar la ciencia prosódica a la producción poética del siglo XX escrita en verso libre.

Multitud de propuestas han surgido en esta disciplina para describir la praxis poética de los poetas de todos los tiempos. Nuestro objetivo en este artículo es observar cómo las propuestas prosódicas que surgen a finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta, y que se identifican de forma genérica como “open field prosodies” son aplicables a algunos poemas pertenecientes a la década de los sesenta. La enorme repercusión que las propuestas prosódicas de W.C. Williams y Ch. Olson tuvieron en los sesenta es un hecho innegable en la historia de la poesía norteamericana que se evidencia en estas palabras de Denise Levertov:

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

A.R. Ammons se configura como un ejemplo claro de esta poesía que intenta aplicar los principios liberadores que enuncian dichas prosodias. El conocido poema

---

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

titulado "Corsons Inlet" (1965) nos servirá como paradigma representativo de los enunciados de estas propuestas, ya que pone de manifiesto un esfuerzo consciente por parte del poeta por explotar sus posibilidades prosódicas. Por otro lado, y a pesar de la notable pérdida que ha supuesto la muerte de tan ilustre poeta el año pasado (Febrero 2001), su aportación a la poesía permanece como un ejemplo claro de lucha por ajustar la realidad cambiante a los esquemas poéticos más estrictos.

La carrera poética de A.R. Ammons se inicia con su primer libro de poemas *Ommateum with Doxology*, que publicó sufragando él mismo todos los gastos en 1955. Su segundo volumen (*Expressions of Sea Level*, 1964) coincide con su nuevo trabajo como profesor en Cornell University, Ithaca (NY) y a partir de este momento inicia un período muy productivo del que hemos elegido el poema que da título a su libro *Corsons Inlet* publicado en 1965. Los reconocimientos de su obra se suceden hasta que sus *Collected Poems 1951-1971* (New York, 1972), en el que aparece de nuevo antologizado "Corsons Inlet", y consigue el National Book Award en 1973. De hecho, en el último cuarto de siglo, Ammons ha acumulado los premios y reconocimientos más prestigiosos: el Bollingen, la medalla Frost, el galardón del National Book Critics Circle, la MacArthur fellowship, etc.

En el caso de la praxis poética de Ammons, es evidente que la prosodia tradicional no resulta eficaz, ya que la producción poética post-whitmaniana<sup>3</sup>, en la que Ammons se incluye, demanda otro tipo de prosodia, que debe describir una situación desconocida hasta entonces<sup>4</sup>, prosodia que ha recibido distintas denominaciones.

## 1. Prosodias de campo abierto ("open field prosodies")

Para identificar las aportaciones prosódicas de Olson y Williams que surgen para dar respuesta a un verso elaborado a partir del verso libre, Donald Wesling<sup>5</sup>, habla de

---

(3) Esta nueva prosodia debe encontrar una descripción prosódica aceptable de la producción de un poeta nuevo, al que Whitman define como: "...a seer -he is individual- he is complete in himself. He is not one of the chorus -he does not stop for any regulations" (Whitman en Holloway, 1971:574)

(4) Esta nueva situación se eviencia en estas dos citas de poetas tan representativos como Stevens y Williams: "There is such a complete freedom nowadays (1938) in respect to technique that I am rather inclined to disregard form so long as I am free and can express myself freely (Stevens, 1969:xxxvii). "I have never been one to write by rule, even my own rules" (Williams en Thirlwall, (ed.)1984:325)

(5) Wesling elimina cualquier implicación política de la palabra: "I will call insurgent but without any wish to summon up images of barricades, attempts to account for free verse...", (Wesling,1996:40)

“métricas insurgentes”. Sin embargo en este artículo no adoptamos esa denominación por considerarla poco descriptiva y escasamente realista. Nos inclinamos más por la terminología emanada de los ensayos más representativos de esta prosodia. En este sentido, situamos el origen de la misma en las denominadas “prosodias abiertas”, o de “campo abierto”, según la nomenclatura propuesta por William Carlos Williams en su decisivo ensayo “Poem as a Field of Action” (1948). Asimismo adaptamos la precisión de “open field” incluida, como veremos, en el manifiesto de Charles Olson titulado “Projective Verse”(1950), atento a la necesidad que surge en el siglo XX de buscar un nuevo método de análisis prosódico que resulte efectivo para analizar toda producción poética no desarrollada en esquemas métricos tradicionales. Es importante reseñar también que estas prosodias “de campo abierto” se caracterizan por haber sido elaboradas por los propios poetas<sup>6</sup> y no por críticos o teóricos de la literatura. Quizá por este motivo la mayoría de ellas carece de principios de análisis claros y en general divagan sobre una serie de conceptos como la respiración, el ritmo, etc.

El objetivo de las prosodias de “campo abierto” es explicar un fenómeno común a los momentos de cambio a lo largo de la historia de la literatura, que consiste en la necesidad de los nuevos creadores de encontrar nuevas formas prosódicas y romper con las tradicionales en un intento de ser originales<sup>7</sup>. Esta necesidad ha permitido la institucionalización de una forma poética (de ilustre precursor: Walt Whitman): el verso libre. Esta rebelión contra la tradición prosódica ha ocurrido en otras etapas de la literatura, aunque se hace más perentoria según nos aproximamos al siglo XX. La transición del Neoclasicismo al Romanticismo y del Romanticismo a la segunda etapa el siglo XIX así lo demuestran.

### 1.a. William Carlos Williams y el concepto de “open field”

William Carlos Williams<sup>8</sup> es el poeta primordialmente responsable de lo que podemos denominar prosodia “de campo abierto”. Su pensamiento, supone el ger-

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

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

(8) A pesar de que sus descripciones prosódicas en ocasiones no han sido comprendidas ni por los propios críticos. Sirva como ejemplo el siguiente aserto de Booth: “I’ve never understood Williams’ defense of his “variable foot” but I’m certain I hear the strengths of his sense of measure, whether the

men de lo que posteriormente continuará Olson y que se convertirá en otra forma de observar el hecho prosódico. Williams como Eliot, parte del supuesto de que el verso implica medida, y desde esa perspectiva el verso libre no existe. Sin embargo entiende que tiene que haber una renovación en el lenguaje poético así como de sus estructuras incluida la prosódica. En su ensayo "The Poem as a Field of Action" (1948), que precedió en sólo dos años al ensayo de Olson, afirma que la única realidad perceptible es la medida:

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

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

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

El pie trisílabo denominado por Williams "variable foot"<sup>9</sup> ofrece cierta problemática ya que la estabilidad relativa que plantea implica una contradicción en los términos. El valor del hallazgo de Williams no reside tanto en su aplicabilidad como en su reconocimiento de la nueva realidad prosódica y sus ansias por encontrar un instrumento para reproducir dicha realidad. Williams describe su propia praxis poética a partir del "pie variable"<sup>10</sup>, como la presencia de una sílaba acentuada junto a un número indeterminado de sílabas con acento secundario.

---

line is stepped or not. From the beginning, he turned his lines to how he kept hearing American speech ;...his total attention to his subject (as if he were listening to one of his patients) genuinely informs the pressure of his lines and the pace at which the let words release their import." (Booth, 1996:62)

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

(10) "Williams' variable foot is a sort of prosodic accordion. One can squeeze it down to a syllable or two, or draw it out to eight or nine or more syllables." (Steele, 1990:100)

### 1.b. Charles Olson: Verso Proyectivo

Charles Olson por su parte, precisa un poco más su propuesta prosódica partiendo de una base diferente a la prosodia tradicional por lo que la referencia a los pies métricos desaparece. Olson enfatiza el aliento, la respiración (“breath”) como única medida del verso. La lectura de un verso es equivalente al lapso de tiempo entre los procesos de inhalación y exhalación. Es interesante detenemos por un momento en cómo establece Olson la longitud de verso, algo que ha interesado a los críticos desde hace tiempo. Olson parece recoger la idea de “cadencia” que Amy Lowell<sup>11</sup> había defendido treinta años antes de la publicación del ensayo olsoniano “Projective Verse” (1950) donde se asocia la “rhythmic curve” a la necesidad de respirar.

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

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

Este optimismo compartido con Creeley implica el reconocimiento de una vía diferente. La novedad de Olson reside en el hecho de trabajar el poema como de una composición de “campo abierto”, opuesta a la forma prosódica tradicional en verso, estrofa, etc. Olson precisa que el poeta que intenta este tipo de composición observa que cada poema presupone una base prosódica diferente para cada poema:

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

La forma que Olson plantea como una mera extensión del contenido, se modela a partir del principio de respiración con lo cual el poeta sólo se ve sometido a la presión de su oído y de su respiración para producir las sílabas que conforman el material poético<sup>12</sup>.

(11) Lowell, 1918: “Musical Analogies in Modern Poetry”, *Musical Quarterly*, (Jan.1920):127-57

(12) “...it is from the union of the mind and the ear that the syllable is born” (Olson, 1966:18)

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

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

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

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

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

Olson llega incluso a aconsejar la utilización de signos tipográficos propios de la máquina de escribir, porque se pueden interpretar de una forma diferente a los sig-

nos tipográficos tradicionales como la coma, que interrumpe más el significado que la respiración. Podemos concluir con el ejemplo de la barra (/) que para Olson significa pausa fónica breve, y que en el caso de Ammons son los dos puntos (:). En el mismo ensayo Olson afirma que el contenido poético cambia en el momento que el poeta reconoce esa difusa cualidad que denomina "proyectividad" y que provoca un cambio esencial en el contenido del poema<sup>13</sup>

## 2. A. R. Ammons: la aplicación de las prosodias de campo abierto

A pesar de la dificultad a la hora de aplicar los métodos prosódicos propuestos tanto por Williams como por Olson al análisis de un texto, "Corsons Inlet" pone de manifiesto la posibilidad de ilustrar muchas de las ideas que tanto Williams como Olson manifiestan en sus propuestas.

La presencia de Williams en "Corsons Inlet" aparece enfatizada por la presencia de su poema "WCW" inmediatamente antes en su volumen de *Collected Poems* que aparece organizado cronológicamente. No es demasiado complicado establecer la influencia a la luz de esta evidencia. El propio Ammons explica en "The Ridge Farm" one "one hugs form because / he fears dissolution, openness". Es decir, la forma le defiende del caos y la desintegración. La declaración de independencia mental en "Corsons Inlet" es engañosa. No estamos hablando de la absoluta liberación de la forma sino de la búsqueda del poeta que debe descubrir o inventar nuevas formas para evitar el terror de la disolución y el caos. La búsqueda de nuevas formas es tan urgente como la huida de las antiguas y en este sentido la búsqueda de Ammons se relaciona directamente con la obra de Williams<sup>14</sup>.

En este sentido, Ammons aplica la libertad del pie variable propuesto por Williams, empleando un número indeterminado de sílabas átonas en cada verso a la vez que mantiene un máximo de 6 acentos por verso y un mínimo de uno. La relatividad de la medida propuesta por Williams se plasma además en el constante movimiento de los versos encabalgados a la vez que desde el punto de vista del contenido

---

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

(14) En este sentido ver el análisis de Stephen Cushman en Cushman, Stephen, 1993: *From Fictions of Form in American Poetry*. Princeton: Princeton UP.

plantea la relatividad como único rasgo que permanece incluso en la percepción de la realidad:

\_ / / \_ / \_ / \_ / \_ / \_ / \_ /  
 I see narrow orders, limited tightness, but will 6  
 \_ / \_ / / \_ / \_ /  
 not run to that easy victory: 4  
 / \_ / \_ / \_ / \_ / \_ /  
 still around the looser, wider forces work: 6  
 (Vv.120-123)<sup>15</sup>

Por otro lado, la obra de Ammons en los sesenta refleja una clara reflexión sobre la obra de Williams tanto en su particular empleo de versos breves encabalgados, que es uno de los rasgos estilísticos más definitorios de Williams, así como en su alusión directa a la aportación de Williams al campo prosódico que aparece en el poema que nos ocupa:

*the possibility of rule as the sum of rulelessness:*  
*the "field" of action*  
*with moving, incalculable center:*  
 (Vv.90-92)

La naturaleza "proyectiva" del poema se manifiesta tanto en el contenido como en la estructura prosódica. Por otro lado, es necesario incidir en su enorme valor como testigo de una tendencia prosódica que ya se había iniciado en el Romanticismo y que genéricamente se ha sintetizado en el concepto orgánico de la obra de arte<sup>16</sup> que en la poesía norteamericana ha tenido una importante repercusión. De hecho, cuando Olson habla de "breath" no sólo se refiere al aspecto físico de la respiración, sino que entiende el concepto de aliento desde un punto de vista etimológico por lo que "breath" significa a la vez "voz" o "espíritu". De hecho, en latín la palabra aliento todavía no ha perdido esa doble significación. En este sentido el aliento representa para Olson la voz individual del poeta<sup>17</sup>. La insistencia de Olson en la autenticidad de la voz del poeta y su rechazo a separar la prosodia del sentimiento, hace posible

(15) Todas las citas del poema están sacadas de A.R.Ammons, *Collected Poems:1951-1973*, N.York, pp.149-151.

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

(17) "in this sense, "the breath" represents for Olson, the great lesson taught by Williams. It identifies the poem with the poet's individual voice and finally with this individual being...thus it becomes authentic." (Hartman, 1980:147)

que su ensayo "Projective Verse" (1950) se considere una aportación más a la idea de que la obra literaria constituye un todo orgánico<sup>18</sup>:

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

Ammons revitaliza el primitivo interés norteamericano por el concepto de forma orgánica. En "Corsons Inlet" el poeta convierte la percepción del mundo marino en el centro de energía del poema. La experiencia liberadora del paseo por la orilla del agua que describe "Corsons Inlet" se plasma en su minuciosa observación de la fluidez y la libertad del líquido elemento. En definitiva observa el mágico orden desordenado de la naturaleza:

*an order held  
in constant change: a congregation  
rich with entropy: nevertheless, separable, noticeable  
as one event,  
not chaos: preparations for  
flight from winter"*  
(Vv.81-86)

Ammons percibe de forma clara 'the possibility of rule as the sum of rulelessness' (v.91) que se traduce desde la perspectiva artística en una forma de expresión, en una forma estética que está viva y en movimiento ("the "field" of action / with moving incalculable centre." Vv.92-3).

Uno de los rasgos que diferencian las prosodias de campo abierto de otras aproximaciones al fenómeno prosódico es la idea de que la prosodia de cada poema es diferente:

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

Del mismo modo, cuando Williams explica su teoría prosódica, sugiere que la medida varía teniendo en función del lenguaje específico del texto, por lo que el poema, al constituirse en un universo único, tiene su propia medida y debe buscar una libertad musical frente a la prosodia tradicional. Sin embargo, afirmar que la

---

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

poesía ocupa un ámbito específico no significa que se deba abandonar el metro, aunque las reglas métricas no sean individuales y exijan lo mismo de todos los autores. El verso libre por tanto, enfrenta al lector directamente con la compleja relación del ritmo con el significado. Por otro lado, utilizar verso libre no significa simplemente rechazar los principios métricos sino sustituirlos por otros nuevos. Williams comparte la misma idea e insta a los poetas a inventar nuevas disposiciones prosódicas:

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

En este sentido "Corsons Inlet" plantea una estructura muy irregular en la que sus 128 versos se distribuyen en paraestrofas de extensión variable que oscila entre los 18 versos de la más larga hasta un único verso. La subdivisión paraestrófica se consigue mediante los espacios tipográficos. Ammons evita la regularidad incluso en el número de acentos por verso. La variación es el único rasgo consistente a lo largo de todo el poema aunque prevalece la alternancia de versos largos y breves en un intento de imitar el movimiento del oleaje que se plasma no sólo en esta alternancia sino también en la caprichosa disposición tipográfica. En este aspecto, la prosodia del poema se ajusta de forma precisa al contenido:

/            /            /            /            /  
 I went for a walk over the dunes again this morning  
           /  
 to the sea,  
       /            /            /  
 then turned right along  
           /  
 the surf  
                           /            /            /  
                           rounded a naked headland  
                           /  
                           and returned  
                           (Vv.1-6)

La disposición tipográfica imita el movimiento de las olas que en ocasiones también se reproduce en algunas construcciones gramaticales:

*And earlier of sun  
 waved in and out with the waterline, waterline inexact,  
 caught always in the event of change:  
 A young mottled gull stood free on the shoals  
 And ate  
 (Vv.62-6).*

La marea dibuja perfiles imprecisos en la orilla por lo que los versos se inician en distintos lugares del margen izquierdo de la página. Por otro lado, el movimiento del poema refleja ese movimiento ondulante del océano al no existir más de tres versos seguidos con el mismo número de acentos.

Otro de los rasgos que las prosodias de campo abierto intentan definir es la fuerza visual de la poesía que se ve potenciada en el verso libre en detrimento de las cualidades del verso tradicional. Karl Shapiro y Robert Beum<sup>19</sup> mantienen que el verso libre ofrece serias limitaciones tales como la pérdida de calidad mnemónica y melódica<sup>20</sup>. Y sin embargo, la poesía moderna norteamericana presenta una serie de peculiaridades -que podemos llamar visuales- que la alejan de sus orígenes orales y reafirman una serie de mecanismos para ser poesía leída y no escuchada. El más estudiado de estos mecanismos es la disposición tipográfica del poema<sup>21</sup>. De hecho las disposiciones visuales novedosas surgen con el nacimiento del verso libre y éste parece surgir de la crisis de la oralidad de la poesía norteamericana.

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

La experimentación tipográfica se observa de forma clara en los largos poemas de Ammons, entre los que podemos resaltar "Tape for the Turn of the Year" (Ithaca, NY, 1965; New York, 1972) en el que la brevedad de sus versos responde a la decisión del autor de escribir el poema sin ningún tipo de revisión en un rollo de papel continuo de calculadora.

Además, la disposición tipográfica se interpreta en el verso como la manifestación de intención rítmica por parte del autor. El ritmo en el verso libre es una característica dominante y por este motivo, la segmentación del discurso está sometida a las exigencias rítmicas mientras que en la prosa la segmentación está motivada por razones sintácticas. Si concluimos que el verso existe, se espera que aparezcan ciertos elementos rítmicos más o menos visibles que se repetirán siguiendo esquemas conocidos o no.

(19) Shapiro & Beum 1965: *A Prosody Handbook*, N.York: Harper & Row

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

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

El verso libre de "Corsons Inlet" ilustra la atención particular al ritmo de cualquier composición en verso libre. El término "Vers Libre" fue acuñado por primera vez por los simbolistas a finales del siglo XIX y adoptado fundamentalmente por los imagistas de la primera década del siglo XX<sup>22</sup>. En el año 1920 Amy Lowell publica en la *Musical Quarterly* el artículo titulado "Some Musical Analogies in Modern Poetry" en el que se hace eco de los problemas terminológicos que produce la nueva forma poética:

"our English substitute for the French term is thoroughly misleading."<sup>23</sup>

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

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

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

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

---

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

(23) Lowell, 1920: Op. Cit. 127

En este sentido, "Corsons Inlet" representa la reflexión de Ammons respecto al ritmo de sus versos que se alargan debido a la abundancia de acentos produciendo una musicalidad peculiar que, una vez más, intenta hacerse eco de las múltiples cadencias sonoras del mundo marino que incluyen desde los ecos de las olas hasta los sonidos de la fauna marina:

/            /            /            /            /            /  
 The moon was full last night: today low tide was low:  
 /            /            /            /            /  
 Black shoals of mussels exposed to the risk  
 /  
 Of air  
 ....  
 /            /            /            /            /            /  
 another gull squawking possession, cracked a crab  
 /            /            /            /            /            /  
 picked out the entrails, swallowed the soft-shelled legs, a ruddy  
 ...  
 /            /            /            /            /            /  
 cheet, cheet, cheet, wings riffing the green clumps  
 /  
 beaks  
 /            /  
 at the bayberries  
 (vv.59-61,67-8,86-88)

La regularidad del ciclo de las marcas se refleja en el ritmo yámbico del verso 59 mientras los diferentes sonidos de la fauna se marcan con irregularidades que se traducen en un considerable aumento de sílabas acentuadas frente a una disminución de las no acentuadas que coinciden con los graznidos de las aves marinas.

Esta regularidad ocasional, que se observa en algunos de los versos del poema es justificada por Eliot, que valora positivamente la presencia de ecos de patrones métricos reconocibles en el verso libre en un texto que se ha convertido en un auténtico locus classicus en el comentario prosódico. Eliot se centra en la posibilidad de que el verso libre plasme de forma sutil sus encuentros y desencuentros con elementos pertenecientes a la tradición tales como el pentámetro yámbico:

"The most interesting verse which has yet been written in our language has been done either by taking a very simple form, like the iambic pentameter, and constantly withdrawing from it, or taking no form at all, and constantly approximating to a very simple one. It is this contrast between fixity and flux, this unperceived evasion of monotony, which is the very life of verse ...the ghost of some simple metre should lurk behind the arras in

*even the "freest" verse; to advance menacingly as we doze and withdraw as we rouse." (Eliot,1965:183-88)*

Eliot no bautizó este proceso que describe en su prosa, sin embargo modernamente, el crítico Graham Hough<sup>24</sup> ha precisado que los franceses sí han encontrado una denominación para el mismo. Los franceses distinguen "vers libre" de "vers libéré". La distinción es sencilla: el verso libre no tendría relación con la tradición prosódica anterior y se constituiría en un verso "libre" propiamente dicho. El verso "liberado" en el que la liberación no es total, ya que contiene ecos de formas prosódicas tradicionales, más o menos manipuladas o modificadas a gusto del poeta. Quizá en la lengua inglesa esta distinción no sea posible, al menos imitando la nomenclatura propuesta por los franceses ya que la distinción entre "libre" y "libéré" no es posible en la lengua inglesa ya que la denominación "freed verse" no ha cuajado entre los críticos.

"Corsons Inlet" ilustra la paradoja constante a la que se enfrentan los creadores que ajustan su producción a las máximas de libertad y fluidez del campo abierto. Mientras en la primera mitad de "Corsons Inlet" Ammons argumenta en contra de la "tyranny of straight lines," en la segunda mitad evita el caos o la anarquía y aunque la inexactitud del límite entre el agua y la tierra llama poderosamente su atención, y aparece reflejado desde el punto de vista prosódico en la inexactitud de los versos que utiliza para estructurar su poema, Ammons ordena su material métrico para no caer en un desorden absoluto. Los sistemas ordenados también existen en la naturaleza (las bandadas de golondrinas son un ejemplo claro de orden natural) y aquí reside la auténtica paradoja: la coexistencia en la naturaleza de orden y desorden como dos elementos complementarios:

*the news to my left and over the dunes and  
reeds and bayberry clumps was  
fall: thousands of tree swallows  
gathering for flight:  
an order held  
in constant change: a congregation  
rich with entropy: nevertheless, separable, noticeable  
as one event,  
not chaos: preparations for  
flight from winter,  
(Vv.73-82)*

(24) Ver Hough, 1960: *Image and Experience: Reflections on a Literary Revolution*, Lincoln (Nebraska): University of Nebraska Press:87.

Las palabras que describen la bandada de golondrinas coexisten como opuestos: "constant"/ "change," "order"/ "entropy," "rule"/ "rulelessness". Las golondrinas pueden modificar su dirección siguiendo el viento, buscando comida o descanso y a pesar de que cada individuo se puede mover libremente, el grupo se presenta como un todo ordenado. La paradoja del orden a pesar del constante movimiento aparece explicada en la imagen de las golondrinas. En las estrofas finales del poema Ammons incrementa el énfasis en la descripción del flujo, su credo es resistir a toda costa ante límites estrictos, ordenados e inflexibles:

*I see narrow orders, limited tightness, but will  
not run to that easy victory  
(Vv.120-121)*

El mensaje final de "Corsons Inlet" ya aparece reflejado en su prefacio a *Ommateum*: "forms of thought, like physical forms ... are susceptible to change". En realidad es una reelaboración de la máxima Olsoniana "the will to change" recogida por varios poetas durante los setenta<sup>25</sup>.

En la paraestrofa final Ammons reitera su preferencia por las fuerzas de la naturaleza identificadas como: "the looser, wider forces" que contrastan con la inflexibilidad "limited tightness.", que también está presente en el mundo natural.

La estructura prosódica del poema resiste a lo que Ammons identifica en el mismo como "lines" y "boundaries": divisiones que excluyen, jerarquías que imponen la ilusión de la permanencia sobre el flujo de la experiencia. Ammons las define como "no/ ...changeless shapes". El poeta por tanto inventa estructuras que imitan la naturaleza metamórfica de los objetos. Dichas formas deben responder a la realidad entendida como proceso, por tanto deben ser dinámicas y nuevas en cada ocasión, y por supuesto, abiertas. Por lo tanto, Ammons concluye:

*... I have perceived nothing completely,  
... tomorrow a new walk is a new walk.  
(Vv.127-8)*

Recogiendo uno de los rasgos más definitorio de la praxis poética norteamericana, Ammons habla como representante de una nueva generación de poetas que sigue abogando por el proceso como única aproximación al objeto artístico. Al utilizar las palabras "see," "vision," y "scope" en los versos finales del poema,

---

(25) Adrienne Rich incluso utilizó el conocido verso como título de su libro de poemas publicado en 1971 *The Will to Change*, N.York: Norton

Ammons deja al lector con un recordatorio sobre la percepción, el proceso en el que experimentamos la naturaleza provisional de la realidad:

*I see narrow orders, limited tightness, but will  
not run to that easy victory:  
still around the looser, wider forces work:  
I will try  
to fasten into order enlarging grasps of disorder, widening  
scope, but enjoying the freedom that  
Scope eludes my grasp, that there is no finality of vision,  
that I have perceived nothing completely,  
that tomorrow a new walk is a new walk.*  
(Vv.120-128)

Pero la proyectividad, unida a la idea de campo abierto va más allá y afecta a otros elementos que confluyen en la estructura de la obra poética. La asociación de ideas como forma de descubrimiento del yo poético, no sólo limitado a la asociación poética sino atendiendo también al elemento psicológico es otro de los aspectos clave. La utilización de la asociación de ideas como principio constructivo del poema implica la imposibilidad de definición de la secuencia ya que el cuerpo orgánico de la misma se desarrolla a partir de la corriente psicológica del poeta. La sensación de forma abierta, se potencia por tanto desde el punto de vista tipográfico utilizando los signos de puntuación y las convenciones poéticas de disposición del poema en la página; pero también desde la misma organización de contenidos que responden no a argumentos narrativos o dramáticos, sino emocionales, entendiendo como tales, los puntos neurálgicos que el poeta nos muestra a partir de su afectividad gracias al proceso asociativo:

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

Easthorpe denomina esta forma de crear estructura, "intonational metre"<sup>26</sup>. Las imágenes conseguidas a partir de esta técnica no son simplemente imágenes literarias, son también rastros psicológicos ordenados de forma irrepetible y caprichosa que impide cualquier descripción formal de forma que el campo abierto resiste la tipificación o la descripción formal. Sin embargo, la poesía que intenta ajustarse a sus dictados plantea una gran complejidad desde el punto de vista prosódico, al intentar aunar los principios de libertad y fluidez con la rigidez estructural inherente

---

(26) Easthorpe, A.1983: *Poetry as Discourse*, London: Methuen

a la composición poética. El caso de "Corsons Inlet" es evidente y no ha pasado desapercibido a numerosos críticos que se hacen eco de la grandeza de la propuesta poética de Ammons:

"Although his versification in its irregularity appears Projective on the page, Ammons is committed, though being "released from forms, /from the perpendiculars.../of thought" to the transcendental discovery of "a direction of significance /running/ like a streak through the geography of my work."<sup>27</sup>

El paseo del poeta lleva al descubrimiento de nuevos esquemas visuales ("every walk is unreproducible"), que le liberan de los límites conocidos de pensamiento y percepción. Para Ammons, el paseo es "the externalization of an interior seeking." Los recovecos del mar en la orilla reflejan su búsqueda interior de libertad, una libertad que expresa en la prosodia característica del poema y que es posible describir gracias a las prosodias de campo abierto.

### Referencias

- Adams,H.(ed) 1971: *Critical Theory Since Plato*, New York: Harcourt Brace
- Ammons,A.R.1972: *Collected Poems*, New York, W.W.Norton.
- Baker,D. (ed) 1996: *Meter in English: A Critical Engagement*, Fayetteville: The University of Arkansas Press
- Bloom, Harold, (ed.), 1986: *A. R. Ammons*. New York: Chelsea House Publishers.
- Kirschten, Robert, (ed.) 1997: *Critical Essays on A. R. Ammons*, New York: G. K. Hall
- Booth,P.1996: *Trying to Say It: Outlooks and Insights on How Poems Happen*, Ann Arbor: The University of Michigan Press
- Bradford,R.1997: *Stylistics*, The New Critical Idiom Series, London & New York: Routledge.
- Brogan, T.V.F. & Preminger,A. (eds)1993, *New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton (N.J.): Princeton University Press, 1<sup>a</sup>.ed. 1971
- Easthorpe, A.1983: *Poetry as Discourse*, London: Methuen

---

(27) Spiller,R.,et al. (eds) 1975: *Literary History of the United States*, 4<sup>a</sup> ed. (revised), New York: MacMillan,1433.

- Cushman, S. 1993: *Fictions of Form in American Poetry*, Princeton: Princeton University Press
- Eliot, T.S., 1957: *On Poetry and Poets*, London: Faber & Faber
- 1965: *To Criticize the Critic*, London: Faber
- Frank, R. & Sayre, H. (eds.) 1988: *The Line in Postmodern Poetry*, Urbana & Chicago: University of Illinois Press
- Hartman, Ch. 1980: *Free Verse: An Essay on Prosody*, Princeton: Princeton University Press
- Hough, 1960: *Image and Experience: Reflections on a Literary Revolution*, Lincoln (Nebraska): University of Nebraska Press
- Kenner, H. 1971: *The Pound Era*, Berkeley: University of California Press
- Lowell, A. 1918: "Musical Analogies in Modern Poetry", *Musical Quarterly*, (Jan. 1920): 127-57.
- Olson, CH. 1966: *Selected Writings*, Creley, R. (ed), N. York: New Directions
- Saintsbury, G. 1910: *A History of English Prosody from the Twelfth Century to the Present Day*, rpt. New York: Russell & Russell (1961)
- Schneider, S.P. (ed.), 1999. *Complexities of Motion: New Essay on A.R. Ammons's Long Poems*, London: Associated University Presses
- Shapiro, K. & Beum, R. 1965: *A Prosody Handbook*, N. York: Harper & Row
- Smith, G. (ed) 1904: *Elizabethan Critical Essays*, Vol. I
- Spiller, R. et al. (eds) 1975: *Literary History of The United States*, 4<sup>th</sup> ed. (revised), New York: MacMillan
- Steele, T. 1990: *Missing Measures: Modern Poetry and the Revolt against Meter*, Fayetteville & London: the University of Arkansas Press
- Stevens, W. 1969: *Opus Posthumous*, Morse, French Simon (ed.), New York: Knopf
- Thirwall, J.C. (ed) 1984: *The Selected Letters of W.C. Williams*, New York: New Directions
- Westling, D. 1996: *The Scissors of Meter: Grammetrics and Reading*, Ann Arbor: The University of Michigan Press
- Williams, W.C. 1969: *Selected Essays*, New York: New Directions