



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

LA SINTAXIS DEL AMOR: *RAPTURE* DE CAROL ANN DUFFY

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS (LETRAS INGLESAS)

PRESENTA:

CAROLINA DANAÉ ULLOA HERNÁNDEZ

ASESORA:

DRA. AURORA PIÑEIRO CARBALLEDA

CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX, 2019





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

Esta tesina se la debo a todas las personas que han contribuido a mi formación académica: profesoras, parientes, amistades, mi pareja. Lo que escribo aquí son agradecimientos en orden cronológico, pues desde que decidí formarme como literata estas personas han sido mi guía y mi respaldo.

Gracias a mis padres, Leticia Hernández y Juan Carlos Ulloa, por enseñarme a perseguir aquello que me apasiona y me hace feliz. A Cristina Méndez, por introducirme al mundo de la literatura. A Humberto Uriel, porque sin él no estaría aquí. A Ana Rosa Gómez Mutio, mi complemento, por su talento y hermosa compañía. A Jorge Licona, por enseñarme que, en la literatura, nada es casualidad. A David Pruneda, por su perspectiva, y por esa clase sobre “Mrs Tiresias” que hizo crecer mi admiración por Carol Ann Duffy. A Max Jiménez, por abrirme las puertas al mundo de la intertextualidad. A Julieta Flores, por ser una inspiración diaria, por compartir pasiones conmigo, por recibirme y acogerme siempre. A Ana Elena González Treviño, por su conocimiento y su enseñanza; por incluirme en un proyecto que me llevó a conocer las maravillas de la investigación. A Lola Horner, por su orden, su estructura, su forma de ver las cosas. A Marianela Santoveña, por su paciencia, su apoyo y claridad. A Rocío Saucedo, mi ex-coordinadora académica, porque sin ella no habría ampliado mi perspectiva.

Sobre todo le agradezco a Aurora Piñeiro, con quien compartí aula como su alumna desde el cuarto semestre de la licenciatura y con quien ahora comparto aula desde la pasión por la docencia (y hasta un cumpleaños). Gracias, Aurora, por orientar y fomentar mi vida académica; por aconsejarme; por compartir mi amor por Carol Ann Duffy; por cuestionarme, confrontarme, llevarme más allá de los que yo creía mis límites, todas las veces; por darme la oportunidad de contribuir desde el inicio en un proyecto de investigación que me llena de trabajo y alegría. Gracias, Aurora, por creer en mí.

Un último agradecimiento lejos de la cronología: a mi abuela, Concepción Rentería, por ser mi soporte, mi figura de amor incondicional, quien siempre habilitó y sustentó mi hambre de conocimiento. Gracias más allá de la vida.

Investigación realizada gracias al Programa de Apoyo a Proyectos para la Innovación y Mejoramiento de la Enseñanza (PAPIME) de la UNAM. Clave del proyecto: PE4002019 “Literatura angloirlandesa contemporánea de los siglos XX y XXI”. Agradezco a la DGAPA-UNAM la beca recibida.

A mis padres, por estar.

A mi abuela: ojalá estuvieras aquí.

El amor mezcla la tierra con el cielo: es la gran subversión.

Enrique Krauze

Let's start at the beginning. Love makes you happy? No. Love makes the person you love happy? No. Love makes everything right? Indeed no.

Julian Barnes, *A History of the World in 10½ Chapters*

There is nothing lost in love that can't be found again in poetry—if the poet is good enough.

And Carol Ann Duffy is.

Kate Kellaway

Tabla de contenido

Introducción. Las formas del amor	1
Capítulo I. <i>Rapture</i> como ciclo	8
Rapture: unidad e irregularidad	10
El arrebató.....	16
Duffy y el posmodernismo: “Love’s language starts, stops, starts”	20
Capítulo II. La ruptura del canon	28
¿Cómo se representa el amor?: “I found the words at the back of a drawer”	32
Apropiarse de la sintaxis.....	36
Confrontación al canon. “All in the pen / in the writer’s hand”	42
Capítulo III. El arrebató fuera del texto	56
Cixous: nacimiento desde la escritura	62
Butler: Gendered Morphology.....	65
Conclusión. “Love is talent, the world love’s metaphor”	72
Apéndice	83
“Rapture”	83
“Ithaca”	83
“Syntax”	85
“The Love Poem”	85
Fuentes consultadas	88

Introducción. Las formas del amor

La historia de lo humano es también la historia del amor. En tanto el ser humano es racional y social, se puede asumir que la búsqueda de compañía y el deseo primitivo de reproducción para preservar la especie devinieron en dicho sentimiento. Con el despertar de la conciencia, mujeres y hombres conservaron la búsqueda de un refugio en la irracionalidad de éste hasta convertirlo en una necesidad. En su ensayo de 1993, *La llama doble*, Octavio Paz reflexiona sobre el concepto amor y lo entiende por medio de su comparación con otros dos términos en apariencia inseparables: sexualidad y erotismo. En su tercer capítulo, “Prehistoria del amor”, establece “las afinidades entre erotismo y poesía: el primero es una metáfora de la sexualidad, la segunda una erotización del lenguaje. La relación entre amor y poesía no es menos sino más íntima” (49).¹ Lo anterior dirige estas tres vertientes —amor, erotismo y lenguaje— al ámbito de lo literario. Tiene sentido: ¿cómo, si no con lenguaje, se puede expresar lo que, en principio, parece tan amplio e inasequible? Por lo mismo, esta situación merece dos aclaraciones antes de proseguir. La primera: se tiene que diferenciar entre amor como *sentimiento*, puesto que éste depende de cada individuo, y el amor como *idea* o concepto. El amor como idea, que será el objeto de análisis en esta tesina, sirve como materia para la creación del arte. La segunda: no puede hablarse de amor como concepto universal, pues, como bien indica Paz, es una idea “adaptada por una sociedad y una época” (34).

A partir de cada contexto es posible hablar de una historia de la idea de amor. Al respecto existen innumerables estudios que se aproximan al concepto en cuestión en los momentos específicos de sus autores. Para desarrollar sus ideas, la mayor parte comienza con la búsqueda de un origen, como es el caso de las obras referidas a continuación. En primer lugar, en *Amor y*

¹ Al principio de su ensayo, Paz remite a un artículo previo (de 1940), en donde señala que la poesía es “el testimonio de los sentidos” (9). El uso de esta cita como introducción a su reflexión es iluminador porque sirve como eje conductor: el amor, percibido por los sentidos, puede transformarse en arte.

occidente (1938), Denis de Rougemont, teórico cultural suizo, decide llevar a cabo su análisis sobre el amor centrándose en Provenza (35) a partir del mito de Tristán e Iseo.² El tipo de amor que nace en este contexto es del tipo “recíproco desgraciado”; es decir, su existencia es posible gracias a una pasión que condena. Paz, en segundo lugar, argumenta que el “amor nace en la gran ciudad” (37), refiriéndose a las localidades de Alejandría y Roma, puesto que su recorrido cultural empieza a partir de *La hechicera* de Teócrito (51). En estos sitios el amor, en principio, era un pretexto para el deleite estético. En tercer lugar, Diane Ackerman, ensayista y poeta estadounidense, escribe un análisis sobre el mismo concepto en *A Natural History of Love* (1994) y comienza su disertación con la figura de Cleopatra, quien “was mainly Greek, but she may have been a mélange of other ancestries as well” (3).³ En dicha aproximación el amor se entiende a partir de esta figura femenina, quien seduce desde su belleza y misterio. Estas tres instancias de investigación, aunque difieran en el punto de partida, comparten la ambivalencia del concepto.

Las tres referencias anteriores apuntan también a que el concepto de amor no es una progresión escalonada, sino un recorrido histórico. De Rougemont, Paz y Ackerman fundamentan su argumento con referencias literarias primordialmente extraídas del canon, entendiendo éste como una institución reservada para aquéllos que tienen cierto grado de conocimiento y autoridad y que, además, es evaluada por la misma doctrina a la que pertenecen (Kermode 77). El canon como producto, sin embargo, es una guía que está puesta al alcance de quien quiera acercarse a ella sin que dichos lectores tengan la necesidad de ser parte de la institución. En este sentido,

² Al libro *Amor y occidente* se le considera parte del canon teórico para hablar sobre el concepto de amor en el mundo occidental. Es interesante que, en *La llama doble*, Paz cuestiona en repetidas ocasiones las decisiones que tomó su antecesor para llevar a cabo sus reflexiones. Por ejemplo, critica que De Rougemont “haya sido insensible” ante el hecho de que el amor cortés podía florecer únicamente en una cultura cortesana (36).

³ También es interesante notar que, con un año de diferencia en su publicación, *La llama doble* y *A Natural History of Love* difieren de forma amplia en el tratamiento del tema amor. Esto obliga al lector a reflexionar sobre el contexto de ambos escritores y de formación, entre otras cuestiones. Es crucial destacarlo en este punto de la introducción porque confirma, de nueva cuenta, que el amor depende de su contexto: incluso aunque los autores aborden el tema de manera aparentemente objetiva y argumentada, es difícil escapar de los referentes culturales propios.

entonces, sirve como recorrido histórico para hablar de la idea de amor. Para aproximarnos a esta idea vale la pena remitirse a lo que explica Ackerman: “Human history is not a journey across a landscape” (xxii) cuando asevera que hay que entender el amor con base en la premisa de que la historia funciona a partir de un cúmulo de tradiciones que coexisten con el presente desde donde se habla.

La poesía, como forma artística y, en particular, como género literario, es uno de los muchos medios por los cuales se busca representar el concepto de amor. Como asevera Tim Hancock, acorde con lo que menciona Paz, “Love was not born out of poetry, [...] but it may be the case that poetry was born out of love” (198). Cada época refleja acercamientos específicos a éste, pues se experimenta con las formas de composición para expresar dicha idea de la manera más acertada posible. Al respecto, considero que la poesía resulta una vía de representación eficiente del amor por dos motivos principales. El primero, en tanto que la poesía tiene una capacidad hermética intrínseca —busca expresar más en menos palabras—, los y las autoras de dicho género abren una variedad de posibilidades interpretativas para los lectores. Mas, al mismo tiempo, ciñen también esta gama mediante la composición estructural de sus textos; es decir, la perspectiva particular de la voz poética que los enuncia. El segundo, que específicamente tiene que ver con el soneto, pero que puede decirse de cualquier forma poética, es que la poesía sigue estructuras, en apariencia más rígidas, que favorecen una sensación de racionalidad al expresar un concepto que se asume como irracional. Escribir poesía amorosa es una forma de darle sentido al sentimiento.

Una de las voces contemporáneas que explora las complejidades de este concepto es Carol Ann Duffy. Ella nació el 23 de diciembre del año 1955 en Glasgow, Escocia. Con ascendencia irlandesa y formada en la religión católica, la prolífica autora tuvo un acercamiento

temprano a la lectura y la escritura, según relata Peter Straus en la biografía que ofrece la *Scottish Poetry Library*. En la Universidad de Liverpool estudió Filosofía y, antes de graduarse, publicó su primera colección: *Fleshweathercock and Other Poems* (1974). A ésta le siguieron dos colecciones antes de alcanzar mayor popularidad en la esfera literaria: *Beauty and the Beast* en coautoría con Adrian Henri (1977) y *Fifth Last Song* (1982). En 1983 ganó el Concurso Nacional de Poesía y obtuvo un premio Eric Gregory un año más tarde. Desde 1974, Duffy ha publicado 53 trabajos más entre colecciones de poesía, libros infantiles y obras dramáticas. A la fecha, la autora tiene diecinueve condecoraciones, entre las cuales destacan haber sido electa como poeta laureada de Gran Bretaña. Tanto este hecho como sus varios reconocimientos literarios la han llevado a pertenecer a la esfera canónica de la literatura. Sin embargo, por medio de su poesía ha logrado cuestionar nociones naturalizadas en la cultura británica en un intento por reformular algunos de los constructos ideológicos que la rigen. Entre sus colecciones destacan *Standing Female Nude* (1985), *Mean Time* (1993), *The World's Wife* (1999), *The Bees* (2011), *Ritual Lightning: Laureate Poems* (2014) y, más recientemente, *Sincerity* (2018). Es imprescindible destacar que, en los casi 400 años de la tradición británica del nombramiento de un poeta laureado, Duffy es la primera mujer en dicha posición. En el mismo sentido, además, es la primera poeta de nacionalidad escocesa y bisexual que obtiene esta distinción.

Estas particularidades de Duffy han suscitado todo tipo de comentarios por parte de críticos, literatos, la prensa y los mismos lectores. Jane Dowson, crítica y editora británica que se ha dedicado al estudio de las voces femeninas y su representación en la literatura, publicó en 2016 un estudio titulado *Carol Ann Duffy: Poet For Our Times*.⁴ En su primer capítulo, la autora

⁴ Entre sus trabajos destacan *Women, Modernism and British Poetry, 1910- 1939: Resisting Femininity* (2002), *Women's Writing, 1945-1960: After the Deluge* (2004), *Women, Modernism and British Poetry, 1910-1939: Resisting Femininity* (2017) y la edición de *The Cambridge Companion to Twentieth-Century British and Irish Women's Poetry* (2011).

destaca la popularidad que Duffy ha logrado a lo largo de su carrera, puesto que su obra es publicada en una amplia variedad de formatos, cuyos alcances crecen, a su vez, con los recursos electrónicos de este siglo, y para una audiencia igualmente extensa y diversa. Dawson también argumenta que lo “Duffyesque” radica en reflejar el contexto que la circunscribe, puesto que en su escritura es un híbrido entre lo periodístico y lo literario:

The subtitle, ‘Poet for Our Times’, is taken from the title to a poem discussed later that dramatizes the crossover and distance between poetry and journalism. The phrase flags the relevance of Duffy’s poetry to the period in which she writes but does not mean the relevance is *only* to her lifetime. (5)

Esta cualidad periodística de su poesía remite, a su vez, a la humanidad que Duffy expone en su tratamiento de temas que pueden considerarse universales, como el amor, la pérdida, la espiritualidad y diferentes manifestaciones de hacer política.

De esta forma, la maestría de su técnica y la familiaridad a la que incita su lenguaje —lo que Peter Forbes ha llamado “New Plain Style” (citado en Dowson, *Carol* 20), que se refiere al uso de palabras y frases cotidianas en la lengua— logran que tanto académicos como apasionados de la poesía puedan sentirse representados en lo que escribe. El énfasis en su popularidad ya lo había hecho Straus, quien afirma que la fama y el carisma de la poeta escocesa dependen también de sus varias apariciones públicas: “opportunities provided by literary festivals and poetry readings” (*Scottish*). En el año 2015, por ejemplo, se presentó en el auditorio de la Universidad de Emory para dar lectura a algunos de sus poemas, con motivo de la adquisición de nuevos manuscritos suyos como parte del acervo de la institución. Kevin Young, poeta que además es profesor de escritura de creación y literatura en esta universidad, la presentó diciendo: “I’m not alone in saying that Duffy is, above all, a love poet. She expands even that notion knowing that love changes not just our selves, but our language” (“Carol Ann Duffy”, *YouTube*, 00:05:26).

La aseveración de Young con respecto a la poeta laureada es importante en dos sentidos: en primer lugar, la posiciona como una poeta que escribe sobre el amor; en segundo, resalta el interés particular que Duffy tiene en el lenguaje como vehículo del discurso amoroso, pues es un tipo de ejercicio lingüístico que puede ser transformativo. Ambas cuestiones son identificables en *Rapture* (2005), una colección de poesía en la que, en 52 poemas, se representa una relación sentimental de principio a fin. En este punto se vuelve relevante el contexto histórico de la colección pues, desde mediados del siglo pasado y hasta nuestros días, una de las estéticas que prevalece es la posmoderna, cuya tendencia principal es cuestionar la producción artística desde la construcción del lenguaje mismo.⁵ Por ende, para hablar del tratamiento del concepto amor en esta colección hay que partir de la premisa de Ackerman: “The way we love in the twentieth century is as much an accumulation of past sentiments as a response to modern life” (xxii).⁶ Aunque Dowson argumenta que en esta colección “Duffy asserts the universality of her lyrics” (13), considero que es en la particularidad de sus poemas donde radica el poder de lo que escribe. Así, el propósito de esta tesina es estudiar el tratamiento del concepto de amor en *Rapture* de Carol Ann Duffy. La interpretación aquí propuesta es que en esta colección la poeta laureada cuestiona dicho concepto en la literatura canónica inglesa por medio de un yo lírico femenino que, de forma acumulativa, hace uso de la intertextualidad y la autorreferencialidad como un pronunciamiento de la figura de la poeta en la mencionada tradición, alcanzando un clímax en “The Love Poem”.

⁵ Bran Nicol define a la condición posmoderna como “adjective that refers to both a particular period in literary and perhaps cultural history ... which begins in the 1950s and continues until the 1990s” (2). La definición temporal de este período depende del teórico que la refiera. Una de las formas para aproximarse a esta estética es mediante las técnicas a las que recurre, sin necesariamente limitarse a la temporalidad que marcan los críticos. Se profundizará sobre esta estética en los capítulos posteriores.

⁶ Cabe precisar que con el término “modern” Ackerman no se refiere a ninguna estética en particular, como puede ser la modernista, sino al estilo de vida contemporáneo. “Modern” es la oposición a los “past sentiments” que propone.

Esta tesina se divide en tres capítulos en los que, con base en la teoría posmoderna y desde una perspectiva feminista, analizo cómo se crea un concepto de amor que es diferente al propuesto en el canon inglés al que refiere la colección de Duffy. En el capítulo uno propongo el estudio de *Rapture* como un ciclo, pues es una lectura que permite que la idea de amor se reformule. Parto de la premisa de que la voz poética es una misma —una mujer homosexual— que se identifica con una voz creadora con el fin de relacionar esta identidad con los juegos del lenguaje que maneja la poeta laureada. En el segundo capítulo analizo formalmente cuatro poemas: “Rapture”, “Ithaca”, “Syntax” y “The Love Poem”, pues son representativos del uso de la intertextualidad y la autorreferencialidad que caracterizan la colección. En el tercero y último me aproximo a la extratextualidad de *Rapture* para relacionar el contexto de la autora con el impacto social que tiene Carol Ann Duffy como poeta de la Corona, pues es una figura disruptiva en la escena literaria hegemónica inglesa. Me baso en las teorías de Hélène Cixous y de Judith Butler para relacionar las características de la colección de poesía con el feminismo y, así, dilucidar las implicaciones que tiene la postura feminista de Duffy en su entorno.

Capítulo I. *Rapture* como ciclo

El arrebatado es un estado emocional. Entre las varias acepciones que se ofrecen de éste, se le relaciona con una condición extrema, ya sea de felicidad, pasión o incluso ira. Arrebatado, como verbo, tiene que ver con éxtasis, con desenfreno, con una falta de control sobre lo que el sujeto en cuestión puede o no hacer.⁷ Uno de los sentimientos que propicia este tipo de pasión desmedida es el amor; así ocurre también con su contraparte. En el caso de la colección de poemas de Carol Ann Duffy, “*rapture*” es justo la palabra que le da nombre, señalando así, desde el título, el tono en que la voz poética enamorada declamará distintos momentos de éstos. El tipo de (des)amor representado en la colección de la poeta se asemeja a lo que Diane Ackerman escribe sobre el final de una relación sentimental:

A broken relationship rips the lining from the heart, crushes the rib cage, shatters the lens of hope, and produces a drama both tragic and predictable. Wailing out loud or silently, clawing at the world and at one’s self, the abandoned lover mourns. (135)

A partir del entendido de que el concepto de amor no cuenta con una definición unívoca, pero que es una experiencia común para los seres humanos, Ackerman describe desde las reacciones fisiológicas —la arritmia, el vacío en el pecho— hasta el resquebrajamiento y la puesta en duda, al menos momentáneamente, de toda esperanza cuando se vive un desamor. Se observa entonces que la separación entre amantes implica un duelo: un proceso de entendimiento, de autoconocimiento y finalmente de aceptación. La voz poética de *Rapture* es una amante en duelo y busca representar su experiencia de la ausencia de la amada. Como tal, dicha colección es una exploración de una forma de procesar la pérdida y de añorar al ser amado.⁸

⁷ Estas acepciones fueron retomadas del *Diccionario de la Lengua Española* y del *Oxford Student’s Dictionary* y encuentran un eco con lo que bíblicamente se conoce como “*rapture*”: en la tradición cristiana es una de las dos partes en las que se divide el juicio final. Si bien la Biblia no lo incluye explícitamente, la interpretación está fundamentada en 1 Tesalónicos 4:13-17.

⁸ En la biografía de Duffy en *Scottish Poetry Library* se asocia el nacimiento de *Rapture* con el fin de la relación amorosa que sostenía con Jackie Kay, poeta y novelista escocesa de ascendencia nigeriana, con quien además tuvo

Los poemas plasmados en *Rapture* no siguen una secuencia narrativa, aunque hay una “lógica de colección” en ésta dados el eje temático central, el amor, y el soneto como vehículo del mismo. Mientras cada poema refuerza dicho eje, también presenta otras líneas relacionadas a éste, como la pérdida, que al relacionarse entre sí establecen vínculos formales que hacen que cada texto entre en diálogo con el otro. El vínculo formal primario en este caso es la autorreferencialidad, entendida como una enunciación en la que la voz poética, en un poema específico, hace alusión a palabras o frases en otro(s) poema(s) de la misma colección, lo que a su vez lleva a nuevas interpretaciones a la luz de dichas alusiones. En estos diálogos reside además, una de las cualidades posmodernas de la colección.

Por lo anterior, sostengo que *Rapture* puede leerse como un ciclo, con lo que me refiero a la posibilidad de leer los poemas de forma consecutiva y que, una vez alcanzado el último, los lectores sean remitidos al inicio del poemario de nueva cuenta. Esta colección logra otro valor interpretativo cuando se lee de esta manera, primordialmente, porque una misma voz poética sostiene un diálogo continuo, delimitado por su temporalidad, con las experiencias que enuncia. El propósito de este capítulo es, entonces, analizar cómo la voz poética, la estructura de la colección y el eje temático se conjuntan para que en esta obra se cree un nuevo concepto de amor. En el primer apartado discuto cómo funciona la colección en tanto unidad y ciclo. En el segundo, relaciono el arrebató con estas dos cualidades formales. El tercero y último lo dedico a la relación de Duffy con el posmodernismo, pues las técnicas que utiliza pertenecen a este movimiento.

una hija. Sin embargo, éste no es el único argumento para afirmar que la colección muestra diferentes etapas de una relación en decadencia.

Rapture: unidad e irregularidad

Previo a discutir las cualidades de *Rapture* como ciclo, primero hablo de la colección como unidad. Ésta radica en la repetición de ciertas palabras, así como de referencias temporales y espaciales. Por ejemplo, *Rapture* confiere la idea de lo anual al hacer un recorrido por cada estación: “Fall”, “December”, “Spring”, “Midsummer Night”. Asimismo, los espacios construidos en los poemas crean similitudes entre uno y otro, como se observa en el hecho de que los paisajes naturales como el bosque están presentes cuando la voz poética se siente vulnerable, o que la cama es la metonimia con la que se representa la intimidad de la pareja en varios de los textos. La naturaleza es un elemento recurrente también, pues al enfrentar la ausencia del ser amado,⁹ la voz poética parece suplir su presencia física por la del sol, las nubes, el pasto y el viento, como se observa en el poema “Absence”: “Then a cloud disclosing itself overhead / is your opening hand” (10). Sobre todo me interesa destacar que la representación de la figura amada se enuncia únicamente a partir de elementos propios del lenguaje: es un nombre (“name”), una palabra (“word”), un sustantivo (“noun”) o una oración (“prayer”). Esto sugiere, por último, una conciencia del lenguaje en la voz poética que permea la colección.

Ahora bien, algunos de los elementos que refuerzan la idea de unidad son los mismos que sugieren la idea de lo cíclico. En el párrafo anterior, las características enlistadas podrían ser reveladoras de convenciones poéticas canónicas, pero el tratamiento que tiene Duffy de éstas dista de ser convencional. Hay un énfasis en lo cíclico, en primera instancia, gracias al número de poemas contenidos en la colección: cincuenta y dos, el mismo número de las semanas de un año. Además, la alusión a las cuatro estaciones argumenta a favor de lo mismo. El primer poema que

⁹ En ningún punto de la colección se aclara si esta figura es femenina o masculina, pero en esta tesina mantengo que es una amante-mujer obedeciendo a la tradición de Duffy de representar cuerpos femeninos y darles voz. Además, en el contexto de esta tesina, también resulta pertinente en relación con la transgresión del canon.

alude a una estación es “Fall”, título que hace referencia al ocaso y es significativo para la enunciación de una decadencia. En lugar de comenzar por lo que, en el entendido social, sería el principio —la primavera—, Duffy de antemano rompe con una estructura establecida. Un ejemplo de interrupción similar lo encontramos mediante el título “December” que, si bien es representativo del invierno, no lo nombra como tal, en contraste con “Fall”, “Spring” y “Midsummer Night”. Otro factor importante en el entendido de lo cíclico es la selección de vocabulario por parte de la voz poética, quien, al repetir palabras que emplea en otros poemas de la misma colección, orilla a los lectores a hacer conexiones entre unos y otros. Es aquí donde la cualidad autorreferencial de *Rapture* se hace evidente. La repetición de las mismas palabras clave —como “noun”, “love”, “word” y “prayer”— tiene un uso particular en cada poema y remiten a su uso en otros. Cada acto de autorreferencialidad es, también, un acto de reescritura y de reformulación. Retomando el último argumento del párrafo anterior, considero que la conciencia del lenguaje influye directamente en el hecho de que *Rapture* es una colección en constante movimiento, incluso si tiene factores que la unifican.

La voz poética a la que me refiero, que en esta lógica cíclica es la misma para toda la colección, es femenina, como se sostiene en versos específicos de tres poemas diferentes. En “Forest” la voz poética se describe con “Thorns in my breasts, rain in my mouth, loam on my bare feet” (4); aquí la voz lírica está expuesta a la intemperie, deseosa de encontrarse con la amada. El segundo verso se encuentra en “Ithaca”, donde la amante se presenta como un Odiseo femenino que “slipped in the dress of the girl I was” (50). El último verso está en “Betrothal”, un poema que recurre a la tradición caballeresca para exaltar las peripecias a las que está dispuesta para llegar al imperativo “Make me your wife” (22). Dicha voz femenina no equivalente a la voz

de Carol Ann Duffy, pero tiene características propias de una voz creadora.¹⁰ Ralph W. Rader propone que en formas tales como el monólogo dramático y los poemas líricos hay una manera de relacionar al autor o autora con la voz poética, puesto que “the relationship to the poet is not understood as intrinsic to the objective semantic structure of the poem but as an extrinsic relationship our knowledge of which derives in part from sources outside the poem” (132). El autor concluye que hay poemas en los que la voz es identificable con la presencia de quien lo escribe. En este caso, si bien no es posible suponer que Duffy es la voz poética de *Rapture*, es argumentable que en la construcción de su poesía se observan los intereses de la poeta laureada por el lenguaje que se evidencia y se reformula.

La voz creadora de Duffy está relacionada con su proceso de enunciación, pues está representando —de forma consciente y reflexiva— al ser amado por medio de construcciones lingüísticas. Esto es identificable en el poema “Syntax”, por ejemplo, en el que por medio de la repetición del pronombre “thou” se evidencian la artificialidad de la lengua,¹¹ las implicaciones de la tradición y la imposibilidad de convenir el sentimiento amor en una oración: “I love, / thou, I love, thou I love, not / I love you” (53).¹² Es decir, el juego entre “thou” y “you”, que son pronombres equivalentes, sugiere que el lenguaje es un constructo. Esto repercute también en el concepto de tradición, pues ni siquiera aludiendo a “thou” —que es representativo del inicio del inglés moderno— se puede representar el amor. La forma de enunciación consciente y reflexiva también se observa en la variación de las formas del soneto que construyen la colección, pues éste es el tipo de poema que Duffy está utilizando como base. Ella misma afirma: “I make use

¹⁰ Su cualidad de voz creadora es evidente en “The Love Poem”, pues en éste hay un doble acto de creación: el de los autores canónicos citados y resignificados y el de la voz poética del texto que está reflexionando sobre el lenguaje y alude al acto de escribir.

¹¹ Una característica fundamental de la literatura posmoderna es evidenciar de forma intencional que la literatura es un artificio. La artificialidad de un texto es su cualidad como construcción y el propósito de denunciar la cualidad ficticia o no natural de este arte cumple diferentes propósitos. En el caso de Duffy, me parece que apunta hacia el hecho de que el amor es un constructo, tal y como lo es el lenguaje.

¹² Analizo este poema con detenimiento en el Capítulo II.

throughout these poems of the sonnet form, which I think, as Shakespeare demonstrates, is ideal for the love poem... kind of [*sic*] little black dress of poetry. So mine are either full sonnets or versions of broken sonnets” (“Carol Ann Duffy”, *YouTube*, 00:33:16). Esta aseveración nos predispone a ver las correspondencias que existen entre la forma supuestamente rígida del soneto y la que la voz poética de la autora escocesa propone.¹³

Así como ocurre en la estructura individual de todos los poemas, la estructura de la colección en sí refuerza la idea de lo cíclico. Esto se establece en el diálogo entre el epígrafe de ésta y el epígrafe del último poema, y la relación entre el primer poema, “You”, y “Over”, que marca el fin. La primera relación por analizar se da entre los epígrafes. El epígrafe general es de *Two Gentlemen of Verona* de William Shakespeare:

Now no discourse, except it be of Love;

Now I can break my fast, dine, sup, and sleep

*Upon the very naked name of Love. (II, iv, 137-9)*¹⁴

En los versos anteriores, amor y discurso establecen una relación directa que funcionará como el eje temático de la colección de Duffy. El que el texto se refiera literalmente al discurso es la primera pista para ahondar, más adelante, en las características autorreferenciales e intertextuales de la colección. Para dicho estudio, el epígrafe del último poema, un fragmento de “Home Thoughts, from Abroad” de Robert Browning, funciona como epílogo. En éste, la voz poética focaliza un ave (“wise thrush”), figura que Duffy retoma de forma recurrente a lo largo de la colección. Aquí el zorzal —personificado con un pronombre masculino, al cantar su canción dos veces— puede recapturar “The first fine careless rapture!” (62), situación que conduce al lector a

¹³ Esto no quiere decir que Duffy sea la primera o la única poeta que juega con la forma del soneto. En la antología *The Making of a Sonnet*, editada por Edward Hirsch e Eavan Boland hay una sección completa dedicada a este tipo de experimentos (“The Sonnet Goes to Different Lengths”).

¹⁴ Recordemos, sin embargo, que en esta comedia Shakespeare resalta las conductas absurdas que pueden llegar a tenerse cuando se está enamorado. En el contexto de *Rapture* la cita no tiene connotaciones cómicas necesariamente.

la artificialidad del texto. Esto ocurre porque en el epígrafe se delimitó que la colección contendría un discurso amoroso; dicho discurso se titula *Rapture*, por lo que éste, al leer el mismo sustantivo en otro poema de la misma colección, es remitido al título. Lo mismo ocurre con la palabra “over”, que es la que le da título al cierre de la colección, pues la voz poética de Browning señala una repetición. Lo que esto sugiere, en conclusión, es que *Rapture* también se cante dos veces, lo cual indica que es un artificio y abre la posibilidad de resignificación. Así, a partir de estos vocablos, es posible establecer una resonancia que se mantiene y se intensifica en todos los poemas de la colección.

La segunda relación por analizar ocurre entre el primer poema y el último. En “You” la voz poética se refiere a la amada como un destinatario al mismo tiempo que la posiciona como la materia prima para hablar de amor. Éste es el poema que determina los elementos imprescindibles de toda la colección, porque parte de la ausencia de la amada, que es lo que atormenta a la amante: “Uninvited, the thought of you stayed too late in my head” (1). Asimismo, la amada queda inserta en el ámbito de lo abstracto, del pensamiento, pues la voz poética la enuncia en términos de las sílabas de su nombre y no como representación corpórea, que podría ser un opuesto material. En relación con lo anterior, este poema expone los elementos más frecuentes para referirse a la figura a la que añora: “name”, “syllable”, “charm” y “spell”. Los cuatro representan la fragmentación de la mujer ausente en la enunciación de la voz poética. La repetición de los sustantivos “name” y “syllable” delimitan la formación de la figura ausente, sobre todo considerando que no hay ninguna descripción física ni psicológica de la misma. Los sustantivos “charm” y “spell” se conectan con las alusiones al nombre y a las sílabas, que, junto con la sonoridad de los poemas, logran que la amada se vuelva el conjuro del que la voz poética

habla.¹⁵ Por último, “You” contiene la premisa bajo la cual se desarrollan los demás poemas. La voz poética afirma que “Falling in love / is glamorous hell” (1), que sirve de tesis para *Rapture*, pues, en coherencia con la idea del arrebató, la colección existe por esta oposición entre el goce y el dolor que implica amar.

Como contraparte, “Over” exalta la autorreferencialidad de la colección: alude, a manera de cita, a “Hours” (“no name / or number to the hour”), “Ithaca” (“endure this hour, endless”) y “Cuba” (“the grand hotel”). Es un poema que recupera, como un eco, versos con los que previamente se desarrollaron ideas sobre el amor. “Over” vuelve al primer espacio: la habitación, que implica los “ordinary days” (1) en los que la voz poética se escondía al principio de la colección. La voz que enuncia se para junto a la ventana y respira un aire que, por primera vez, no la remite a la amada: un verso compuesto por una oración simple, seca, “I let in air”. El poema se desarrolla a partir de las imágenes de la muerte —“The garden’s sudden scent’s an open grave” (62)— que inmediatamente se conecta con la pregunta

What do I have
to help me, without spell or prayer,
endure this hour, endless, heartless, anonymous,
the death of love? (62)

La disposición en estos versos es relevante porque entre el principio de la pregunta “¿Qué es lo que tengo...?” y el siguiente verso hay un vacío que le responde: nada. Como complemento a “You”, la voz poética describe su estado como “without spell or prayer”, lo que podría implicar un cese a la búsqueda de materialización de la amada —y así la aceptación de su ausencia—, pues el verso sugiere que ya ni siquiera el rezo la acompaña. La correspondencia de principio y

¹⁵ Estos sustantivos coinciden también con “Prayer” (*Mean Time*, 1993), en tanto que son formas de enunciación asociadas con la posibilidad de creación, aunque no aparece en el poema en cuestión. Me parece pertinente señalarlo desde este momento porque la idea de oración se retoma en “The Love Poem”.

fin se concreta en la última línea de “Over”, “a gift, a blush from memory” (62), pues inmediatamente nos remite al verso final de “You”: “like a gift, like a touchable dream” (1). De ser un “sueño tangible”, la amada se convirtió en “un rubor de la memoria”. El nombre (“name”) se menciona una última vez como la llave que le da paso a la obscuridad de la pérdida del amor. En la estrofa final, Duffy deja una pista para volver al principio de la colección cuando escucha “a bird begin its song” (62). Remitiéndonos al epígrafe del poema, es posible asumir que lo que escucha cantar es “*The first fine careless Rapture*”. En esta invitación a la relectura, entonces, es que se abre la posibilidad de lo cíclico: cuando *Rapture* se vuelve a leer, conceptos de ideas pueden alcanzar nuevos significados.

El arrebató

Como menciono al principio del apartado anterior, la colección mantiene su unidad desde su eje temático principal: el amor. Para hablar de éste el libro *Amor y Occidente* de Denis de Rougemont resulta un buen punto de partida. Su acercamiento al tema no es completamente literario, pero tampoco histórico; más bien, y desde su “Advertencia” lo deja en claro, este libro es el resultado de una investigación personal e híbrida sobre el “tipo de pasión tal como la viven los occidentales”, que es “en una forma extrema, excepcional en apariencia” (11-12). De Rougemont desarrolla su concepto de “amor mortal” como un hecho fundamental para la psique de occidente:

Si esto no es toda la poesía, es por lo menos todo lo que hay de popular, de universalmente conmovedor en nuestras literaturas, y en nuestras más viejas leyendas. ... El amor dichoso no tiene historia. Sólo pueden existir novelas del amor mortal, es decir del amor amenazado y condenado por la vida misma. Lo que exalta el lirismo occidental, no es el placer de los sentidos, ni la paz fecunda de una pareja. No es el amor logrado. Es la pasión de amor. Y pasión significa sufrimiento. (15)

La cita anterior posiciona a todos los escritores, sin importar el período al que pertenezcan, en la misma línea. La universalidad de su afirmación ya no me parece válida en nuestros días, pues no hay forma de homogeneizar un solo tipo de amor para toda una cultura.¹⁶ Sin embargo, la noción de “amor recíproco desgraciado”, que el mismo autor acuña, es aún observable en *Rapture*, pues se refiere a un tipo de amor que emana de ambas partes de la pareja y contra el cual deben luchar, rechazando así su felicidad (54); es decir, habla de amor en términos de una pasión que condena.

Tal y como De Rougemont, Octavio Paz es también un autor canónico que habla del amor. La aproximación de este último, aunque acertada, también presenta un problema: la universalización del concepto. En la introducción de esta investigación menciono que el mismo Paz señalaba que era incorrecto asumir que se podía hablar de amor como tema universal. Sin embargo, el peso de la autoridad de los poetas y críticos varones como los antes mencionados silencian las reflexiones que tienen teóricas y teóricos fuera del centro. Es decir, no hay que perder de vista que ambos autores son parte del discurso dominante. Hélène Cixous, filósofa, crítica literaria y feminista argelina, ofrece un panorama claro que evidencia la dominación de lo masculino en el canon occidental en *La risa de la medusa*. En estos “Ensayos sobre la escritura” estipula que “el pensamiento siempre ha funcionado ... por oposiciones duales, *jerarquizadas*” (14) que, además, sugieren un conflicto bélico el uno con el otro:

Y nos damos cuenta de que la “victoria” siempre vuelve al mismo punto: Se jerarquiza. La jerarquización somete toda organización conceptual al hombre. Privilegio masculino, que se distingue en la oposición que sostiene, entre la *actividad* y la *pasividad*... Si revisamos la historia de la filosofía —en tanto que el discurso filosófico ordena y reproduce todo el pensamiento— se advierte que: está marcada por una constante absoluta, ordenadora de valores, que es precisamente la oposición actividad/pasividad. (14-5)

¹⁶ Incluso cuando es posible relacionar a la pasión con su origen latino, *patere*, padecer.

Aunque el amor que explora Duffy en *Rapture* sí puede ser equivalente con el tipo recíproco desgraciado, como lo aborda De Rougemont, éste no queda constreñido en los binomios jerárquicos aquí referidos; la autora se adscribe a la tradición occidental de esta manera, pero al hablar desde su experiencia femenina y homosexual también se aleja de ella. La normalización masculina del amor provoca que se entienda y se represente de tal manera que las mujeres son objetos y no sujetos.

En este punto ahondar sobre el arrebató es necesario. La posibilidad de hacer equivalente el amor reflejado en la colección de Duffy con el propuesto por De Rougemont, podría remitir a la cualidad excesiva del arrebató como negativa; denominarlo “recíproco desgraciado” no es precisamente alentador. Si bien es cierto que el amor que expresa la voz poética de *Rapture* conviene una pasión en ocasiones desmedida, también lo es que no cae en el fatalismo absoluto en el que De Rougemont sí cae. El arrebató que propone Duffy se externa en una pasión productiva, una pasión que humaniza, en tanto que no existe una condena sobre el desamor ni sobre la persona amada. No hay indicios de culpa en el desamor de esta colección: es una serie de enunciaciones a partir de una ruptura amorosa que conlleva una aceptación. Entonces, considerar los argumentos de Cixous para abordar este tipo de discurso dominado por lo masculino —el amor— es igualmente indispensable. A partir de que la voz poética de Duffy no excede su condición de amante al extremo de deshumanizar a su contraparte, incluso en la expresión del duelo, el arrebató es una forma de honrar sus propias emociones y de garantizar que la individualidad del otro ser no se trasgredan hasta el punto de caer en el binomio actividad/pasividad. Lo anterior concuerda, entonces, con los fundamentos de movimientos que buscan romper con estructuras previamente establecidas y, en apariencia, incuestionables.

A partir de 1960, con movimientos tales como el feminismo y la estética del posmodernismo, las mujeres han hecho más espacio para hacerse escuchar. Liz Yorke apuesta por una obra que se centre en la experiencia de cada poeta. Ella cita a Gillian Spraggs, poeta inglesa, para ejemplificar la trascendencia de lo particular:

It is sometimes argued that the best love poetry is that which in some sense most inclines towards the universal. I am not persuaded that this is true. I believe that poetry of all kinds is at its finest when it is rooted in the particular. What we respond to in a lover is not, in the end, what she shares with other women, but what is special to her - a look, a gesture, a tone of voice. (83)¹⁷

Lo que quiero señalar con esto es la importancia de la experiencia femenina; por medio del arte es posible reivindicar el concepto amor, recurrente siempre en el canon literario. Carol Ann Duffy, como muchas otras escritoras contemporáneas, tiene distancia crítica con su arte y la usa a favor de su representación: le da vida y agencia a la mujer pasiva que denuncia Cixous.

Así podría afirmarse que el concepto de amor al que se refiere la poeta escocesa obedece a la naturaleza transgresora de su obra. La relación amorosa descrita en *Rapture* detalla un tipo de amor en el que los lectores pueden sentirse representados, pero no por esto se vuelve genérico. El tratamiento del tema por parte de Duffy se diferencia de la universalidad con la que es tratado en el canon occidental, pues la voz poética es consciente y crítica del amor como constructo. La voz poética de Duffy es arrebatada para propósitos de expresar su experiencia individual como amante que, incluso si está viviendo las características del desamor propuestas por Ackerman al principio de este capítulo, no condena ni al concepto de amor, ni a la amante.

Como se desarrolla en el capítulo siguiente, “The Love Poem” marca la pauta para hablar del canon amoroso occidental, específicamente el británico; otros poemas en los que el concepto

¹⁷ La propuesta final de Yorke en este ensayo es formular una poética lésbica, que es una diferenciación radical de la forma de canonizar la poesía como se conoce actualmente. Aunque Duffy sí habla desde su bisexualidad en su corpus, no considero pertinente, al menos para propósitos de este trabajo, someterla únicamente a esta perspectiva.

amor se remite a la tradición occidental, en un sentido más amplio, son, por ejemplo, “Ithaca” (tradición clásica) y “Hour”, con la referencia a Rumpelstiltskin (tradición germánica, italiana y francesa). *Rapture* aprovecha la paradójica dualidad entre gozo y tormento contenidas dentro del acto de amar. A lo largo de su trayectoria literaria, Duffy insiste en su exploración del concepto de amor desde lo que ella llama “emotional truth” (Dowson, *Carol* 7), que significa presentar voces poéticas que hablen desde la experiencia de su contexto por medio del lenguaje cotidiano “to demonstrate the ethical imperative of human empathy” (Godoy 151). Lo que me interesa, más allá de relacionar la cualidad abiertamente autobiográfica de la poeta laureada con su obra, es ofrecer un acercamiento a la particularidad con la que lo hace en esta colección.

Duffy y el posmodernismo: “Love’s language starts, stops, starts”

Rapture es una colección que plasma distintos momentos de la irracionalidad del amor. No sólo eso, sino que es una colección donde se exalta esa irracionalidad. Lo anterior tiene que ver con el tratamiento del tema: el contexto predispone a Carol Ann Duffy a ciertas convenciones literarias de la época. Sin embargo, es la artificialidad intencional de la obra la que me hace posicionarla dentro de la estética posmoderna. Como lo discute Hans Bertens, éste es un término escurridizo con un extenso bagaje de análisis teórico que no cesa de ser problemático y que en lo problemático radica su riqueza y su pluralidad (3-5). Por lo anterior señala que no existe un solo tipo de posmodernismo. *Rapture* se relaciona con lo que Bertens comenta sobre el posmodernismo asociado a la corriente posestructuralista, la cual “rejects the empirical idea that language can represent reality, that the world is accessible to us through language because its objects are mirrored in the language that we use” (6). Duffy hace uso de la artificialidad del

lenguaje para reflexionar sobre la imposibilidad de representar la realidad al cuestionar cómo la existencia de su amada no es accesible en términos de corporalidad.

En vista de que la relación amorosa terminó, la voz poética pretende alcanzar a su amada por medio de la verbalización de su recuerdo. Por eso es posible argumentar que en los 52 poemas de *Rapture* hay un cuestionamiento recurrente sobre la posibilidad de definir a la amada, al amor y, más allá, al lenguaje para hablar de ambas. En la última estrofa de “Row”, la voz poética se expresa de la siguiente manera:

But when we rowed,
your face blanked like a page erased of words,
my hands squeezed themselves, burned like verbs,
love turned, and ran, and cowered in our heads. (18)

Compuesto por cuatro estrofas, este poema culmina con la desaparición del gesto de la amante y con la suspensión momentánea del amor. El verbo quemar describe lo efímero de la acción y, así, la imposibilidad de la concreción. En la última estrofa, en el contexto de la pelea de pareja, el amor se muestra inexpresable, como algo que existe en la mente de las amantes y no se atreve a ser verbalizado. Tal y como en “Row”, en todos los poemas de la colección existen juegos de lenguaje con los que la voz poética cuestiona el discurso mismo.

El propósito de este apartado es analizar las características posmodernas en *Rapture* que hacen que la colección pueda analizarse como un ciclo. Para ello, la definición de posmodernismo que mejor funciona es la propuesta por Jean-François Lyotard, pues la resume en una “incredulity towards metanarratives” (xxiv). El concepto “metanarratives” se refiere a las ideologías predominantes que se articulan desde la Ilustración y pretenden explicar, de forma totalizante, la experiencia histórica de los individuos. *The Postmodern Condition*, texto de Lyotard publicado en 1979, es un producto del análisis del estado del conocimiento en su

contexto; su objeto de estudio es “the condition of knowledge in the most highly developed societies” (xxiii) y culmina en una crisis de narrativas. El estudio está ligado con el contexto capitalista en el que los centros —las sociedades altamente desarrolladas— se desenvuelven, por lo que el saber funciona como un tipo de valor monetario asociado con la eficiencia de su producción. Lyotard analiza, entonces, cómo se articula el discurso científico como forma predominante del saber y cómo éste se legitima a sí mismo con base en su propio discurso. Cuestiona estas grandes narrativas por medio de los juegos del lenguaje propuestos por Ludwig Wittgenstein: “each of the various categories of utterance can be defined in terms of rules specifying their properties and the uses to which they can be put” (10). El discurso se construye, entonces, dependiendo de las jugadas de los participantes.

Lyotard parte de las sociedades tecnologizadas para este estudio y localiza en el ámbito de la ciencia un tipo de poder que se ejerce en los centros. El poder se combate con lenguaje y desde el lenguaje, según explica, y en estos combates lo imprescindible es tener un movimiento —una jugada— que garantice, entre los participantes, una superioridad intelectual. Si bien la obra de Lyotard no funciona como teoría literaria, sí es fundamental para acercarse a la estética posmoderna porque contextualiza, para fines de esta tesina, la condición de saber a partir de la cual nace un “game of inquiry” (17) en el que se cuestiona dónde radica la autoridad discursiva: “who decides what knowledge is, and who knows what needs to be decided?” (9). Hacia el final de este tratado el filósofo prioriza las *petits récits* o las pequeñas narrativas, producto de la imaginación de aquellos que forman el discurso científico, pues encuentra que es en ellas donde radica la posibilidad de romper con la hegemonía del discurso dominante: “the little narrative [*petit récit*] remains the quintessential form of imaginative invention” (60).

En las obras posmodernas lo anterior se refleja en lo que Bran Nicol llama “critical awareness”, así como en una actitud autorreflexiva (13). Tal es el caso de la poeta laureada, pues establece una complicidad entre sus voces poéticas y los lectores al dar indicios de la artificialidad de sus textos. Una de las formas de denotar tanto la capacidad autorreflexiva como la artificialidad de los textos es la reescritura, la cual es característica de la poesía posmoderna. James McCorkle define la poesía posmoderna como una “genealogy of language’s materiality [that] reflects the desire for both structure and phenomenology of process” (43). Esta afirmación implica, en primer lugar, que este tipo de poesía no deja de funcionar en un sistema de antecesores, pues hace uso de las tradiciones pasadas para forjar un producto en el presente. En segundo lugar, habla de la materialidad del lenguaje —es decir, su cualidad como artificio— como parte fundamental de su estructura y de su construcción. Dicha construcción nace de una experiencia; cuando McCorkle habla de “phenomenology of process” se refiere, también, a hacer evidente el proceso de construcción con base en la misma experiencia de su construcción. Por lo mismo, en esta genealogía el artificio se presenta al desnudo (44), ofreciendo así una “ongoing reinterpretation of the self in the context of others” (45). Del mismo modo, lo anterior obedece a las características de lo posmoderno como lo son la heterogeneidad, la porosidad y el dialogismo del texto (McCorkle 46). La reescritura que Duffy lleva a cabo en *Rapture* tiene que ver con un concepto de amor intrínsecamente ligado a la experiencia personal de la voz poética como mujer homosexual. Si se considera, además, lo que Rader teoriza sobre la diferencia entre la voz poética y los poetas, la permanencia del ingenio técnico en *Rapture* lo acentúa.

Los dos recursos posmodernos más importantes para esta colección son la intertextualidad y la autorreferencialidad, que remiten también a una forma de reescritura. De acuerdo con Jane Dowson, la obra de Duffy verbaliza sentimientos específicos, logrando así “[to] shape through

language things which are outside of it, to give voice to those whom we've denied a voice” (*Carol* 9). En esta cita se reitera el interés de la poeta laureada por el lenguaje, así como se delimita el propósito de darle voz a las figuras enunciatoras de su poesía. Para empezar a ver cómo funcionan estos recursos, lo primordial es definir cada uno. Para empezar, intertextualidad se refiere *grosso modo* a la presencia de un texto en otro. Gérard Genette, en *Palimpsestos*,¹⁸ define la intertextualidad como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (10). Entonces, para que se dé la intertextualidad tiene que existir un diálogo entre el texto que se esté tratando con uno o más textos; en este diálogo el resultado es la creación de una obra nueva e independiente que se nutre de las fuentes y las resignifica. El mismo autor señala que “es la relación entre un hipertexto y un hipotexto: un texto B que resulta de un texto previo A (14). Por otro lado, autorreferencialidad indica la presencia de fragmentos de un texto dentro de sí mismo, sin necesariamente hacer un comentario crítico al respecto.¹⁹ Es decir, la autorreferencialidad es un recurso con el que el texto en cuestión se refiere a sí mismo.

Vale la pena mencionar lo que comenta Ulrich Broich a lo largo de “Intertextuality”: que existe una autorreferencialidad en la intertextualidad posmoderna. En este ensayo el autor señala que la autorreferencialidad puede nutrir a la intertextualidad en tanto que busca reproducir fragmentos de diversos textos. Tal es el caso de *Rapture*, pues la voz poética construye su propio concepto de amor en la medida en que los poemas se pueden relacionar los unos con los otros en su contenido. Lo anterior es congruente al considerar que los dos recursos se relacionan directamente con la cita y con evidenciar la artificialidad del lenguaje. Broich, quien aterriza el

¹⁸ El término palimpsesto presenta, por sí solo, una metáfora de lo que está haciendo Duffy: “Manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior borrada artificialmente” (Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española). Es observable en toda la colección, pero el ejemplo más representativo radica en “The Love Poem”.

¹⁹ Específico que la autorreferencialidad no necesariamente tiene un comentario crítico porque el término para indicar la presencia de un comentario es “metatextualidad”, que de acuerdo con Genette “es por excelencia la relación crítica” (13).

término intertextualidad en la poesía, asegura que ésta tiene una función deconstructiva (249), lo cual implica que hace uso de los otros textos para cuestionar el valor supuesto que éstos tienen.²⁰

La obra de Duffy tiene un carácter deconstructivo, en general, porque presenta perspectivas que no son hegemónicas. En *Rapture* me interesan dos formas de deconstrucción: la del canon, cuyo opuesto sería lo apócrifo, y la de mujer. El concepto de amor en esta colección no se contrasta con el de odio, que sería su opuesto; sin embargo, se habla de amor en cuanto a lo que estipula el canon inglés y desde una perspectiva femenina, lo que permite que tanto canon como mujer se deconstruyan.

Ya hablaba de que tanto intertextualidad como autorreferencialidad conllevan la acción de reescribir. Matei Calinescu ahonda en esto y estipula que la posmodernidad confiere a la reescritura nuevos giros: “a certain playful, hide-and-peek type of indirection, a tongue-in-cheek seriousness, an often respectful and even honorific irony, and an overall tendency toward oblique and even secret or quasi-secret textual reference” (243). En cuanto a la artificialidad y la autorreferencialidad del texto, Calinescu subraya que la reescritura posmoderna entiende la noción de “texto” como una forma de visión del mundo (244). Esta afirmación es congruente con la forma en la que la amante en *Rapture* entiende a su amada: la amada es una extensión del mundo y, por ende, texto. Este último punto se demuestra en cualquiera de los poemas, ya que la voz poética habla de su amada en términos sintácticos. Un ejemplo en el que la reescritura sirve para construir tanto a la amada como a la amante está en “Ithaca”, pues la voz poética se identifica con el héroe griego. Por encima de esta referencia está la figura de la voz poética, que en lugar de posicionarse ella misma como Odiseo, se reformula para ser una mujer que quedó

²⁰ La deconstrucción es un método de análisis crítico que busca romper los paradigmas binarios en la cultura occidental que se asumen como verdaderos. Su fundamento es tanto filosófico como literario y responde directamente a la corriente posestructuralista. Uno de sus máximos exponentes es Jacques Derrida, quien consideraba que deconstruir era un acto en favor de la justicia.

varada en una isla sin gloria aparente. La amada reescrita es un “charm”, y es su cualidad como hechizo la que hace que la voz poética se remita a la isla.

Todas estas características hacen de *Rapture* una colección poética posmoderna. Su cualidad como literatura posmoderna se vincula con la lógica cíclica de la que hablaba al principio, aunque con oscilaciones o cierta soltura, porque intertextualidad, autorreferencialidad (y reescritura, en consecuencia) funcionan para que los lectores se aproximen a una relectura. La riqueza del uso de las técnicas de reescritura de Duffy radica en que, dentro de la obra, la voz poética fomenta mecanismos de repetición que ofrecen una perspectiva particular, pero inestable, del concepto amor. Esta inestabilidad se nutre de la experiencia del yo lírico, lo cual le da soporte a la representación del amor en diferentes momentos de la relación amorosa. Si bien el último poema parece concluir esta experiencia, los ecos que se crean entre los poemas motivan a una relectura en la que se pueden y deben seguir interpretando y reinterpretando las nociones que plantea.

En este acercamiento al funcionamiento de la colección como una unidad y, sobre todo, como un ciclo, es posible ver que Duffy apunta hacia la imposibilidad de definición del concepto amor, lo cual desestabiliza la noción de lo canónico de éste en el tipo de literatura en la que la poeta está inscrita. La autora presenta un amor desde lo excesivo del arrebató, pero que no es condenatorio ni replica estructuras binomiales dispuestas en los discursos dominantes. En su propia inestabilidad la voz poética de Duffy interfiere con este canon, pues intenta reformularlo desde su posición. Esto se entiende incluso extratextualmente con lo que Richard Todd expone: “Scotland is enjoying a recent resurgence of literary identity unequalled since the eighteenth century: ... its decentering from the politico-cultural hegemony of Edinburgh (and by implication London) and its relocation in Glasgow” (337). A partir de lo discutido en este capítulo, en el

siguiente estudio cuatro poemas en *Rapture* —“Rapture”, “Ithaca”, “Syntax” y “The Love Poem”—, lo que me permite posicionarlos como una confrontación al canon inglés.

Capítulo II. La ruptura del canon

Exit Man, enter Humankind, including Woman.

Linda Hutcheon

Recapitulemos la propuesta de esta tesina: *Rapture*, colección que funciona como ciclo, parte de una estética posmoderna para revalorizar el concepto canónico de amor por medio de una voz poética femenina que lo confronta. La actitud posmoderna que encuentro en esta obra radica en su preocupación por el lenguaje como vehículo de la experiencia personal. También está relacionada con una subversión ante las metanarrativas, como las definió Jean-François Lyotard, puesto que el yo lírico en *Rapture* cuestiona un tipo de discurso dominante. Este cuestionamiento ocurre al desestabilizar lo propuesto en el canon inglés sobre la poesía amorosa: la voz poética pone en duda la forma en la que percibe a la amada, en tanto que ella ya no es una entidad corpórea sino un constructo semántico. Además, la voz poética y la amada, como mujeres, también tienen una construcción particular dentro del contexto social que las rodea, que en este caso es el británico del siglo XXI. La forma de representación de lo femenino ha sido una de las preocupaciones centrales del feminismo²¹ desde sus inicios, pues hasta hace poco tiempo, la participación marginal de las mujeres en el arte y la literatura significó que las representaciones de las mujeres y lo femenino estaban regidas por la perspectiva masculina. Hélène Cixous ya denunciaba esta situación: en los años de historia occidental en los que hemos vivido bajo la premisa de los binomios jerárquicos de la perspectiva patriarcal, las mujeres han permanecido silenciadas, sin agencia. Ella lo ejemplifica con la narrativa de la Bella Durmiente, en la cual la única forma en la que las mujeres pueden romper esos paradigmas que las mantienen reprimidas

²¹ El feminismo, definido por Estelle B. Freedman, es “la creencia de que las mujeres y los hombres inherentemente tienen el mismo valor. Como en la mayoría de las sociedades se privilegia a los hombres como grupo, son necesarios movimientos sociales para lograr la igualdad entre mujeres y hombres, en el entendido de que el género siempre se intersecta con otras jerarquías sociales” (citado en Golubov, 10). Esta autora especifica, además, que es un “movimiento social que explícitamente reclama justicia para las mujeres” (citado en Golubov, 11).

y al margen del “amor como un asunto de umbral” es despertando (*La risa* 19).²² En este capítulo analizo cómo *Rapture* funciona como confrontación al canon inglés, que es predominantemente masculino, por medio de técnicas posmodernas que forman un concepto de amor enunciado desde una voz poética femenina y homosexual. Primero hago un panorama general de las tensiones que existen entre el posmodernismo y el feminismo para, después, hacer el análisis formal de tres poemas que anteceden al clímax de la colección.

Hay un debate recurrente sobre la compatibilidad del posmodernismo y el feminismo. Los críticos que están en desacuerdo con dicha compatibilidad argumentan que el hecho de que el posmodernismo se funde en el escepticismo, es decir, que cuestione las nociones con las que se construye la misma obra de arte, lo hace un movimiento que no tiene un único sustento filosófico. Por ejemplo, Christopher Butler se muestra incrédulo hacia la teoría posmoderna, puesto que, según señala, no tiene un fundamento político estable (*Postmodernism*). Este mismo crítico concuerda con la postura de Seyla Benhabib, quien dice que, cuando los y las autoras hacen uso de técnicas posmodernas, están reduciendo las representaciones de lo femenino a “merely another position in language” (citada en Butler 57). Con esto la autora defiende que no es justo ni conveniente que las mujeres busquen representación sólo en el lenguaje, puesto que para ella la lucha a favor de la misma debe radicar en lo social. Sin embargo, contrario a lo que destaca Benhabib, varias autoras hacen uso tanto de la artificialidad del lenguaje como de la parodia, por ejemplo, para denunciar el sesgo patriarcal que dichas representaciones tienen, por lo que más que reducirlas a posiciones del lenguaje hay artistas que están reafirmando su posición como mujeres desde las estrategias posmodernas.

²² *La risa de la medusa* es un ejercicio reflexivo en forma de ensayo construido por medio de varios recursos literarios. Cixous no solamente presenta una tesis y la defiende, sino que juega con la forma de su texto para hacer más evidente la confrontación. La referencia citada está construida en forma de obra dramática. Me parece pertinente citarlo como nota: “**Érase una vez...** De la historia que sigue aún no puede decirse: ‘sólo es una historia’. Este cuento sigue siendo real hoy en día. La mayoría de las mujeres que han despertado recuerdan haber dormido, *haber sido dormidas*. **Érase una vez... y otra vez...**” (17).

Encuentro, en la teoría de Linda Hutcheon, una mediación para la compatibilidad que ponen en duda los dos autores a quienes cito en el párrafo anterior. En su ensayo “Postmodernism and Feminisms”, lo primero que la crítica señala es que no existe un solo feminismo, puesto que hacerlo no sería representativo para todos los tipos de mujeres. Como los feminismos no se pueden homogenizar, se ha llegado a ciertos acuerdos que los establecen como “a multiplicity of points of view which nevertheless do possess at least some common denominators” (137). Sobre el posmodernismo Hutcheon destaca un código doble en el que éste depende siempre de la conciencia de la dependencia mutua que existe entre los discursos dominantes y los contestatarios (153). Hay una nota que hace, sin embargo, con respecto al sustento de ambas corrientes que es imprescindible:

There is still no way in which the feminist and the postmodern –as cultural enterprises– can be conflated. The differences are clear, and none so clear as the political one. Chris Weedon (1987) opens her book on feminist practice with the words: ‘Feminism is a politics.’ Postmodernism is not; it is certainly political, but it is politically ambivalent, doubly encoded as both complicity and critique, so that it can be (and has been) recuperated by both the left and the right, each ignoring half of that double coding. (“Postmodernism” 163)

En un primer momento, esta lectura de Hutcheon puede parecer radical, orientándose más a la postura de Butler y a la de Benhabib que alejándose de ella. Sin embargo, lo que sugiere, más allá de desestabilizar la posibilidad de que ambas corrientes sean compatibles, es enfatizar que, incluso en la inestabilidad del fundamento político del posmodernismo, éste utiliza herramientas que denuncian estructuras en ese “double coding” que lo caracteriza.

El diálogo entre estos puntos de desencuentro es productivo. No es posible aseverar que las dos corrientes partan de una base política equivalente, pero sí es posible que ambas busquen la desestabilización de parámetros preestablecidos. Linda J. Nicholson desglosa los puntos de encuentro entre el posmodernismo y los feminismos:

Feminists, too, have uncovered the political power of the academy and of knowledge claims. In general, they have argued against the supposed neutrality and objectivity of the academy, asserting that claims put forth as universally applicable have invariably been valid only for men of a particular culture, class, and race. They have further alleged that even the ideals which have given backing to these claims, such as “objectivity” and “reason,” have reflected the values of masculinity at a particular point of history. [...]

Moreover, for some feminists, postmodernism is not only a natural ally but also provides a basis for avoiding the tendency to construct theory that generalizes from the experiences of the Western, white, middle-class women. (5)

Lo que menciona esta crítica es relevante para el contexto académico en específico, que es en el que se circunscribe Carol Ann Duffy. Yo sostengo que es factible hacer una representación de lo femenino, desde una perspectiva feminista, por medio de estrategias posmodernas sin que esto implique un vacío fundamental en la acción. Todo lo contrario: los siglos XX y XXI han sido de los más prolíficos para las escrituras de lo femenino desde las perspectivas de las mujeres, puesto que muchas autoras hacen uso de técnicas que cuestionan diversos paradigmas de feminidad. Los feminismos no buscan sostenerse con base en el discurso dominante, sino independizarse de éste. Entonces se puede ver que los diversos posicionamientos de los feminismos que han surgido con base en las representaciones de la mujer parten de algo concreto: la visión patriarcal del mundo.

Los recursos retóricos señalados en el Capítulo I —intertextualidad, autorreferencialidad y reescritura— son propios de la estética posmoderna. Antes de los años 60 estos recursos ya existían, pero el uso que les da Duffy refleja la actitud escéptica y altamente reflexiva y autorreflexiva que caracteriza al posmodernismo. Hutcheon confirma que los feminismos se han valido del posmodernismo para subvertir la imagen de la mujer en la cultura en tanto “misrepresentations” (“Postmodernism” 137), especialmente por medio de la ironía y la parodia. Duffy hace uso de estas estrategias, por lo que Avril Horner la cataloga como una escritora feminista posmoderna (citada en Dowson, *Carol* 29). En *Rapture* el interés radica en señalar (y

criticar) una visión canónica del amor. Así es como mi lectura de esta colección propone una inserción tanto en el ámbito de lo feminista como en el de lo posmoderno, pues desde la voz poética femenina y homosexual representada por Duffy se está confrontando la hegemonía del canon inglés.

Se nota en *Rapture* una preocupación por el lenguaje que se refleja en el uso reiterado de referencias a otros textos y referencias a su mismo texto. Linda Kinnahan dice de la poesía de Duffy:

[Her] seemingly non-experimental adherence to poetic conventions both reaches an audience and enacts deeply unsettling linguistic experiments. ... Her poetry leads me to ask whether it is possible or valuable to rethink the operations of linguistically traditional (on the surface) syntax and form that enacts a process of self-deconstruction. (Citada en Dowson, *Carol* 30)

Lo que encuentro de inquietante (“unsettling”) en *Rapture* es su insistencia en los límites del lenguaje, pues a lo largo de los 52 poemas la voz poética se remite una y otra vez al recuerdo de su amante ausente, en un intento de expresarlo y entenderlo, pero falla al darse cuenta de que tal empresa es un constructo que no refleja la totalidad de su experiencia.

¿Cómo se representa el amor?: “I found the words at the back of a drawer”

La artificialidad de *Rapture* se muestra como un ciclo. El ciclo comienza a ser notorio mientras se leen los poemas, pues las palabras que la voz poética utiliza para enunciar el concepto amor se repiten con insistencia, lo que lleva a la autorreferencialidad. Los poemas trabajan en conjunto para que los lectores puedan regresar una y otra vez a ellos dentro de la misma lectura. Por ejemplo, al tener un poema como “Name”, el hecho de que el yo lírico pregunte “When did your name / change from a proper noun / to a charm?” (3) fomenta un eco que se repetirá en

“Betrothal”, en donde la voz poética pide que la amada la vuelva su nombre (22), así como en las diferentes alusiones al habla. Lo último ocurre en “Quickdraw”, poema en el que una conversación a distancia se vuelve un duelo a la usanza del viejo oeste entre las amantes, cuando la voz poética se refiere explícitamente al uso de su lengua para articular: “I twirl the phone, / then squeeze the trigger of my tongue” (30). Asimismo, en “Write” se presenta un rayo de luna que le canta el nombre de la amada a la voz poética. Todos los poemas parten de un yo-mujer que, en su proceso de memoria, va evidenciando la materialidad de lo que enuncia. Así, los poemas están relacionados concretamente por medio del acto del lenguaje.

El uso de intertextualidad y autorreferencialidad es recurrente en toda la colección, pero no todos los poemas ocupan ambos recursos. El segundo recurso es el más utilizado, pues, en un ejercicio de reescritura y relectura de sus propias experiencias, el yo lírico logra una revalorización de su propia perspectiva. La autorreferencialidad hace posible concebir en “You”, cuando se señala que “Falling in love / is glamorous hell” (1), una noción agónica del amor, mientras que en “Over” se presenta un tipo de amor más nostálgico que doloroso (62). Ambas son diferentes formas de tratar el concepto, pero parten del mismo recorrido de la voz poética por definirlo. Todas las estrategias a las que recurre la voz poética se cruzan en el uso del soneto, vehículo mediante el cual se ha expresado el amor a lo largo de siglos de literatura.

Como mencioné en el Capítulo I, Duffy argumenta que ella hace uso de diferentes versiones del soneto en *Rapture*. Aunque este juego es observable principalmente en la variedad de versos de cada poema, así como en la variación de sus rimas, se añaden complejidades cuando se considera que estos sonetos están en diálogo con dos géneros diferentes: la poesía lírica y el monólogo dramático. Por un lado, es posible analizar los poemas desde la perspectiva de la poesía lírica porque la voz poética está expresando sus propias experiencias. Como precisa Jonathan Culler, la característica fundamental de lo lírico radica no en la descripción e

interpretación de un pasado, sino en el “performance of an event in the lyric present, a time of enunciation” (887). Por otro lado, considerando también el resto del corpus de Duffy, el uso del monólogo dramático es una de sus formas predilectas para la creación de su discurso. Tal es el caso de “Scheherazade” en la colección *The Bees*, donde la voz narrativa de las *Mil y una noches* enuncia su “Abracadabra” (7) y produce mundos. En *Rapture* este género es observable en el caso de “Ithaca”. Dowson comenta que “For Duffy, the monologues—drawing on the Bible stories from her Catholic upbringing, the history lessons at school, and the pop music and films she imbibed—are costumes for ‘naked’ emotions and insights” (*Carol* 11). Los juegos que se presentan entre la poesía lírica, el monólogo dramático y el soneto refuerzan formalmente, entonces, la desestabilización propuesta por Duffy.

La forma del soneto en Duffy está fuertemente ligada a la trasgresión del canon. Según la *New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (1993), el soneto escrito en inglés tiene que tener catorce líneas en pentámetro yámbico; aclara, sin embargo, que su “rhyme scheme has, in practice, varied widely despite the traditional assumption that [it] is a fixed form” (1167).²³ Los poetas que lograron insertarse en el canon respetaron la rigidez de la forma en la mayoría de los casos. Eavan Boland y Edward Hirsch explican que en el siglo XX

the sonnet’s appeal extends to traditionalist experimentalists. Tradition had to be summoned up, authorized, challenged, and reinvigorated. It is a touchstone and a rallying cry. The form has been lit and shadowed by modernism and postmodernism. It is a stay against confusion (every New Formalist bleeds sonnets) and an opportunity for innovation. ... The sonnet is both a contained space and a poetic battleground. (*The Making* 182)

Rapture se construye a partir de la modificación de la forma del soneto, mismo que cobra particular interés en “The Love Poem”, como se describirá más adelante. Dentro de la colección

²³ Algunas de las variantes del soneto inglés son el soneto shakesperiano, el soneto petrarquista y el soneto spenseriano.

también se rompe con nociones de la tradición clásica con “Ithaca”, en donde la voz poética se identifica con un(a) Odiseo derrotad(a), y de la tradición medieval con “Betrothal”, en donde nos encontramos con una amante en armadura que combina la imaginería caballerescas con la del matrimonio: “I’ll walk the moors / with my spade. / Make me your bride” (21).

Para aterrizar la idea de confrontación en el contexto de Duffy es pertinente recurrir de nuevo a Ulrich Broich, quien explica, parafraseando a Linda Hutcheon, que “the intention of postmodernist writers is often to expose dominant discourses” (253). El uso de la voz poética femenina resulta efectivo porque contrarresta al canon literario inglés, que, como ya he mencionado, es masculino en su mayoría. La lectura de *Rapture* tiene una carga de artificialidad que es acumulativa, puesto que cada poema evidencia aspectos de la insuficiencia del lenguaje como medio de expresión del concepto amor. Desde el primer poema la voz poética se muestra consciente sobre su uso del lenguaje, pues el recuerdo de su amada vive en su nombre y en “the sound of its bright syllables” (1). La autorreferencialidad e intertextualidad de estos textos no aumenta exponencialmente dependiendo de su orden en la colección —como si “Text” tuviera menos conciencia de su artificio que “Unloving”—, pero sí varían dependiendo del tratamiento del tema en cada uno. Lo acumulativo del cuestionamiento, entonces, radica en la suma de conciencias: una vez que se ha recorrido la mayor parte del libro, el lector deja de ser inocente con respecto al lenguaje que se está usando porque ya lo vio cuestionado, de una forma u otra, en las enunciaciones de los poemas de Duffy.

Volviendo a la confrontación del canon como discurso dominante, la también poeta Sarah Maguire asevera que “It’s precisely because the poem can render the most intimate and elusive of subjective experiences in language that it’s able to bear witness to what’s excluded from dominant discourses” (citada en Dowson, *Carol* 49). Dentro de esta intimidad, además, Dowson

destaca que “Duffy’s ‘word-music’ resonates with the poetic past while also making it new” (52): en eso nuevo que encuentra la crítica literaria hay necesariamente un posicionamiento con respecto a la poesía del pasado. Un poco más adelante en su explicación Dowson señala que la poeta laureada denuncia los “over-worn romantic signifiers” (52), que son precisamente el tema en cuestión cuando llegamos a “The Love Poem”. Previo a aterrizar la acumulación antes mencionada en “The Love Poem”, clímax de la intertextualidad y la autorreferencialidad, vale la pena revisar tres poemas que lo anteceden: “Rapture”, “Ithaca” y “Syntax”.²⁴

Apropiarse de la sintaxis

“Rapture” es el poema que le da nombre a la colección. Su intertextualidad, como se dilucidó anteriormente, radica en la relación que tiene con “Home-Thoughts, from Abroad” de Browning. Danette Di Marco propone una relación de correspondencia entre ambos autores a partir del cuestionamiento de los roles de género en relación con el desnudo femenino en el arte.²⁵ Aunque Di Marco no habla de *Rapture*, su propuesta también funciona en esta colección, puesto que “Home-Thoughts” sirve como punto de partida para hablar del amor. El poema de Browning exalta a Inglaterra,²⁶ la voz poética eleva sus características naturales en añoranza. En cambio, lo que hace Duffy es exaltar a otra figura femenina mucho más particular: la amada.

“Rapture”, que parece tener como tema principal el tiempo, es el único soneto entre los 52 poemas que se apega al soneto inglés clásico, por lo que sirve como eje para la transgresión de la

²⁴ Los cuatro poemas se encuentran en el apéndice. Aparecen en el orden en el que los analizo.

²⁵ En este texto Di Marco compara dos poemas: “Standing Female Nude” (*Standing Female Nude*), de Duffy, y “With Francis Furini”, de Browning.

²⁶ Recordemos que la nación es una figura femenina: madre patria. Esta noción abre un amplio campo de discusión, puesto que si bien “patria” viene de *pater*, el latín para “padre”, la alusión a la “feminidad” es un lugar común que puede llegar a simplificar y marginalizar la figura de la mujer.

forma poética en relación con los demás poemas de la colección. El poema muestra un juego con el soneto inglés, pues, aunque conserva la rima (ABAB CDCD EFEF GG), habla de alterarla:

How does it happen that our lives can drift
 far from our selves, while we stay trapped in time,
 queuing for death? It seems nothing will shift
 the pattern of our days, alter the rhyme
 we make with loss to assonance with bliss. (16)

La rima, en este escenario, también equivale al concepto de amor; cuando Duffy la propone desestabilizarla, apunta a la imposibilidad de que el amor sea estático. Me parece que hacer conciencia sobre la rima de un poema alude a una característica autorreferencial en una especie de guiño al lector: Duffy altera la rima del concepto amor. Asimismo, el uso de “rhyme” y “assonance” como metáforas convierten a “Rapture” en un poema autorreferencial. En los versos siete al nueve, la voz poética habla de la vida en términos de recursos retóricos sólo interrumpidos por el siguiente verso: “Then love comes”. Aquí, Duffy le da un giro al poema y cambia de tema: ya no es el tiempo, sino el amor. El tiempo, que al principio parecía paralizado, que exponía a la vida como fútil (“queuing for death”), obliga a una relectura arrebatada que pone al amor en el centro de este discurso hiperbólico. El beso de la amada se vuelve lo único que puede desabrochar “this chain of words”. El amor, entonces, se plantea como algo disruptivo.

“Ithaca”²⁷ es un ejemplo de cómo la autora escocesa retoma la tradición clásica para subvertir la historia dominante. En este caso lo hace por medio del monólogo dramático ya que la voz poética se identifica como un Odiseo femenino que regresa a Ítaca. El hecho de que sean cinco estrofas remite más a la forma de la tragedia griega que a la épica (y mucho más que al

²⁷ Constantine P. Cavafis es autor de un poema que se llama “Ithaka”, con el que puede establecer una relación intertextual. En este análisis no es pertinente retomarlo porque, aunque es parte de la tradición occidental, no pertenece a la literatura canónica inglesa.

soneto). Las implicaciones que esto tiene se ven en la subversión de los papeles, pues la protagonista de esta hazaña no termina vanagloriada como sí lo hace el héroe griego. La mujer más importante en la *Odisea*, Penélope, está recluida en lo doméstico (lo privado); en contraposición, Odiseo, tiene la libertad de lo público. Este poema subvierte los dos ámbitos: al equiparar a la voz poética con el héroe mítico, la mujer sale de la domesticidad y se coloca en la esfera pública en un contexto de aventura que suele estar reservado para el varón. En cuanto a la estructura, es interesante notar que, por el peso de la tradición que carga el espacio en donde se sitúa el poema, se infiere que la voz poética está dotada de astucia y que está en su camino de regreso a casa. La referencia a la tradición clásica se observa desde la primera línea, pues empieza con una conjunción “And”, *in medias res*, remite directamente al Odiseo de Homero.

“Ithaca” no puede deslindarse del heroico regreso de Odiseo a su patria. En el primer verso, la voz poética también está anunciando su propio regreso. Estipula una marca temporal clara, “when I returned” (50), que en un primer momento podría remitirnos a Ítaca; sin embargo, en el verso siguiente esta expectativa se frustra al anunciar un desplazamiento con respecto a isla: “A mile from Ithaca, I anchored the boat” (50). La voz poética no está en el lugar al que remite su título, por lo que se puede asumir que habrá una relación diferente de esta Odiseo femenina con respecto a lo que para el Odiseo de Homero era el hogar. Ismail Bala argumenta que el desplazamiento de Duffy como poeta escocesa en un entorno inglés hace que su poesía retrate, a la manera de un reflejo, un desplazamiento lingüístico (351-2).

Por otro lado, el verbo “anchored” sugiere una estabilidad que es contradictoria con la experiencia de la voz poética, pues mientras está sola y rodeada por el mar, que está en calma, ella está recordando a su amada ausente. Ítaca también se desplaza en la disposición misma del poema, como se aprecia al principio de la tercera estrofa:

My hands moved in the water, moved on the air,

the lover I was, tracing your skin, your hair,

and Ithaca there... (50)

Ítaca se resignifica en tanto que se vuelve el escenario donde la voz poética está pensando en la corporalidad de su amada, que en este poema se presenta en “the fragrances of your name” (50). La conciencia de la voz poética “drifted in a ribbon of light” (50) asocia la naturaleza con el ser amado, pero no en un sentido binomial y reductivo (civilización/naturaleza): la figura de la amada cobra fuerza en la cotidianidad de la amante, pues está presente en el paisaje abrumador que la rodea. De nueva cuenta, la voz poética se refiere al nombre de su amada como un encantamiento que la transporta de vuelta a la realidad de Ítaca. Para representar esto la autora utiliza un encabalgamiento entre “bringing me back” y “to Ithaca”, puesto que en la remembranza la voz poética ya se había ido metafóricamente de la isla. La voz insiste en la cualidad textual del poema por medio de esta estrategia, puesto que la disposición del verso obliga a regresar la mirada al principio de la estrofa. Contraria a Odiseo, la voz poética, que al principio marcaba una estabilidad al haber anclado su bote, se convierte en una heroína absurda —“me as a hero plainly absurd” (50)— que tiene que arrastrar el “small white boat” mientras continúa su camino a través del mar. La figura femenina presentada termina el poema derrotada. La tragedia radica, entonces, en que el verdadero foco del poema es la derrota de la amante ante la ausencia de la persona que ama. Si asumimos a la amada como Penélope, también es posible concluir que en esta versión Penélope no espera, sino que se va.

“Syntax” es el poema más autorreferencial en comparación con todos los poemas de la colección porque es el que tiene más consciencia del lenguaje, pues alude a su uso. El texto hace referencia a su propia forma de enunciar el amor: su falta de fluidez y su énfasis en los pronombres “thou” y “thee” obligan al lector a reconocer incluso la gesticulación al pronunciar lo

que la voz poética describe como “the sound / of the shape of the start / of a kiss” (53). Al escribir sobre el sonido, Duffy remite a sus lectores a la sonoridad del poema, que es un soneto roto con catorce versos que están fragmentados por guiones largos y comas. Duffy está llamando la atención del lector sobre lenguaje y, más particularmente, al lenguaje utilizado para referirse al amor. En la consciencia que tiene la voz poética en este texto también se está señalando al resto de los poemas, pues, como he dejado ver, la verbalización de la idea de amor es uno de los intereses fundamentales en *Rapture*.

El poema se detiene no sólo para reflexionar sobre un sonido, sino también sobre las diferentes posibilidades sintácticas de expresar afecto: “I love, / thou, I love, thou I love” (53). A “Syntax” lo fundamenta la repetición de palabras y sonidos; juega principalmente con los pronombres “thou” y “you” y es altamente aliterativo con la “s”. Me parece que la voz poética, al declarar “I want to call you thou”, está estableciendo una relación con los orígenes del inglés moderno en un intento de conferirle autoridad a su enunciación. “Thou” también puede representar una formalidad que sugiere un tipo de distancia entre la amante y la amada. Sin embargo, esta interpretación abre una posibilidad más compleja: hay un doble juego con esa distancia y “thou”, que en algún momento confirió intimidad pero ya no lo hace en nuestros días, en este poema enfatiza la separación de la pareja. Entonces, al exponer un pronombre tal como los que usa Shakespeare, hay un alejamiento al mismo tiempo que hay un acercamiento. El uso del pronombre “you” participa también en este juego, pues en el siglo XXI refiere a un tipo de cercanía y familiaridad entre los hablantes.

El que la voz poética sea tan insistente con su deseo de profesar amor le habla al lector de la imposibilidad de expresar el sentimiento. Eso es lo que está haciendo el soneto: asumir que el origen —el principio del inglés moderno y Shakespeare como autor fundacional— es el vehículo

para hablar del amor. El yo lírico, al remitirnos a ese origen con el uso del pronombre “thou”, descubre otra vez la imposibilidad de convertirse en el recipiente de dicho sentimiento: “and to know in my lips / the syntax of love resides” (53). Además, la voz poética no concluye cuál es la mejor forma de enunciar el amor, desestabilizando también la noción de origen como centro de autoridad. El dístico destaca del resto no sólo porque combina palabras polisilábicas con monosilábicas, contrario a lo que ocurre en los demás versos, sino porque expresa las dos posibilidades dentro de la supuesta estabilidad del lenguaje del amor: “Love’s language starts, stops, starts; / the right words flowing or clotting in the heart” (53).

“Rapture”, “Ithaca” y “Syntax” se anteponen a “The Love Poem” porque este último es el punto más alto de la intertextualidad y funciona como un eje para hablar de la autorreferencialidad en la colección. Éstos confrontan los acercamientos preestablecidos por la cultura, como la forma del soneto, los mitos y, como se acaba de mostrar, al canon inglés en cuanto a su sintaxis y algunos de sus autores fundacionales. Dentro de la colección, “The Love Poem” es el máximo intento por plasmar la construcción sintáctica del amor y cuestionarla. Va un paso más allá de los anteriores porque reúne las características de lo posmoderno propuestas por Broich: la muerte del autor, la emancipación del lector, el fin de la mimesis, la autorreferencialidad en la literatura, una literatura de “pla(y)giamism”, fragmentación y sincretismo y el retorno infinito (252). Además, su escritura funciona a la luz de lo que McCorkle describe como “the moment of writing’s own becoming Desire [which] becomes the energy of the poetic process” (47). En los poemas anteriores ya se habían visto estas cuestiones, pero en “The Love Poem”, por medio del uso de la intertextualidad, la poesía inglesa que retoma la voz poética adquiere un nuevo significado. Duffy declara que este poema es una mezcla de los mejores poemas de amor en la literatura inglesa (“Carol Ann Duffy,” *YouTube*, 00:40:08); la

autora toma citas de éstos y las hace extrañas, las saca de contexto y las reinterpreta en el arrebato de la relación amorosa que muestra la colección.

Confrontación al canon. "All in the pen / in the writer's hand"

"The Love Poem" se construye, principalmente, mediante la técnica del pastiche. Antes había mencionado que este poema es el clímax de la intertextualidad en *Rapture*, así como un claro ejemplo de la autorreferencialidad. Lo anterior no deja de ser cierto, pero se complejiza porque tiene más aspectos formales que son necesarios mencionar. Estas técnicas no se contradicen, sino que se complementan la una con la otra. Como considero que el pastiche es su componente principal, empiezo este análisis definiéndolo. En la literatura, el pastiche es un recurso que copia el estilo de otros textos; una imitación textual, como lo llama Hutcheon (*A Theory* 38). Hay críticos que dicen que es meramente una imitación sin fundamento, así como existen aquellos que están a favor de su uso como forma de resignificación. En el caso particular de "The Love Poem", el pastiche se lleva a cabo mediante el uso de citas. Desde las dos perspectivas anteriores, sin embargo, esta estrategia presupone una forma de apropiación y reescritura de textos, ya sean literarios o no, que genera un escrito nuevo con un grado de autonomía que no deja de relacionarse con el texto o los textos de donde se extrajeron. El poema de Duffy se construye a partir de versos canónicos amorosos de la tradición inglesa, en ocasiones fragmentados por la voz poética, y versos cuyo referente es la colección misma.

Los dos críticos en los que me centro para ahondar en la definición del pastiche, que posteriormente servirá para análisis de "The Love Poem", son Fredic Jameson y Linda Hutcheon, cuyas aproximaciones al término son opuestas. Las definiciones de ambos tienen en común, como punto de partida, la imitación estilística; asimismo, los dos comparten la aseveración de

que las dos técnicas son recurrentes en la época posmoderna. Sin embargo, para este teórico estadounidense marxista, la parodia tiene más mérito literario que el pastiche:

Both pastiche and parody involve the imitation or, better still, the mimicry of other styles and particularly of the mannerisms and stylistic twitches of other styles. [...]

Now parody capitalizes on the uniqueness of these styles and seizes on their idiosyncrasies and eccentricities to produce an imitation which mocks the original. [...] So there remains somewhere behind all parody the feeling that there is a linguistic norm in contrast to which the styles of the great modernists can be mocked. (“Postmodernism” párr. 6-7)

El discurso de Jameson apunta, primordialmente, a un tipo de decepción acerca del uso ambas estrategias literarias en lo que él denomina la “sociedad de consumo”. El crítico llama la atención al fundamento lingüístico de la parodia como una forma ingeniosa de la burla, pero postula al pastiche como mera copia de estilos. Hutcheon, por otro lado, celebra el uso recurrente de la parodia durante el siglo XX, y define la como “a form of repetition with ironical critical distance, marking difference rather than similarity” (*A Theory* xii) y la caracteriza como “one of the major forms of self-reflexivity” (*A Theory* 2). Lo anterior remite al hecho de que la teoría de Hutcheon se basa tanto en lo imitativo como en el acto de apropiación (*A Theory* 36). El énfasis en la autorreferencialidad de la parodia sirve, también, para abogar hacia lo productivo del pastiche, como discuto a continuación. Antes de hacerlo, sin embargo, quiero destacar que la teórica canadiense precisa que la parodia opera “as a method of inscribing continuity while permitting critical distance” (*A Theory* 20).

Las dos posturas resultan en una discusión pertinente para “The Love Poem”, puesto que se extienden a lo que ambos autores entienden por pastiche. Primero me remito a lo que dice Jameson sobre éste, pues lo relaciona con la carencia de sentido de la estética posmoderna. Dice que

parody finds itself without a vocation; it has lived, and that strange new thing pastiche slowly comes to take its place. Pastiche is, like parody, the imitation of a peculiar or unique, idiosyncratic style, the wearing of a linguistic mask, speech in a dead language. But it is a neutral practice of such mimicry, without any of parody's ulterior motives, amputated of the satiric impulse, devoid of laughter and of any conviction that alongside the abnormal tongue you have momentarily borrowed, some healthy linguistic normality still exists. Pastiche is thus blank parody, a statue with blind eyeballs: it is to parody what that other interesting and historically original modern thing, the practice of a kind of blank irony. (*Postmodernism* 17)

Jameson habla del pastiche como una especie de parásito que se apropia de la parodia para externar su preocupación por la pérdida de los valores estéticos modernos. Para él, la técnica no parece tener una función contestataria como sí la tiene la parodia, pues nace y se reproduce como repetición estilística: es la “random cannibalization of all the styles of the past, the play of random stylistic allusion” (18). Estoy en desacuerdo con la perspectiva de este autor porque en “The Love Poem” lo que hay en lugar de una canibalización aleatoria es un diálogo fructífero entre voces de diferentes momentos históricos en una misma tradición.

Murcia Serrano, en concordancia con lo que yo postulo, refuta la perspectiva negativa con la que el filósofo estadounidense connota a la técnica del collage narrativo, como también se conoce el pastiche. La crítica señala que Jameson ubica esta técnica “cuando desaparece u olvidamos la historia” y la marca como “la consecuencia que se deriva del derrumbe de la ‘ideología del estilo’” (224). Jameson trata al pastiche, entonces, como una pérdida y lo consolida como un recurso que pertenece fuera del arte. Para contrarrestar estas aseveraciones, Murcia Serrano vuelve al origen de la teoría de Jameson, el autor Guy Debord, quien habla desde el contexto en el que vive (el cual denomina “la sociedad del espectáculo”), y destaca su precepto del “perpetuo presente” en el que estamos inmersos: niega el pasado y el futuro y se centra en una actualidad que constantemente se renueva en sí misma. El poema de Duffy, como se verá a

continuación, logra quitar las barreras entre la tradición, tal como Debord, y se centra en su presente: presente que queda plasmado para la posteridad al haber sido convertido en poesía. La crítica de Duffy al canon inglés implica una resignificación que no es negativa, sino fructífera. Incluso Frank Kermode señala que el canon —aunque en un ciclo viciado de poder en la institución— tiene la posibilidad de cambiar (82).

En segundo lugar, la perspectiva de Hutcheon sobre el pastiche no tiene la connotación negativa propuesta por Jameson, pero tampoco lo considera un vehículo inherente de la resignificación. Retomando a Winfried Freund, la teórica canadiense enfatiza que, en contraste con la parodia, que opera por diferenciación, el “pastiche operates more by similarity and correspondence” (*A Theory* 38) y concluye que es un recurso de índole imitativa. Sin embargo, la autora también asevera que la parodia puede hacer uso del pastiche y, por ende, este último también puede tener una cualidad transformativa. Aquí es donde “The Love Poem” entra en diálogo con su teoría de la parodia, pues a diferencia de lo propuesto por Jameson, “Both parody and pastiche not only are formal textual imitations, but clearly involve the issue of intent. Both are acknowledged borrowings” (*A Theory* 38). Si bien la autora no está de acuerdo con que el pastiche recontextualice, sintetice y re-trabaje nociones preestablecidas por sí solo, lo propone como una de las formas en que la parodia opera (*A Theory* 33). Yo hago uso de la cualidad transformativa del pastiche en relación con la parodia, pero es indispensable señalar que, mientras la primera de estas estrategias no hace uso de lo cómico o lo burlesco, el segundo sí.

Considerando lo anterior, es posible analizar “The Love Poem” también como una forma de parodia. Duffy hace uso de la autorreferencialidad en tanto que su contenido remite a la colección misma al llamar la atención del proceso creativo de la voz poética que está intentando definir el concepto amor. Hace uso de la intertextualidad evidenciado por medio del pastiche,

pues al recurrir a otros textos de la tradición inglesa, éstos sí están recontextualizando, sintetizando y re-trabajando convenciones. También es un poema intertextual en tanto que es un texto “transformational in its relationship to other texts” (*A Theory* 38) y tiene un “productive-creative approach to tradition” (*A Theory* 7). El pastiche, que fundamenta la composición de este poema en el uso de las citas, es una propuesta de diálogo entre el canon inglés y una nueva voz creada por la poeta laureada que funciona como confrontación de los paradigmas antes establecidos para hablar de amor. La distancia crítica que establece Duffy con las obras que utiliza es un homenaje a la vez que es una puesta en duda.

El uso del pastiche en “The Love Poem” cuestiona un tipo de discurso dominante: “the pluralist, provisional, contradictory nature of the postmodern enterprise challenges not just the aesthetic unities, but also homogenizing social notions of the monolithic (male, Anglo, white, Western)” (Hutcheon, “The Politics” 183-4). Así es posible decir que este poema es un ejercicio consciente de subversión en el que los antiguos parámetros estéticos existen en una obra con el fin de exponer una situación del presente. El poema está construido desde este tipo de argumento, pues la voz poética femenina enuncia una forma de amor y la contrasta, dentro del mismo texto, con una fórmula de amor propuesto por el canon inglés. Duffy usa el pastiche al retomar versos de estos poemas canónicos ingleses, estableciendo el tipo de diálogo del que habla Hutcheon. Contrario a lo que argumenta Jameson sobre el pastiche, en “The Love Poem” éste es una herramienta gracias a la cual el poema se presenta como cargado de significado. Este significado se construye conforme avanzan los poemas de la colección, puesto que la consciencia que refleja el yo lírico sobre la escritura culmina con la contraposición de un tipo de escritura que, aislada, no es suya y que, sin embargo, al pasar por la reescritura en “The Love Poem”, se hace suya.

El juego que se lleva a cabo en “The Love Poem” puede sintetizarse en lo que dice Genette, parafraseando a Marcel Proust, para explicar qué es el pastiche: es “crítica en acción”

(*Palimpsestos* 17). La crítica radica en la intertextualidad, pues Duffy mezcla los versos “nuevos” —entendiéndolos como este nuevo texto con un cierto grado de independencia al que me refería anteriormente— con algunos de los versos más famosos de la poesía amorosa inglesa. Estos versos canónicos funcionan como un recorrido para hablar de amor en distintas épocas, por lo que se evidencian diferentes formas del discurso. La poeta laureada no pretende destruir los discursos que cita, sino reformularlos mediante su voz poética. La idea del canon amoroso como algo monolítico se problematiza por medio del uso de la ironía desde el título, pues el artículo determinante “the” hace que el poema se posicione como definitivo entre todos los poemas de la tradición inglesa, lo que muestra una forma de hacer crítica sobre la idea de una única versión del concepto amor. El canon con el que trabaja Duffy va desde la *Biblia* (la versión del rey Jacobo), pasa por el Renacimiento (en particular la época isabelina) y llega hasta el Romanticismo.²⁸

El espaciado entre los versos que conforman “The Love Poem” se puede ver en la página: Duffy manda al extremo derecho las citas de las que se apropia, situación que se acentúa debido al uso de guiones, aunque, en ocasiones, partes de éstas también se funden con los versos en el extremo izquierdo. La distribución espacial tiene repercusiones en la forma de aproximarse al poema, pues en primera instancia la separación sugiere que los discursos no tienen correspondencia, pero el encabalgamiento de algunos de los versos canónicos con los versos de la voz poética abre la posibilidad de diálogo. En esta misma disposición de versos hay un desplazamiento con respecto a la tradición, pues en el espaciado se refleja un intento de la voz poética por encontrar un punto común con ambos discursos que no puede sintetizarse. Como dice Catherine Lanone, la fragmentación en el poema genera un síncope con el que “Duffy’s jazzy

²⁸ La lista de autores, conforme aparecen en la colección, es la siguiente: William Shakespeare, Elizabeth Barrett Browning, Christopher Marlowe, Sir Walter Scott, Thomas Wyatt, Philip Sidney, Thomas Campion, John Donne, Salomón y Percy B. Shelley. Aunque la *Biblia* no nace en la tradición inglesa, se adapta a ella mediante la traducción y su traducción se difunde mediante la imprenta, volviéndose parte fundamental de la cultura inglesa y de la cultura occidental en general.

variations update the Petrarchan tradition, entwining presence and absence” (“Baring Skills”). El poema está dividido en tres estrofas de doce versos cada una que podrían leerse independientemente como formas del soneto. Cada una empieza con la conjunción subordinante “till”, lo que implica que ninguna de las estrofas tiene una oración independiente. Me parece que esta estructura señala la inestabilidad que fundamenta la idea de canon, pues se asume como algo incambiable cuando realmente no lo es. Por más que la voz poética de Duffy aluda a algunas de las figuras más destacables de la tradición amorosa inglesa, el concepto amor no es sólido. Esto muestra también un desplazamiento del yo lírico con respecto a la tradición.

La idea de acumulación es observable en “The Love Poem” dada la exposición del lector a las diversas citas. Esto supone dos situaciones: que se distraiga intentando encontrar la referencia o que complete lo que falta de ésta. Como describe Hutcheon, “in most postmodern art the eye is invited to complete the form for itself” (“The Politics” 197). En ambos casos, hay un juego de correspondencias que se relaciona con la imposibilidad de definir un concepto de amor, como se marca en los versos “both near, and far, / near and far” (59). Estar lejos y cerca simultáneamente es una paradoja que también se entiende en términos del concepto amor e, incluso, de la tradición: la voz poética está al mismo tiempo cerca y lejos de la amada, por lo que entiende el amor de esa manera, y al intentar acercarse a la tradición canónica se aleja al no poder identificarse con lo que las otras voces enuncian. En este mismo desplazamiento, la autorreferencialidad se muestra en los versos dispuestos a la izquierda, pues se preocupan por el lenguaje; hablan de “words”, “language”, “syllable”, “verse”, “speaks”, “art”, “quotation marks”, “write”, “pen”, “poem” y “prayer” (58-9). El énfasis en el acto de escritura remite a la colección en sí misma porque la voz poética parece consciente de su propio acto de creación que apunta hacia su concepto amor.

En esta creación del concepto de amor de la voz poética hay una particularización del objeto de deseo, como se vio en “Ithaca”. Del mismo modo, en “The Love Poem” la voz se enfoca en el concepto de amor íntimo entre las amantes y lo contrapone con un amor que se ha vuelto universal por medio de la institucionalización. De acuerdo con lo que teoriza Andy Mously, este poema “renders the universal fragile by making the universal contingent upon the individual reader” (87). En “The Love Poem” se condensa la premisa de “You” en la que la amada se vuelve nombre y es inalcanzable; se demuestra, por ejemplo, en el siguiente juego paradójico entre los versos

or shrink to a phrase like an epitaph -

come live

with me – (58)

en donde “epitaph”, que implica muerte, se contrarresta por un momento con el imperativo “come live” hasta que, en el siguiente verso, la expectativa de nuevo se frustra cuando se completa “with me”. Las expectativas se frustran porque, en tanto verso canónico, los lectores que lo identifican no esperan que esté fragmentado. A tres poemas del cierre de la colección, el ser amado ya se volvió rezo y también poesía, intangibilidad que también implica que el amor está cerca de morir.

El hecho de que Duffy utilice citas de otros poemas la convierte en una *pla(y)giarist*, como dice Federman (citado en Broich, 252), porque su poema reescribe o recicla estas citas para darles otro significado. En este caso, la resignificación reside en la intimidad perdida de las amantes que, tal como el lenguaje, es imposible concretar. La intertextualidad es el vehículo por medio del cual la poeta escocesa confronta el concepto de amor canónico inglés con el concepto de amor de la voz poética; en esta instancia, referirse a las autoridades canónicas no brinda el soporte esperado, sino que evidencia la falta de precisión para expresar amor. Así, volviendo a

los conceptos de Broich, se demuestra que la voz poética da una relativa muerte a los autores cuando los saca de contexto, mientras que pretende revivir el arrebató del amor: un arrebató casi extinto que se vuelve tan efímero como el lenguaje y tan fragmentado como el diálogo entre versos. Darle muerte a los autores referidos implica constituir una relación diferente con sus textos, pues aunque dichos versos conservan las implicaciones del canon literario, quien los enuncia es la voz poética de Duffy. Además, el hecho de que los aísle sugiere que su intención no es imitativa, sino que pretende crear a partir de ellas un nuevo poema de amor. Los versos de los dos extremos, en su correspondencia fragmentaria, señalan que incluso en lo que parece inconexo hay una forma de establecer un diálogo: los versos se responden en los espacios que los separan porque en su separación se está afirmando la imposibilidad de concretar una única forma de expresar el amor, incluso aunque exista un canon que aparente que es posible. Siguiendo con Broich, la forma remite a un “mosaic of quotations” (252), en el que se muestran las “particular paradoxes” (253) del poema. Ahora todos los fragmentos son parte de un todo que se llama “The Love Poem”.

“The Love Poem” empieza con la idea de agotamiento: “Till love exhausts itself” (58). Este proceso de cansancio ocurre cuando, incluso teniendo los poemas de amor por excelencia, la voz poética no encuentra la forma de expresar su amor. “Sonnet 130” de Shakespeare es un *counter-blazon* petrarquista en el que se exalta una amada que no tiene la tez blanca, ni el cabello rubio, ni los labios rojos. Duffy, en cambio, ni siquiera proporciona una descripción física de su amada: la ha exaltado a lo largo de todo *Rapture* a través de la sintaxis. La amada ya no es un ente físico; es nombre. El uso del “Sonnet XLIII”, también petrarquista, de Elizabeth Barret Browning se contrasta con el “sleep of words” al que refieren los primeros versos de “The Love Poem”. “Sonnet XLIII” (de los *Sonnets from the Portuguese*), que también pretende agotar las razones por las que la voz poética ama, pero, hiperbólicamente, le confiere infinitud en la copla

“and, if God choose / I shall but love thee better after death” (274). La muerte del amor de la voz poética de Duffy niega esa infinitud en “to lie on a white sheet, at rest” y no sólo eso, sino que sugiere que la muerte radica en el lenguaje, tal como se señala en el verso siguiente. Los demás versos de “The Love Poem” postergan la imagen de muerte; se corresponden sintácticamente con “let me count the ways –/ or shrink to a phrase like an epitaph”, para después volver al desconcierto de “come live / with me –” del poema de Marlowe “The Passionate Shepherd to his Love”. El yo lírico de Marlowe, un pastor, se regocija en la posibilidad de que la amada y él vivan juntos en armonía con la naturaleza; es un poema de mucho arrebató y esperanza: esperanza que no se encuentra en el poema de Duffy. El paisaje de Marlowe podría ser la “pool of verse” a la que la voz lírica de “The Love Poem” se refiere. “An Hour With Thee”, de Scott, tiene un yo lírico que contrarresta todo lo negativo del día por estar una hora con la mujer amada. Duffy retoma sólo eso: el estribillo del principio de la primera estrofa del poema. Acaba esta primera subordinación en un verso que, en su poema, no contrarresta nada. Sólo queda flotando sin correspondencia.

La voz poética en “The Love Poem” marca, después, una imagen de rendición: “Till love gives in and speaks” (58): una rendición que, en el caso de este poema, se hace posible en el arte. El siguiente verso continúa con la instancia de diálogo en “They Flee From Me” de Wyatt, un poema que describe a un caballero rodeado de “tentación”. Dicha tentación es precisamente lo que Duffy rescata y rompe en dos versos; tal y como ocurre en el poema de Wyatt, la voz femenina susurra (“whispers”). Sigue, después, con la idea de diálogo en la mente y personifica al amor con unos labios “pursed into quotation marks”. La imagen de arte regresa cuando el yo lírico recurre a Sidney con el primer poema de *Astrophil and Stella*, que habla de la inspiración poética. Parece que en esta estrofa la voz poética no puede sacar a la amada del papel ni de la escritura. La imagen de la tinta de Sidney perdura hasta que esta estrofa acaba, de nueva cuenta,

con los versos citados y fragmentados de “There is a Garden in her Face” de Campion. Con este último verso la voz poética regresa al principio de la estrofa, pues el poema al que se refiere exalta la belleza de la amada; Campion usa la metáfora de la cereza madura (“cherry ripe”) para develar su exquisitez y el deseo que provoca, pero no existe tal cosa en el trabajo de Duffy.

Por último, “The Love Poem” expone literalmente al amor como algo abstracto, algo que “is all in the mind” (59), que después aterriza “in the writer’s hand”. El segundo verso de la tercera estrofa pertenece a “To His Mistress Going to Bed” de Donne, poema en el que se alaba la unión del amor. “O my America! / my new-found land –” es una hipérbole para la grandeza del descubrimiento, pero también es el cuerpo de la amada, ese cuerpo, que es inexistente en todo *Rapture* y lo es particularmente en “The Love Poem”, que se vuelve poema y rezo. Por eso la pertinencia de usar el principio del libro cuatro de *Songs of Salomon* para la confrontación, pues en el canon judeocristiano se tiende a esconder las implicaciones eróticas que este libro tiene y por lo tanto resulta trasgresor. Los aspectos místico y espiritual de éste también se relacionan con la idea de la oración y particularmente con la transformación de la amada en ésta. En cuanto al final de la estrofa, Lanone concluye

Duffy revives the topos of the poem transcending love and time, so that if love cannot be found “there”, it may still live in the mind, in a poem, “known by heart like a prayer.” Donne, the Bible and Shelley buttress the stanza, leading to the oxymoronic echo and the Shelleyan round-off:

both near and far,

near and far—

the desire of the moth

for the star. (59) (“Baring”)

Ese “Shelleyan round-off” alude al poema “To ---”, que con sólo el título resulta muy revelador. Shelley está escondiendo el nombre —que es lo único que queda de la amada de *Rapture*— en un poema de dos octetos con rima alternante en el que el yo lírico no acepta que no puede ofrecer amor, pero puede ofrecer adoración (“worship”). Las amantes en “The Love Poem” se funden así con la polilla —la voz poética— y la estrella, símbolo de lo inalcanzable.

Desde la propia estructura, “The Love Poem” transgrede el canon inglés. Duffy y Hirsch (“Cómo leer”), como ya se vio, apelando a la tradición de la poesía amorosa canónica, aseguran que el soneto es la mejor forma para desarrollar el concepto de amor. El soneto en cuestión —siguiendo la lógica de la autora— está fragmentado en todos los sentidos. Como lo mencioné anteriormente, cada estrofa podría ser un poema en sí misma: cada una con siete versos que reflejan la separación de la pareja.²⁹ Además, quitando las citas canónicas el poema puede entenderse por sí solo, lo que implica independencia por parte de la voz poética femenina que enuncia. Como en toda la colección, dichas enunciaciones se centran en la artificialidad del lenguaje y, más específicamente en este caso, en la creación literaria. Este acto creador se contrapone con un tipo de creación que, debido a su institucionalización, se pretende como algo fijo: el canon. La reflexión de Gayatri Chakravorty Spivak sobre éste cobra pertinencia aquí:³⁰

There can be no general theory of canons. Canons are the condition of institutions and the effect of institutions. Canons secure institutions as institutions secure canons. The canon as such – those books of the Bible accepted as authentic by the church – provides a clear-cut example. It is within this constraint, then, that some of us in the profession are trying to expand the canon. (181)

²⁹ Al respecto hay que tener en mente que cada estrofa podría funcionar como un reflejo de la complementariedad de la pareja en la relación amorosa.

³⁰ Este artículo nace específicamente en el contexto académico de Estados Unidos. Su reflexión sobre temas concernientes a esta sociedad lleva a Spivak a criticar la enseñanza del inglés y la literatura inglesa en el nivel preparatoria, para después proponer una nueva forma de acercarse a la literatura.

Tras esta aseveración la autora propone una revisión del canon que vaya de la mano con una teoría crítica que la sustente y, bajo una restauración de la perspectiva feminista, incluya “women; women of color; gays, lesbians; Afro-America; immigrant literature; literature of ethnicity; working-class literature; working-class women; non-Western literature” (182). Duffy está abriendo esta posibilidad, pues la expresión de amor de su voz poética femenina gana fuerza en cuanto entra en diálogo con siglos de tradición y, al apropiarse de ellos, busca desarticular la gran narrativa de la institución literaria.

A modo de conclusión quiero señalar que no es coincidencia que después de “The Love Poem”, la voz poética en *Rapture* reflexione sobre el amor en términos de arte en “Art”, en donde compara los cuerpos de las amantes con “our story, figment, suspension of disbelief” (60). Tras haber fracturado el proceso creativo en este poema resulta lógico, pero emotivo, hablar de amor en un par de versos como “No choice for love but art’s long illness, death / huge theatres for the echoes that we left”, en donde además destaca la performatividad de lo que se está pronunciando. El poema siguiente, “Unloving”, reitera la posición de los lectores en el proceso de “desaprender” los conceptos concebidos. La amante increpa la ausencia de su ser amado para que aprenda del río, “flowing always somewhere else, even its name / change, change” (61). “Over”, como ya discutí, cierra la colección, pero con su insistencia en el canto del ave nos lleva a donde empezamos.

Tal y como la amante en “Unloving” expone un proceso de “desaprender”, en el siguiente y último capítulo discuto cómo Carol Ann Duffy y sus voces poéticas desarman el discurso dominante del contexto patriarcal occidental. Abordo las implicaciones que tiene la postura feminista de Duffy en la recepción de *Rapture* a partir de lo que discuten Hélène Cixous y Judith Butler, feministas que, desde dos momentos históricos diferentes permiten un diálogo entre voces femeninas que están abogando por una representación adecuada de las mujeres desde las mismas

mujeres. Establezco, por último, un diálogo entre la voz poética de la colección en cuestión, que es reflejo de la ideología de la propia poeta laureada, y las otras voces femeninas que se encuentran en “The Love Poem”.

Capítulo III. El arrebató fuera del texto

En esta revisión de *Rapture*, a la cual propongo como una confrontación del canon inglés, el contexto de la obra juega un papel fundamental. Para el momento en el que Carol Ann Duffy empieza a escribir ya habían ocurrido al menos dos momentos clave en la historia de los estudios literarios contemporáneos que se reflejan en su propia obra: uno es la muerte del autor, propuesta por Roland Barthes desde el posestructuralismo, y la reflexión sobre las relaciones de poder desde la perspectiva de Michel Foucault. El trabajo de Foucault influyó, a su vez, en la corriente británica de los Cultural Studies, encabezada por Stuart Hall. Barthes propone darle énfasis al papel de los lectores para romper con la carga ideológica que, desde el Romanticismo, tenían los autores sobre sus textos. Propone que el texto sea un “espacio de múltiples dimensiones en el que concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de cultura” (69), con lo que el semiólogo desestabiliza así la figura del autor como centro literario. Por otro lado, Foucault evidencia las estructuras de poder que subyacen a la cultura y habla del discurso como el medio por el cual dichas estructuras y sus relaciones culminan en “systems of representation” (citado en Hall 44). Foucault propone al autor como función, pues se vuelve un “modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad” (8). Hall elabora posteriormente un circuito de la cultura en el que tanto la representación, como la identidad, la producción, el consumo y la regulación se relacionan unos con otros para crear productos culturales (1), a los que es pertinente circunscribir tanto a Carol Ann Duffy como a su obra.

Desde los inicios de su carrera la autora escocesa ha dedicado sus esfuerzos a reformular la importancia de la poesía en la época en la que escribe. Esto es visible en la intención de denuncia de sus obras, unas veces más explícito que otras, que además es expresado por medio de un vocabulario y una sintaxis cotidianos. En el corpus de Duffy se observa una intención de hacer

alcanzable un tipo de cultura que se asume como “alta”, concepto relacionado con el tipo de producciones artísticas que pertenecen a la élite académica. El lenguaje de lo cotidiano, en oposición a la supuesta sofisticación que caracteriza a la poesía canónica (y por tanto de la élite), vuelve a su corpus accesible y, así, el propósito de que la poesía cobre un mayor alcance parece cumplirse. Como escritora y parte de la esfera pública, Duffy ya estaba cumpliendo una responsabilidad con su propia visión del mundo.³¹ Sin embargo, al aceptar el puesto como poeta laureada de Gran Bretaña, su labor se multiplica tanto como se amplía su alcance: ya no tiene que servir sólo a sus principios, sino también honrar los requisitos de la Corona.

Jane Dowson analiza la construcción de los poemas de Duffy como respuestas a su entorno y dice: “she has always animated the poet’s role as a cultural commentator” (*Carol* 154). Basándome en todo lo anterior, este capítulo analizo la representación de la mujer, particularmente la mujer que escribe, pues tal es el caso de Duffy y de su voz poética. Esta representación se refleja en la voz poética en *Rapture*, pues se presenta como una mujer consciente del acto de escritura. La pertinencia de revisar la realidad extratextual de las voces poéticas de Duffy obedece a lo que ella misma ha vivido como poeta de habla inglesa, escocesa y homosexual. Ismail Bala argumenta que estos hechos en la vida de la poeta laureada están presentes en todo su trabajo y sirven incluso como su materia prima. Así lo muestra la reseña “Congratulations Carol Ann Duffy! A Belated Review Of *Rapture*”, publicada en *The Guardian* en 2009, que abre con la siguiente declaración: “When Ted Hughes died in 1998, Carol Ann Duffy was, apparently, a whisker away from taking his place as Poet Laureate. Maybe she was considered too risky an option at the time” (3). Arriesgada, en este caso, significa fuera de la norma. Es posible argumentar entonces que el talento y la capacidad de la autora se subordinan a

³¹ Argumento lo anterior con base en el análisis de Jane Dowson del corpus de Duffy, específicamente antes mencionado *Carol Ann Duffy: The Poet For Our Times*, así como en mi propia revisión de la mayor parte de sus colecciones de poesía.

las necesidades establecidas por esta institución. Para la muerte de Hughes, Duffy ya había publicado colecciones en las que discutía la feminidad desde la perspectiva femenina? Con énfasis en el cuerpo femenino, como *Standing Female Nude*. Un año después, con Andrew Motion representando a la Corona, aparece *The World's Wife*, subvirtiendo directamente el discurso normativo dominante.

Antes de formular un análisis de las implicaciones que esto tiene hago un breve resumen de la tradición del poeta laureado en el Reino Unido. Ésta se remonta al siglo XVI y fue iniciada por John Dryden, inglés, a quien se le confirió el puesto oficialmente en 1668. A partir de su nombramiento siguieron diecinueve poetas más, entre los cuales Nahum Tate (1652-1715) y Cecil Day Lewis (1904-1972) eran irlandeses. Sin embargo, hasta el 2009, cuando Duffy ocupó el lugar de Andrew Motion, no figuraba ninguna mujer en los 341 años en los que se ha atribuido el título. Con base en esta observación es posible concluir que Duffy irrumpe en una tradición evidentemente masculina, cuestionando además la noción de Inglaterra como centro al ser la primera poeta escocesa. El análisis de Richard Todd sirve para argumentar a favor de este último argumento, pues Glasgow, con la producción literaria que está teniendo en este momento, también desestabiliza a Edimburgo como centro. Esta desestabilización tiene un último frente, que es que la autora se reconoce abiertamente como bisexual.

Desde estos lugares —mujer, escocesa y bisexual—, la poeta laureada actual pone en cuestión algunas de las normas que rigen no sólo al canon inglés, sino a su contexto mismo. En su libro *Umbrales*, Genette elabora una teoría del paratexto, que se define como “aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores y, más generalmente, al público” (8). Esta teoría estudia los elementos que conforman un libro sin formar parte del cuerpo textual de éste. La audiencia participa de los paratextos incluso si no es consciente del impacto que éstos

tienen en la recepción de las obras, pues son elementos que funcionan como guía de la lectura.³² El paratexto es también “un conjunto heteróclito de prácticas y discursos de toda especie y de todas las épocas” (8) que está definido por una intención y una responsabilidad del autor. Por lo que, el caso de esta investigación, la teoría de Genette cobra relevancia para hablar de Carol Ann Duffy como autora, pues la carga que tiene como poeta laureada conlleva repercusiones sobre la recepción de su obra. El crítico francés propone tres condiciones principales para el nombre del autor: anonimato, onimato y seudonomato.³³ El caso de Duffy es el del onimato,³⁴ que se refiere a que la persona que escribe lo hace bajo su propio nombre, “un nombre real” (38). La situación de la poeta laureada se complejiza con el hecho de que su escritura, al menos desde su nombramiento, trae consigo el título con el que me estoy refiriendo a ella. Ésta es una distinción en la que finalmente se le está inscribiendo en un entorno académico y nobiliario específico. Retomando lo que mencioné sobre Hall y su círculo de la cultura, el hecho de que Duffy sea poeta laureada tiene consecuencias en todos los sentidos a los que éste se refiere.

En la actualidad el nombre “Carol Ann Duffy” remite a su representación como poeta de la Corona, escritora de las tradiciones escocesa e inglesa, escritora bisexual y prolífica como poeta, dramaturga y prosista de la literatura infantil. Lo cual se relaciona también con su identidad, pues sus obras reflejan su postura política trasgresora que habla desde su experiencia femenina y como feminista. Su producción cambia, además, cuando las portadas de sus obras refieren a su título nobiliario y a sus reconocimientos. Su consumo incrementa en cuanto va

³² Los paratextos sirven precisamente para orientar a los lectores hacia una lectura específica. Por ejemplo, cuando los lectores se aproxima a una obra bajo la distinción de novela, está esperando ciertos elementos que conforman ese tipo de género. Lo mismo ocurre cuando el nombre del autor va acompañado de otras de sus obras o la portada incluye reseñas que pretenden garantizar que el texto vale la pena.

³³ El anonimato se refiere a que la persona que escribe no firma de ninguna manera. En el seudonimato, por otro lado, es el “uso de un nombre ficticio” (43).

³⁴ Parte de lo revelador de la teoría de Genette en este texto es que le está prestando particular atención a la persona que escribe, que en la época contemporánea es algo que se da por hecho. En el capítulo en cuestión, “El nombre del autor”, hace una breve historia de la tradición del nombre en las obras, puesto que al menos antes del siglo XIX lo común era mantener las obras en anonimato.

ganando popularidad y autoridad, pues reconocerla como poeta de la Corona es una forma de garantizar o legitimar la calidad de lo que escribe. Considero, por último, que en la regulación de sus textos ocurre algo fundamental en este juego de relaciones de poder, porque a esta escritora en particular se le “autoriza” que escriba desde la óptica bisexual —y, por ende, lo que está fuera de las convenciones sexuales normativas— y lo feminista, que se opone a la norma patriarcal.

La oposición de Duffy a la normatividad heteropatriarcal radica en su postura feminista. Al respecto Dowson recalca: “Duffy’s poems register sixty years of social change surrounding gender roles and their intrinsic sexual politics. The poems’ contexts stretch from post-war ideologies of repressive domesticity to contemporary views on the fluidity of sexual identities and arrangements” (*Carol* 123). Las mujeres en Duffy no obedecen los estándares a los que la cultura las somete; siempre hay algo de rebelde en ellas, incluso de monstruoso, que pretende al menos exponer los constreñimientos de la idea de mujer desde la perspectiva masculina. En el capítulo anterior ya comentaba, citando a Linda Hutcheon, que no es posible hablar de un solo feminismo. Judith Butler ahonda en esta cuestión y explica que no es posible considerar que existe un patriarcado universal (*Gender* 6), ya que éste se ejerce de formas diferentes dependiendo de cada cultura. La teórica del género condena su práctica porque considera que es una acción igualmente excluyente. La solución, según propone, es confrontar las injusticias del sistema a partir de los particulares, tal como lo hace Duffy. El que *Rapture* aparezca en el contexto británico y que en el mismo año de su publicación haya ganado un premio T. S. Eliot apuntan hacia la importancia que tienen el lugar en donde nace y el lugar en donde se le elige como ganadora, pues genera ciertos efectos en la mencionada sociedad. Lo que vemos en esta colección es la reformulación del concepto amor establecido por los mismos paradigmas masculinos de la literatura canónica inglesa. Aquí es donde feminismo y posmodernismo tienen

una convergencia central: basada en los fundamentos políticos del primero con las herramientas estéticas del segundo, que también tuvo su surgimiento al cuestionar la idea de centro, se expone el discurso dominante.

Hélène Cixous abre *La risa de la medusa* exponiendo el juego bélico de “oposiciones duales, *jerarquizadas*” (14) que prevalece en el pensamiento occidental. Lo concerniente a la mujer se considera lo pasivo, lo que se puede someter, lo corpóreo, lo doméstico. Aunque desde 1975, año en el que se publicó este ensayo, han surgido nuevas teorías con respecto a la identidad de género, estas estructuras prevalecen. Mientras Cixous, desde Francia y desde la segunda ola del feminismo, abogaba por una representación de la mujer desde el discurso, en 1990, en la tercera ola, Butler ya argüía por una performatividad de género en *Gender Trouble*. Siete años más tarde, en *The Psychic Life of Power*, Butler presenta al género como algo que se da por hecho desde el primer discurso sobre melancolía de Freud: la imposibilidad de llorar la pérdida del otro al que repudiamos nos predispone a tener un género desde el nacimiento (132-3). Ambas teóricas cuestionan la posición de la mujer como el otro castrado del padre del psicoanálisis y confrontan el logofalocentrismo, que es la prevalencia de lo masculino en la producción de significado. Vale la pena partir de ellas para aproximarse tanto a la escritura de Duffy como a su figura como poeta laureada, porque, aunque de maneras distintas, las dos critican la oposición jerárquica de la cultura occidental y buscan subvertirla, Cixous desde la esfera del discurso y Butler desde la esfera política.³⁵ A lo largo de las siguientes páginas hablo de cómo Cixous

³⁵ Como mencioné anteriormente, Cixous y Butler hablan desde contextos diferentes y confrontan la oposición jerárquica de la hegemonía desde sus perspectivas particulares. Cixous habla de una escritura femenina que no solamente es escrita por mujeres, mientras que Butler defiende al género como una representación de las normas interiorizadas de cada sociedad. Ambas perspectivas tienen, como toda teoría, conjeturas cuestionables. Cixous parece inflexible en ciertos momentos, pues habla de la mujer desde sus propios ideales sin considerar ni siquiera la posibilidad de existencia de otros. Butler, por otro lado, no privilegia la representación de lo femenino exclusivamente, sino que se enfoca en su teoría *queer*. Aunque ambas autoras abordan la identidad sexual desde perspectivas muy distintas, el diálogo entre ambas es productivo para el análisis en cuestión porque es representativo

intenta redefinir el cuerpo femenino y cómo Butler va un paso más allá de ella, pues lo que busca es redefinir el cuerpo como ente político.

Cixous: nacimiento desde la escritura

Hacia el final de *La risa de la medusa*, Cixous escribe: “En el arrebató ella se lanza al fondo del amor” (94). Esta declaración cobra fuerza en el contexto de la propia obra porque, para entonces, la autora ya denunció la condena a la que las mujeres han sido constreñidas por la lógica masculina. Ella escribe, “Nos han inmovilizado entre dos mitos horripilantes: entre la Medusa y el abismo” (21), que tienen que ver con el miedo de los hombres a ser dominados, muertos, y su miedo a la incertidumbre (que es, de hecho, la incapacidad de dominar). Cixous, en la misma página en la que denuncia esta condena, escapa de la lógica dominante: “Para ver a la medusa de frente basta con mirarla: y no es mortal. Es hermosa y ríe” (21). Esta aseveración enuncia una serie de complejidades. En primer lugar, dota de humanidad al monstruo y, en segundo, paradójicamente, lo diviniza. Al divinizarlo, le confiere un poder que va más allá del entendimiento binomial que analizó al principio. En tercer lugar desmitifica a la medusa, pues a diferencia de la primera enunciación, en ésta ya no utiliza una mayúscula para referirse a ella. Finalmente, resalta la belleza de una criatura a la que antes se le consideró “horripilante”.

Su disertación, entonces, discurre en las líneas de la representación por medio del discurso escrito. Más todavía: en la poesía en específico. Cixous señala que la poesía “es el lugar en el que sobreviven los reprimidos: las mujeres” (*Deseo* 24). Si es posible que esta argelina judía escape de los roles sociales que le fueron impuestos es porque encontró en la escritura una forma de liberación en la capacidad de enunciar su existencia como mujer. Ella cuestiona “¿Dónde está la

de dos de las características fundamentales en *Rapture*: la voz poética femenina, a la que propongo como homosexual, que busca representar la figura de una amada ausente.

mujer, en todos los espacios que él frecuenta, en todas las escenas que prepara en el interior de la clausura literaria?” (19-20), porque dentro de las representaciones artísticas se limita la feminidad a lo que el pensamiento masculino entiende. Parte del poder de *La risa* radica en que no es convencionalmente un texto argumentativo, pero se construye como tal; es un texto performativo con una estructura expositiva en la que la autora se reconoce como “cuerpo poético” (58), es decir, un cuerpo con la capacidad de argumentar. Cixous empieza exponiendo el binomio que la oprime como mujer y, después, personifica a la medusa que no es monstruo, sino una mujer con capacidad de expresarse.

Cuando Freud proclamó la existencia femenina a partir de la castración del hombre y la creación de identidad a partir del repudio al otro borró la capacidad de sujeto de las mujeres. En este repudio no es posible amar. Cixous contrargumenta esta gran narrativa diciendo que “la escritura hace el amor otro. Ese amor es ella misma. El amor-otro es el nombre de la escritura” (*La risa* 65). Aquí la autora propone tanto a la escritura y al amor como formas de rebelión y, por tanto, como formas de existencia de la mujer. En la oposición jerarquizante naturaleza/civilización, la mujer quedaba fuera de la palabra. En *Rapture* encontramos una voz poética femenina que explicita su amor hacia una mujer-otra que existe a partir de su enunciación. La voz de esta colección de Duffy es un ejemplo de que la medusa ríe: ríe y crea una serie de poemas que hablan de su experiencia.

En esta risa radican los juegos paródicos que mencioné en el capítulo anterior. Aunque el yo lírico de Duffy compone su propio concepto amor desde la experiencia, lo hace desde el juego con otras voces y con su propia voz. La voz de *Rapture*, por medio de la apropiación de versos canónicos en “The Love Poem” y la yuxtaposición de versos propios en el mismo poema, enmarcado dentro del ejercicio de autorreferencialidad que caracteriza a la colección, pone en duda un tipo de discurso dominante: el del canon literario inglés. Esto coincide con lo que dice

Cixous, pues esta voz “Des-piensa la historia unificadora, ordenadora, que homogeniza y canaliza las fuerzas y lleva las contradicciones en la práctica de un único campo de batalla” (*Deseo* 29), que es el del discurso.

La posibilidad de escritura en Cixous está fundamentada en la capacidad de las mujeres de posicionarse en más de un lugar, en más de un género; ellas no temen ser castradas. Para explicar esto la teórica argelina propone dos acepciones del término “bisexualidad”³⁶ que son pertinentes para crear la representación discursiva de Carol Ann Duffy: una bisexualidad que es “fantasía de unidad” y una “*otra bisexualidad*” (*La risa* 44) que multiplica los “efectos de inscripción del deseo” (*La risa* 45). La primera definición del término se asocia con la figura del hermafrodita, que es la representación de “dos mitades” (*La risa* 44) y no de dos géneros. Cixous define la segunda acepción como

aquella en la que cada sujeto no encerrado en el falso teatro de la representación falocéntrica, instituye su universo erótico. Bisexualidad, es decir, la localización en sí, individualmente, de la presencia, diversamente manifiesta e insistente según cada uno o una, de dos sexos, no-exclusión de la diferencia ni de un sexo, y a partir de este «permiso» otorgado, multiplicación de los efectos de inscripción del deseo en todas las partes del cuerpo y del otro cuerpo. (*La risa* 44-5)

La voz de *Rapture*, que sí se identifica como mujer, está construyendo su propio universo erótico desde su representación del amor; sobre todo desde la intimidad de las amantes. Como mencioné en el Capítulo I, no hay ninguna marca sintáctica que determine que la amante ausente es mujer. Sin embargo, esta lectura favorece la fuerza creadora de Duffy, pues potencializa la capacidad de expresarse fuera de la norma.³⁷ Si para Cixous “escribir es trabajar” (47), un acto que implica

³⁶ Cixous apuesta por una escritura femenina que no solamente está escrita por mujeres. Usa los siguientes conceptos de bisexualidad para definir lo que ella considera que constituye la escritura femenina, que es la posibilidad de describir una perspectiva que no caiga en esencialismos masculinos o representaciones de lo femenino que perpetúen las oposiciones binarias jerarquizantes que denuncia al principio de *La risa*.

³⁷ Este argumento no pretende encerrar a Duffy en una sola lectura. En *Rapture* la figura del amante puede ser femenina o no, al igual que en el resto de sus obras no todas las voces poéticas son identificables como mujeres.

cambio y conciencia, entonces lo que la poeta laureada está haciendo por medio de su escritura es posicionarse: afianzar su propia experiencia de lo bisexual en su cuerpo poético.

Butler: Gendered Morphology

Judith Butler escribe teoría a partir de su contexto como mujer blanca estadounidense, partiendo siempre del cuestionamiento de las normas que construyen la identidad de género. Hago énfasis en esto no sólo porque ella misma acentúa la importancia de las especificidades del feminismo, sino porque el contexto de Cixous la marginalizaba por ser, además de mujer, argelina y judía en un contexto francés. Las reflexiones de Butler pertenecen al campo de la tercera ola del feminismo, la cual se centra en la diversidad sexual en la que se fundamenta dicho movimiento político. A diferencia de Cixous, entonces, a Butler le importa teorizar acerca de todas las manifestaciones de lo femenino y no únicamente las del discurso. Butler es una figura predominante en la teoría *queer*, que es el campo de estudio que busca romper con las configuraciones de género y sexualidad (con la heteronormatividad) que predominan en la cultura occidental. Por otro lado, tal y como Cixous lo hace, Butler confronta las nociones que prevalecen después de la teoría de Freud. En *La risa de la medusa* la autora argelina pone en cuestión haber reducido el género mujer al mito. Butler propone que a partir de su primer texto sobre la melancolía, Freud marca una predisposición de género desde el nacimiento y busca trazar el desarrollo de las nociones de género y sexualidad que todavía son predominantes (“Melancholy” 132-6).

Christopher Whyte, por ejemplo, considera que una de las características más destacables del corpus amoroso de Duffy es que ella alcanza un “language of the body which employs lesbian tropes while retaining a sense of hiddenness, of the unspoken and the unidentified” (citado en Dowson 60). Estoy de acuerdo con que parte de lo prodigioso de la escritura amorosa de Duffy sea que el público se identifica fácilmente tanto con quien escribe, como con la figura a quien le escriben. Sin embargo, en esta investigación que apunta a la confrontación del canon, definir a la amante como “ella” enriquece la posibilidad de subversión a lo hegemónico y patriarcal.

A diferencia de la obra de Cixous, la búsqueda de dicha subversión por parte de la filósofa estadounidense se encuentra en el ámbito de la política, pues su fundamento tiene una relación más próxima con la convivencia social; la representación no se queda únicamente en lo discursivo. En “Melancholy Gender / Refused Identification”, Butler discute la noción de género (*gender*) a partir de lo que propone Freud sobre la melancolía, ya que como ésta se define, “the unfinished process of grieving, [that] is central to the formation of the identifications that form the ego” (132), también se vuelve central para hablar del proceso de formación de la identidad sexual. Butler señala que, bajo la lógica psicoanalítica, el ego asume un género desde el momento en el que la persona nace. Destaca, entonces, que lo que permea desde la teoría freudiana es un “predicament of living within a culture which can mourn the loss of homosexual attachment only with great difficulty” (“Melancholy” 133), ya que las únicas dos posibilidades de género están en lo masculino y lo femenino. Además, como estos géneros surgen a partir del repudio al otro y, por ende, a la pérdida, se fomenta una “gender anxiety” (“Melancholy” 136) que remite al miedo a la homosexualidad y por consiguiente a la imposibilidad de representarlo:

where there is no public recognition or discourse through which such a loss might be named and mourned, then melancholia takes on cultural dimensions of contemporary consequence. ... In this sense, we might understand both “masculinity” and “femininity” as formed and consolidated through identifications which are in part composed of disavowed grief. (“Melancholy” 139)

Al prohibirse esta experiencia de duelo, la homosexualidad se vuelve un proceso de negación en la cultura que se ritualiza y bajo el cual el género se subyuga.³⁸

Butler retoma lo que ella misma propone en *Gender Trouble*, en donde establece que el género es un acto performativo: “the performance of gender produces retroactively the illusion

³⁸ Aunque Butler no lo hace explícito en este capítulo, es necesario elaborar en el hecho de que Freud consideraba que la homosexualidad era un trastorno porque el homosexual no había podido “completar saludablemente” el ciclo de la maduración sexual. El marcador sexual de dicha maduración era la obtención del placer sexual a través del coito heterosexual.

that there is an inner gender core” (“Melancholy” 144), por lo que se convierte en una “ritualized repetition of conventions” (“Melancholy” 144). A lo que apunta hacia el final de su disertación es que mientras más se pueda expresar la pérdida del otro por medio del lenguaje dramático, hay mayores posibilidades para que las personas vivan su identidad de género libremente: “we are made all the more fragile under the pressure of such rules, and all the more mobile when ambivalence and loss are given a dramatic language in which to do their acting out” (148). “Acting out”³⁹—que se refiere a rebelarse ante la norma— es una de las formas en la que la autora describe el género: como una vía de resolver el duelo del género opuesto que, bajo las prohibiciones patriarcales, no es posible doler (146). *Rapture* representa este acto destabilizador tanto en lo discursivo como en lo performativo. Duffy crea una colección en la que una voz poética femenina asume su papel como mujer homosexual desde un discurso tanto lírico como dramático. Como la voz poética de Duffy no describe a su amada en términos de lo corpóreo es difícil partir de la teoría de Butler para hablar de los poemas como tal. Sin embargo, lo que propone funciona en el entendimiento de que tanto amante como amada son mujeres. Lo homosexual redime el vacío identitario propuesto por Freud, pues es en la pérdida de la amada que se produce lo que Butler dice del duelo: un reconocimiento. Considero que esta colección es una forma en la que la poeta laureada está exponiendo su propia rebeldía, extratextualmente, pues se está posicionando en contra del canon que la circunscribe.

³⁹ De acuerdo con el diccionario *Merriam-Webster* en línea, significa “to act out” significa to behave badly or in a socially unacceptable often self-defeating manner especially as a means of venting painful emotions (such as fear or frustration)”. *Acting Out* es, además, un término psicoanalítico específico que implica una actuación de conductas inconscientes de las cuales no se ha percatado el sujeto y que lo llevan a quebrantar las normas socioculturales. De acuerdo con el *Diccionario de psicoanálisis* de Laplanche y Pontalis, dicho término “[designa] acciones que presentan casi siempre un carácter impulsivo relativamente aislable en el curso de sus actividades, en contraste relativo con los sistemas de motivación habituales del individuo, y que adoptan a menudo una forma auto- o heteroagresiva” (4).

“The Love Poem” es el poema en *Rapture* en donde la pérdida de la amada se equipara más directamente con el acto de creación; la amada es inalcanzable en el uso del lenguaje. Parte de la confrontación de la voz poética contra el canon inglés radica en que los versos alineados a la izquierda dialogan con los versos dispuestos en la derecha: los enunciados por el yo lírico y aquellos de los que el yo lírico se apropia, respectivamente. Dentro de la elección de versos canónicos hay un diálogo exclusivo con voces femeninas que me interesa señalar aquí como parte de la postura feminista de la poeta laureada. Los diez poemas que elige Duffy son mayormente contemplativos y posicionan a la figura amada como un ente corpóreo alcanzable y sin posibilidad de réplica. Las voces poéticas masculinas de William Shakespeare, Christopher Marlowe, Sir Walter Scott, Sir Thomas Wyatt, Sir Philip Sidney, Thomas Campion, John Donne, Salomón y Percy B. Shelley alaban a una mujer como objeto de adoración o intentan convencerla de que se vuelva la pareja sentimental de quienes hablan, sin que en los poemas se muestre alguna agencia por parte de ellas. En esta lista de voces masculinas destaca, sin embargo, la de Elizabeth Barret Browning, cuyo “Sonnet XLIII” establece la primera posibilidad de diálogo entre voces femeninas y enuncia las formas en las que una voz poética ama a un otro.⁴⁰ La voz poética se puede suponer como femenina tanto como masculina porque no existe ninguna marca de su género; sin embargo, asumirla como femenina permite que se enfatice la diferencia entre colocar al ser amado como objeto de deseo y adulación y experimentar el arrebató del amor. Esta voz establece una posibilidad de amar que los otros poemas no tienen: los demás funcionan al posicionar a la figura del ser amado al servicio del yo lírico, mas ésta presenta una forma de amar desde su propia experiencia y de una manera incluso espiritual. La selección del verso del soneto de Barret Browning es “Let me count the ways —” (53), que en “The Love Poem” es el sexto

⁴⁰Además, es el único poema donde sí está presente el deseo femenino si suponemos que el género del *speaker* y autora es el mismo.

verso y se relaciona con la experiencia de la voz poética de Duffy que está buscando formas de enunciar su propia forma de amor.

En “They Flee From Me” Wyatt presenta la seducción de una mujer hacia la voz poética. Esta mujer muestra su hombro, abraza al hombre que es el yo lírico y le susurra “Dear heart, how like you this?” (621). En el poema de Duffy este verso aparece de la siguiente manera:

Till love gives in and speaks
in the whisper of art –
dear heart,
how like you this? – (58)

En ésta, la segunda estrofa de “The Love Poem”, se establece una relación con el susurro de la voz poética de Wyatt y la de Duffy. El susurro en este poema obedece al arte como medio de expresión. La voz poética le está preguntando a su amada no presente qué piensa de esta forma de expresar el amor, confiriéndole una posibilidad de réplica que no se observa en el poema de Wyatt. Aquí se rompe el discurso dominante que muestra la lógica de la voz poética en Wyatt, pues la mujer no es simplemente una figura de tentación, como lo expone la tradición judeocristiana en la desobediencia de Eva. Los siguientes versos en esta misma estrofa refieren al primer soneto de Sidney en *Astrophil and Stella*, en donde la voz poética masculina quiere mostrar su amor en términos poéticos. La puesta en verso de su amor pretendía ganar el amor de una mujer. Se presenta un yo lírico que tiene dificultades para escribir hasta que su musa lo llama “Fool” y le exige “look in thy heart, and write” en el último verso. La segunda estrofa de “The Love Poem” continúa de la siguiente manera:

love’s lips pursed to quotation marks
kissing a line –
look in thy heart

and write – (58)

La voz poética de Duffy pretende poner en palabras su amor tal y como lo hace la voz poética de Sidney. Sin embargo, el tratamiento del problema difiere en que en la lógica de *Rapture* la voz poética muestra las limitaciones del lenguaje, como queda sugerido en el primer verso de la cita antes referida, y privilegia la creación literaria desde la experiencia personal. La amada no es una musa, sino una figura humana ausente a partir de la cual la voz poética asimila y expone su propio concepto de amor.

Todos los versos en este pastiche quedan resignificados y funcionan para crear un nuevo poema de amor. El diálogo con estas tres instancias femeninas es una de las técnicas de Duffy para establecer que, dentro del discurso logofalocéntrico, hay voces de mujeres subvirtiendo el propósito que las voces masculinas les dan. El caso del soneto de Barrett Browning es revelador porque esta autora fue esposa de uno de los autores emblemáticos del monólogo dramático, Robert Browning, a quien Duffy también recurre en *Rapture*. Barrett Browning es un ejemplo de la existencia de las voces autorales femeninas en la tradición canónica; el hecho de que sea la única autora a la que se alude en el juego intertextual es una forma de enfatizar cómo, aunque existan voces femeninas enunciando, se ven subsumidas en la mayoría de escritores varones. Este mismo hecho se refuerza, además, con la selección de los versos en los poemas de Wyatt y Sidney: Duffy abstrae únicamente las frases que fueron enunciadas por mujeres. Con esta aproximación es observable que la confrontación con el canon no radica únicamente en cuestionar la estabilidad de la dominancia masculina en la literatura, sino en mostrar cómo esta supuesta estabilidad se pone en duda mediante el diálogo con voces femeninas de la tradición. El hecho de que Duffy incluya voces femeninas en este pastiche remite a la identidad discursiva propuesta por Cixous, pues Duffy reconoce y honra la figura de Barrett Browning al mismo tiempo que cuestiona el diálogo de las mujeres en Wyatt y Sidney. Esto, en conclusión, enmarca

la decisión autorial de la poeta laureada como un posicionamiento político entendido desde la teoría de Butler.

Dowson ya decía que la poeta laureada ha representado 70 siglos de historia a lo largo de su obra. La vinculación entre Cixous y Butler tiene pertinencia porque muestra, al menos, dos de las preocupaciones principales que tienen los feminismos en esta época y se plantea si no como herencia, al menos como comentario de los alcances de las autoras antes mencionadas. La voz poética de *Rapture* sustenta la forma en la que Duffy se relaciona con el mundo, así como es una manera de discutir la performatividad de la que es partícipe gracias a su contexto. No cae en los extremos totalizantes de los opuestos jerárquicos, pues Duffy se asume como mujer bisexual y escribe desde su bisexualidad. Situación que, como he analizado a lo largo de esta investigación, se refleja en esta obra que tomo como objeto de análisis. La voz poética femenina reformula el discurso amoroso que le heredan los predecesores de su tradición a su conveniencia, logrando una postura propia frente al concepto de amor. En esta postura no hay un tránsito unilateral entre lo femenino y lo masculino, sino un diálogo entre feminidades y su relación con el discurso predominante.

Conclusión. “Love is talent, the world love’s metaphor”

El amor es un concepto complejo en cualquier terreno de análisis cultural. Por medio de la literatura, como en muchas otras artes, se pueden exhibir sus características inestables y se postula como una idea dependiente del contexto en el que se enuncia. Sin embargo, dentro de esta problemática, se han asumido discursos dominantes para hablar de él. Ningún manejo es más verdadero que otro; el dilema radica en que hay ciertas autoridades que pueden presentarlo como inamovible. Así es como funciona el canon: establece un tipo de lineamiento sobre el discurso amoroso, lo que es permisible o no decir. Las referencias de las que hace uso Carol Ann Duffy en *Rapture* forman parte de la tradición occidental, un imaginario que no es fácilmente combatido porque es el fundamento de la cultura europea. Más particularmente, Duffy está subordinada a la institución literaria inglesa. Incluso antes de ser nombrada poeta laureada, ella ya pertenecía a esta tradición, puesto que aunque estaba escribiendo desde su cualidad como poeta escocesa por nacimiento, también escribía como poeta inglesa porque en Inglaterra fue donde creció a partir de los seis años.

Formada como filósofa en sus estudios universitarios, sus colecciones de poesía estuvieron influidas por la teoría de Ludwig Wittgenstein, que desde 1921, con su *Tractatus Logico-Philosophicus*, cuestionaba el funcionamiento de la lengua y los alcances de la misma. La poesía de Duffy ha sido reconocida por su forma de explorar los límites del lenguaje desde el principio de su carrera como escritora, un hecho que se ha vuelto más evidente conforme se desarrolla su escritura a lo largo de los años. Desde la estética posmoderna la autora señala la insuficiencia del lenguaje como vehículo de representación de la realidad, pues como en sí mismo es un artificio, lo que acentúa es la construcción sistemática y social de lo que consideramos realidad. La realidad cambia también con la época y con el tipo de discursos que la configuran.

El amor, como parte de este entendido social y como parte del constructo del lenguaje, es consecuentemente un artificio. El amor como sentimiento también cambia dependiendo del contexto y funciona con base en los parámetros establecidos por las sociedades desde las que se le trata. Múltiples autores han intentado reflejarlo en el ámbito de la escritura, pero de la misma forma que ocurre con el sentimiento, no puede presentarse de manera unívoca. Desde la época clásica se han fijado nociones estéticas que permiten que el concepto amor funja como materia prima. Así, con la institución del canon, se ha marcado una pauta para tratarlo; en consecuencia, en esta pauta es donde surge el discurso hegemónico inglés para tratar el concepto amor. Desde fuera y desde dentro de la institución, Duffy ha logrado cuestionar las nociones naturalizadas de la cultura británica por medio de su poesía. La literatura le ha servido para reformular algunos de los constructos ideológicos que la rigen, específicamente el régimen patriarcal que subsiste en Gran Bretaña. Antes de que Duffy obtuviera la condecoración, Catherine Lanone señaló que “Not having been chosen as Poet Laureate, Carol Ann Duffy has escaped stuffy canonization, but she remains a prominent figure of contemporary British poetry” (párr. 1). Esto sugiere un homenaje a su producción literaria y su presencia prominente en la tradición inglesa. Sin embargo, Lanone la honra, por sobre todas las cosas, por el hecho de no estar dentro de la institución literaria, como si eso más que un privilegio implicara un castigo. No estoy del todo de acuerdo con última aseveración de la autora, pues incluso sin la condecoración Duffy era reconocida dentro de la academia y la crítica, ambos mecanismos de validación. Tan solo un año después de esta observación Duffy fue electa como poeta laureada y es justo en este momento donde su labor de desmitificación de paradigmas literarios se intensifica: desde la Corona expresa sus preocupaciones por la figura de la mujer en el contexto británico, así como la imposibilidad de fijar constructos solamente porque el discurso dominante lo decide.

La colección funciona como ciclo porque, además de seguir un eje temático principal y hacerlo por medio de variaciones del soneto, el uso de intertextualidad y autorreferencialidad la hacen una colección en la que la voz poética escribe y reescribe su propio discurso. La alusión a las estaciones del año —que además son referidas en un orden y en una forma que no son las convencionales— refuerza esta idea, puesto que lo estacionario remite a una posibilidad de renovación. Mencioné en el primer capítulo que era posible entenderla también como una unidad y asimismo señalé cómo la estética posmoderna propia de la obra desestabiliza esta noción. Dije, también, que el epígrafe en “Over” es una pista para volver a vivir la lectura de *Rapture*, pues invita a cantar la melodía del zorzal “*twice over*” (62). Además, el poema acaba con la imagen del regalo, que es la misma imagen con la que empieza la colección en “You”, pero ahora el regalo está convertido en “a blush of memory” (62). Al aceptar la sugerencia de la relectura se abren nuevas posibilidades. Duffy crea un concepto de amor a partir de la repetición de elementos clave en las diferentes experiencias que muestran los poemas. Estos elementos no son exclusivos de la autora, pero su relevancia trasciende cuando se relacionan dentro de la unidad poética. Los sustantivos que más se repiten están vinculados con la propia escritura: “words”, “noun”, “name”, “text”. Esta selección de palabras cobra fuerza dentro de la propia obra, pues van generando ecos a lo largo de los 52 poemas que imitan el juego con la intertextualidad que existe en “Ithaca” o “The Love Poem”. La cuestión está en que esos ecos ya no radican necesariamente fuera de la obra, sino dentro de ella, en un juego de resignificación constante que se va conteniendo cada vez más. La voz poética marca conceptos que se van interceptando unos con otros y así cobran significado en relación con lo que ocurre dentro de ésta. En la relectura que propone el mismo texto no es posible encontrar una sola síntesis.

Mi tesina tuvo como propósito analizar cómo *Rapture* cuestiona el concepto de amor en la literatura canónica inglesa por medio de un yo lírico femenino que, de forma acumulativa, hace uso de la intertextualidad y la autorreferencialidad como un pronunciamiento de la figura de la poeta en la mencionada tradición. Lo hace, además, por medio de un estado en particular: el arrebatado. Hablar desde este tipo de estado resulta pertinente porque, si bien la voz poética tiene una pasión desmedida, ésta no cae en excesos que podrían culminar en los binarios convencionales.⁴¹ Al presentar a la colección como un ciclo, Duffy logra posicionarse como poeta feminista al darle poder de enunciación a una voz que no lo tenía, la misma figura de la voz poética femenina que defiende su experiencia de la idea de amor frente a la de una tradición. La confrontación alcanza el clímax en “The Love Poem”, puesto que en éste se establece un diálogo directo con las voces literarias que representan a la autoridad canónica, y se apropia de lo que éstas tienen que decir para revertir la noción de lo fijo. La alteración se observa desde el título del poemario antes mencionado, pues el arrebatado evidencia un estado de desenfreno que favorece a la idea de ruptura. Incluso si consideramos los parámetros a las que las mujeres se tienen que someter desde las representaciones masculinas de la hegemonía patriarcal, la pasión de la voz poética de Duffy rompe la gran narrativa de la mujer sumisa y sin capacidad de opinar. La voz poética de *Rapture* no sólo enuncia: se apasiona, duele, desea, cuestiona y defiende su percepción del concepto de amor que le fue impuesto desde la tradición literaria y le es insuficiente.

Esta voz llena de arrebatado es también una voz creadora. El uso de la intertextualidad y la autorreferencialidad, ambas formas de la reescritura, apuntan a la imposibilidad de tener un solo discurso desde la artificialidad del discurso mismo. Las palabras que conforman *Rapture* están

⁴¹ En el entendido binario de los roles de género, las mujeres, al estar abnegadas a lo “pasivo”, se consideran trasgresoras si extralimitan sus posibilidades de enunciación, por ejemplo. No sólo se les condena si enuncian un juicio que altere su concepción desde lo patriarcal, sino que puede haber una doble recriminación si lo hacen desde la irracionalidad inherente de sus sentimientos. La voz poética de *Rapture* se apropia de lo desmedido de su pasión y honra esta forma de expresarse.

dispuestas en 52 poemas independientes que, sin embargo, se conectan por medio de diversos juegos del lenguaje. Duffy refiere a la sintaxis y la aísla en conceptos como “name”, “word”, “noun”, incluso “prayer”, para describir a una amada ausente. La amada no existe en lo corpóreo, sino en lo lingüístico: el cuestionamiento de la capacidad sintáctica para definir la presencia a la que la voz poética ama es artificio, y en tanto artificio, en este caso, carece de referente tangible. La amante entonces existe en la construcción del yo lírico, que es una figura que se empeña en hacernos notar que el lenguaje cambia y se reformula. Los poemas en esta colección son recuerdos, momentos íntimos, que remiten a la dolorosa realización de que las palabras no bastan para conferir lo que siente la voz que ama. Sin embargo, en su enunciación, y al menos provisionalmente, lo que se postula en la poesía funciona para concretar una forma particular del concepto amor.

Duffy logra un posicionamiento de su voz poética en el canon literario inglés mediante el uso de la intertextualidad, pues esta voz propone un diálogo productivo con quienes fueron sus antecesores. Sin embargo, es mediante la autorreferencialidad que los poemas logran contenerse dentro de un canon propio: los ecos que se forman dentro de la colección y sus correspondencias logran abarcar como un todo el concepto de amor propuesto por Duffy. Lo anterior no limita las posibilidades de lectura, sino que las amplía, pues la colección nunca cesa de jugar con el lenguaje: cuando “Over” remite a “The first fine careless rapture!” (62) de Browning, también invita a una segunda “*fine careless Rapture*” (62). El último poema, entonces, no presenta una posibilidad de síntesis, sino que exige que se regrese al principio en un ciclo inagotable de posibilidades. *Rapture* es una colección que dialoga dentro de sí misma y que dialoga, además, con el contexto al que pertenece. Así, la posibilidad de que una voz femenina se exprese nos remite al posicionamiento político de Duffy, quien desde lo discursivo y lo político fomenta una visión descentralizada de autoridad enunciativa.

El señalamiento de Linda Hutcheon acerca de la posibilidad de equiparar los feminismos con el posmodernismo se vuelve pertinente en este punto, puesto que éstas son las dos corrientes en las cuales yo baso mi interpretación de *Rapture*. Por un lado, el posmodernismo nace como un movimiento en el que se cuestionan las grandes narrativas, es decir, los discursos que se autoerigen como invulnerables, como lo dice Jean-François Lyotard. Esto supone una consciencia del lenguaje y del acto discursivo como mecanismo de poder. A partir de esta cualidad escéptica, el posmodernismo evidencia la artificialidad de la lengua y juega con ella, por lo que no deja de depender del discurso (y de los discursos dominantes) para funcionar. Aunque su sustento político es inestable, es en esta inestabilidad en la que se funda su postura política. Esta última es, justo, la puesta en duda discursos que se asumen como verdaderos. Por otro lado, los feminismos tienen una postura política concisa: un distanciamiento claro y concreto de la hegemonía patriarcal ejercida en las diversas culturas desde las que se habla. Si bien estas bases no son idénticas, sí tienen en común la búsqueda de fomentar discursos que vengan desde lo particular, ya que a partir de éstos es posible desarticular las grandes narrativas de las que habla Lyotard. La autora canadiense, tras hacer esta aclaración, acepta y argumenta a favor del uso de las técnicas posmodernas para confrontar los paradigmas establecidos por el patriarcado y su representación de la mujer. Podríamos hablar incluso, según lo propuesto por Nancy Fraser y Linda J. Nicholson, que aseguran que es posible de hablar de una teoría posmoderna feminista no-universalista que

dispense with the idea of a subject of history. It would replace unitary notions of woman and feminine gender identity with plural and complexly constructed conceptions of social identity, treating gender as one relevant stand among others, attending also to class, race, ethnicity, age, and sexual orientation. (“Social Criticism” 35)

En los puntos de encuentro entre el posmodernismo y los feminismos es que la lectura del poemario de Duffy se enriquece.

Carol Ann Duffy hace uso de la estética posmoderna para confrontar al patriarcado de la tradición literaria británica. Por eso el uso de la intertextualidad y la autorreferencialidad son particularmente pertinentes: son herramientas de reescritura. En poemas como “Rapture”, “Ithaca”, “Syntax” y “The Love Poem”, la voz poética femenina reestructura el discurso dominante desde la experiencia de su relación amorosa en decadencia. El concepto de amor propuesto por el canon resulta insuficiente, pues parte de la perspectiva de voces mayormente masculinas. Además, como el yo lírico de *Rapture* es homosexual, desestabiliza la idea predominante de que una pareja debe estar compuesta por un hombre y una mujer. Como se dilucidó a lo largo de este trabajo de investigación, estos poemas evidencian que el lenguaje es un constructo social, así como que el concepto amor no tiene una definición inmóvil y unívoca. Al aludir a la tradición, Duffy se posiciona con respecto a la poesía del pasado, reformulándola.

Desde el feminismo y desde las voces poéticas que escribe, la poeta laureada pone en cuestión algunas de las normas que rodean no sólo al canon inglés, sino a su contexto mismo. Al ser la primera mujer en este cargo tiene un compromiso con sus propios ideales, los cuales se reflejan en su poesía. Como mujer escocesa y bisexual en la institución canónica literaria inglesa, los cuerpos que construye por medio de sus voces poéticas señalan una marginalización y la subvierten. En el caso de *Rapture* esto ocurre porque el yo lírico confronta la visión normativa del amor al proponer y ensalzar su imposibilidad de definición. Trazar una genealogía entre Cixous y Butler funciona para ejemplificar el tipo de denuncia que está haciendo Carol Ann Duffy desde lo extratextual.

En primer lugar Cixous señala el tipo de oposiciones jerárquicas a las cuales se somete el pensamiento occidental desde la filosofía —desde el discurso que ordena el pensamiento— en donde la mujer queda relegada al ámbito de lo pasivo. Para combatir esto, la crítica argelina

aboga por un tipo de representación de la mujer que nace de la escritura de lo femenino, que es para ella el vehículo que permite que las mujeres, como entes silenciados y otros, puedan enunciar su propia existencia. La metáfora mediante la cual ejemplifica el tipo de trasgresión a la que apunta es la Medusa, pues en su calidad de monstruo, ella no es reconocida por su feminidad. Por eso el título del ensayo en el que trabaja estas reflexiones me parece tan valioso: *La risa de la medusa* le confiere poder y humanidad a la figura mitológica. Al reírse deja de ser horripilante y toma fuerza en la capacidad de hacerlo, que es su capacidad de alzar la voz, incluso de sentir. No sólo podemos considerar que la voz poética de *Rapture* es este tipo de mujer, sino que la misma Duffy lo es. Su nombramiento como poeta de la Corona desestabiliza la norma patriarcal que sigue predominando en el contexto británico. Con este tipo de autoridad su alcance es incluso mayor: la misma Corona “autoriza” la desestabilización.

En segundo lugar, Butler ofrece una perspectiva de la identidad sexual desde el ámbito de la política. La teórica estadounidense defiende que la identidad de género está regida por una serie de normas y convenciones sociales que se manifiestan en lo performativo. La lógica que contradice Butler con este argumento es que los seres humanos estamos condicionados a actuar de acuerdo con nuestra predisposición biológica. En realidad la identidad de género se construye por medio del discurso que cada persona está dispuesta a adoptar para representarse. En el capítulo “Melancholy Gender / Refused Identification”, confrontando la teoría de la melancolía de Freud, la autora propone que por medio del reconocimiento del duelo al otro es que las personas pueden reconocer su identidad de género. En el caso de *Rapture* lo destacable es que, bajo el análisis propuesto por esta tesina, tanto voz poética como la amada son mujeres. El yo lírico no puede reconocer a su amada en lo corpóreo porque ella ahora existe en términos sintácticos; sin embargo, las descripciones que brinda de sí misma la vuelven identificable como ente femenino. En el contexto de Duffy la pertinencia de que la autora se reconozca como mujer

bisexual habla de una separación de la norma. Es posible ver esta separación, de nueva cuenta, en el poemario.

Jane Dowson pretende subvertir lo que ella llama “the female affiliation complex”: “an emerging tendency in recent poets to plunder and appropriate the associations of the male tradition” (“Older Sisters” 6). La crítica británica señala que, a lo largo de la historia literaria, el hecho de que las escritoras busquen estar incluidas en un canon predominantemente masculino ha tenido un efecto contrario al que se busca: una validación que no pesa lo suficiente para que la poesía escrita por mujeres pase a la posteridad. La solución no está sólo en que las poetas publiquen sus trabajos en colecciones que son exclusivas de mujeres, sino en que la crítica literaria también le preste atención a lo que las autoras contemporáneas escriben para dejar un legado femenino a las generaciones por venir. Considero, al igual que Dowson, que Duffy podría ser parte de una nueva tradición; ella crea un tipo de poesía que escapa de la normalización del patriarcado en la que se fomentan los ecos tanto de las voces del pasado como de las de la propia colección. Duffy no es la primera ni la única poeta en escapar del discurso normativo, pero lo hace desde su corpus altamente consciente y tajantemente subversivo, ahora desde la posición de poeta laureada. En el mismo artículo Dowson ahonda diciendo que “Poetic forms need not, therefore, be suppression of female subjectivity but a strategy for refusing male prescriptions of female subjectivity” (16). La colección que sirve como objeto de estudio de esta tesina es un ejemplo de la capacidad creativa y el dominio de la técnica que no necesita estar subyugada a las representaciones normativas. Como Duffy muestra a una voz poética femenina con agencia y capacidad de enunciarse, invita a que las escritoras y las mujeres también enuncien su existencia. Duffy señala que la tradición existe y que proponerla como norma no es suficiente: hay que retomar el pasado y reinventarse.

El resultado de este uso del lenguaje es la creación de un nuevo concepto de amor, uno que no es fijo, el cual abre sus posibilidades dentro de *Rapture*: se vuelve cada vez más íntimo y en su intimidad adquiere un poder nuevo, pues refleja una escritura muy personal enfrentándose a un canon literario. En el diálogo que abre Duffy con la tradición masculina inglesa, la autorreferencialidad determina la posición que la autora quiere para su corpus literario; retoma el pasado, pero no lo hace imprescindible para su propio discurso. A partir de su escritura desestabiliza la autoridad de las voces masculinas de su contexto porque las pone en un segundo plano y éstas terminan subordinadas a lo que su voz poética tiene que decir. Así, la confrontación del canon resulta en la aserción de poder de la figura de la mujer, que puede verse en dos niveles que se corresponden el uno al otro: dentro de la colección y en la realidad de Duffy como poeta laureada. Éste es un punto que no hay que perder de vista, pues su cargo le otorga un poder desde dentro de la institución en el que puede romper con paradigmas que se tenían arraigados desde la época de Dryden. *Rapture* es un ejercicio de subversión que desarma, cuestiona y reconstruye un discurso normativo.

Rapture representa en 52 poemas la experiencia del concepto amor, en una relación en decadencia, de una voz femenina arrebatada que de forma acumulativa hace uso de la intertextualidad y la autorreferencialidad para confrontar el discurso del canon literario inglés. Los juegos de intertextualidad radican en el diálogo con la tradición: la puesta en evidencia de un lenguaje que es artificial e insuficiente, así como la historia lo es. La autorreferencialidad, por otro lado, dialoga dentro de la obra y propone, al abrir la imposibilidad de síntesis, que se lea como un todo que no está contenido, sino en expansión, lo que se logra mediante a las pautas de reinterpretación que ofrecen las pistas para la relectura. La reescritura de Duffy invita a reflexionar sobre los ecos del tipo de discurso del contexto, con su carga ideológica, así como del discurso en construcción en la obra misma. Estas herramientas posmodernas permiten que la

colección no se cierre nunca, en un ciclo inagotable de relecturas que invitan a seguir reflexionando. Esta colección de poesía fomenta la ilusión de la creación de un tipo de canon nuevo, pero, de forma paradójica, también lo pone en duda: el seguimiento de los ecos en la colección misma sugiere interpretaciones que pueden o no ser las mismas que en una primera lectura. El tipo de legitimación de Duffy es, al menos, irónico: lucha por desmitificar una concepción de canon que se asume como fija desde la creación de una obra contenida que bien podría ser un canon amoroso en sí misma. A pesar de estar inscrita en la institución literaria británica, *Rapture* desestabiliza la capacidad de asumir un solo tipo de discurso: desde el canon, Duffy abre las posibilidades actuales y futuras del mismo.

Apéndice

Debido a que el análisis de los poemas tratados en esta tesina refiere a la disposición espacial de los textos en la hoja, los agrego a modo de apéndice para que se facilite la lectura de los mismos.

“Rapture”

Thought of by you all day, I think of you.

The birds sing in the shelter of a tree.

Above the prayer of rain, unacred blue,

not paradise, goes nowhere endlessly.

How does it happen that our lives can drift

far from our selves, while we stay trapped in time,

queuing for death? It seems nothing will shift

the pattern of our days, alter that rhyme

we make with loss to assonance with bliss.

Then love comes, like a sudden flight of birds

from earth to heaven after rain. Your kiss,

recalled, unstrings, like pearls, this chain of words.

Huge skies connect us, joining here to there.

Desire and passion on the thinking air.

“Ithaca”

And when I returned,

I pulled off my stiff and salty sailor’s clothes,

slipped on the dress of the girl that I was,

and slid overboard.

A mile from Ithaca, I anchored the boat.

The evening softened and spread,

The turquoise water mentioning its silver fish,

The sky stooping to hear.

My hands moved in the water, moved on the air,

the lover I was, tracing your skin, your hair,

and Ithaca there, the bronze mountains

shouldered like rough shields,

the caves, where dolphins hid,

dark pouches for jewels,

the olive trees ripening their tears in our pale fields.

Then I drifted in on a ribbon of light,

tracking the scents of rosemary, lemon and thyme,

the fragrances of your name,

which I chanted in my heart,

like the charm it was, bringing me back

to Ithaca, all hurt zeroed now

by the harm you could do with a word,

me as hero plainly absurd,

wading in, waist-high, from the shallows at dusk,
 dragging my small white boat.

“Syntax”

I want to call you thou, the sound
 of the shape of the start
 of a kiss – like this, thou –
 and to say, after, I love,
 thou, I love, thou I love, not
 I love you.

Because I so do –
 as we say now – I want to say
 thee, I adore, I adore thee,
 and to know in my lips
 the syntax of love resides,
 and to gaze in thine eyes.

Love’s language starts, stops, starts;
 the right words flowing or clotting in the heart.

“The Love Poem”

Till love exhausts itself, longs
 for the sleep of words –

my mistress' eyes –
 to lie on a white sheet, at rest
 in the language –
 let me count the ways –
 or shrink to a phrase like an epitaph –
 come live
 with me –
 or fall from its own high cloud as syllables
 in a pool of verse –
 one hour with thee.

Till love gives in and speaks
 in the whisper of art –
 dear heart,
 how like you this? –
 love's lips pursed to quotation marks
 kissing a line –
 look in thy heart
 and write –
 love's light fading, darkening,
 black as ink on a page –
 there is a garden
 in her face.

Till love is all in the mind –

O my America!

my new-found land –

or all in the pen

in the writer's hand –

behold, thou art fair –

not there, except in a poem,

known by heart like a prayer,

both near and far,

near and far –

the desire of the moth

for the star.

Fuentes consultadas

- Ackerman, Diane. *The Natural History of Love*. Nueva York: Vintage Books, 1994. Impreso.
- “Act out”. *Merriam-Webster Dictionary*, 2018.
- “Acting Out”. *Diccionario de Psicoanálisis*. Dirigido por Daniel Lagache. Trad. Fernando Gimeno Cervantes. Sexta edición. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós, 2004. PDF.
- “Arrebatar”. *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, 2017.
- Bala, Ismail. “Woman-to-Woman: Displacement, Sexuality and Gender in Carol Ann Duffy's Poetry”. *Journal of the Linguistic Association of Nigeria*, 14.2 (2011): 351-363. *JSTOR*. Consultado el 24 de agosto del 2017.
- Barret Browning, Elizabeth. “LXIII”. *Sonnets from the Portuguese*. Kindle ed., Cardoc Press Edition, 1906.
- Barnes, Julian. “Parenthesis”. *A History of the World in 10½ Chapters*. Nueva York: Vintage International, 1990. 221-244. Impreso.
- Barthes, Roland. “La muerte del autor”. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1992. 65-72 Impreso.
- Bertens, Hans. *The Idea of the Postmodern. A History*. Londres y Nueva York: Taylor & Francis e-Library, 2005.
- Broich, Ulrich. “Intertextuality”. *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*. Ed. Hans Bertens y Douwe Fokkema. Ámsterdam/Filadelfia: John Benjamin Publishing Company, 1997. Impreso. Consultado el 31 de octubre del 2017.
- Butler, Christopher. *Postmodernism. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford UP, 2002. Impreso.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York: Taylor & Francis e-Library, 2002. Impreso.
- . “Melancholy Gender / Refused Identification”. *The Psychic Life of Power*. California: Stanford UP, 1997. 132-166. Impreso.
- Calinescu, Matei. “Rewriting”. *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*. Ed. Hans Bertens y Douwe Fokkema. Ámsterdam/Filadelfia: John Benjamin Publishing Company, 1997. Impreso. Consultado el 31 de octubre del 2017.
- Campion, Thomas. “There Is A Garden In Her Face”. *The Oxford Anthology of English Literature*, vol. 1, editada por Frank Kermode y John Hollander, Oxford: Oxford University Press, 1973, 1012. Impreso.
- Cixous, Hélène de. *Deseo de escritura*. Trad. Luis Tigero. Barcelona: Reverso Ediciones, 2004. Impreso.
- . *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Trad. Ana María Moix. Barcelona: Anthropos, 1995. Impreso.
- “Carol Ann Duffy, British Poet Laureate, reads at Emory University.” *Youtube*, subido por Emory University, 3 noviembre 2017, https://www.youtube.com/watch?v=s1kdQ_udxFg&t=2177s
- “Congratulations Carol Ann Duffy! A Belated Review Of ‘Rapture’... 3 May 2009 ‘The Guardian’.” *Glyn English & Literacy Webpage*. Web. Consultado el 1 de septiembre de 2016.
- Culler, Jonathan. “Lyric, History, and Genre”. *New Literary History*, 40.4, Tribute to Ralph Cohen (otoño 2009), 879-899. *JSTOR*. Consultado el 31 de enero de 2018.

- Di Marco, Danette. "Exposing Nude Art: Carol Ann Duffy's Response to Robert Browning". *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, 31.3 (sept. 1998): 25+. *AcademicOne File*. Web. Consultado el 6 de septiembre de 2016.
- Donne, John. "To His Mistress Going to Bed". *The Oxford Anthology of English Literature*, vol. 1, editada por Frank Kermode y John Hollander, Oxford: Oxford University Press, 1973, pp. 1023-1024. Impreso.
- Dowson, Jane. *Carol Ann Duffy: Poet for Our Times*. Leicester: Palgrave Macmillan, 2016.
- . "Older Sisters Are Very Sobering Things': Contemporary Women Poets and the Female Affiliation Complex". *Feminist Review*, 62 Contemporary Women Poets (verano 1999): 6-20. Consultado el 30 de enero 2018.
- Duffy, Carol Ann. *Mean Time*. Londres: Picador, 1993. Impreso.
- . *Rapture*. Nueva York: Faber and Faber, 2005. Impreso.
- . *Ritual Lightning: Laureate Poems*. Picador, 2014. Kindle.
- . *Standing Female Nude*. Londres: Picador, 2017. Impreso.
- . *Sincerity*. Londres: Picador, 2018. Impreso.
- . *The Bees*. Londres: Picador, 2011. Impreso.
- . *The World's Wife*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 2001. Impreso.
- Foucault, Michel. "¿Qué es un autor?" *MiniWeb Educação*. MiniWeb Educação, 2018, <http://miniweb.com.br/literatura/artigos/foucault.pdf>. Consultado el 23 de febrero de 2018.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989. Impreso.
- . *Umbrales*. Trad. Susana Lage. México: Siglo XXI Editores, 2001. Impreso.
- Godoy, Alex. "Contemporary British Poetry". *The Cambridge Companion to Modern British Culture*. Eds. Michael Higgins, Clarissa Smith y John Storey. Cambridge: Cambridge UP, 2010. PDF.
- Golubov, Nattie. *Una crítica literaria feminista. Una introducción práctica*. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2012. Impreso.
- Hall, Stuart. "Introduction." *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London, Thousand Oakes, and New Delhi: SAGE Publications, 1997. 1-11. PDF.
- Hancock, Tim. "The Chemistry of Love". *The Cambridge Quarterly*, 36.3 (2007). 197-228. Consultado el 30 de abril de 2019. PDF.
- Hirsch, Edward. "Cómo leer un poema moderno". Secretaría de Cultura y Universidad Nacional Autónoma de México. Foro experimental "José Luis Ibáñez" de la Facultad de Filosofía y Letras. 3 y 4 de noviembre de 2016. Seminario.
- Hirsch, Edward and Eavan Boland, editores. *The Making of a Sonnet: a Norton Anthology*. Norton & Company, 2008. Impreso.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody. The Teachings of the Twentieth-Century Art Forms*. Urbana y Chicago: University of Illinois Press, 2000. Impreso.
- . "Introduction". *The Canadian Postmodern: A Study of Contemporary English Canadian Fiction*. Toronto: Oxford UP, 1988. 1-25. Impreso.
- . "Postmodernism and Feminisms". *The Politics of Postmodernism*. Londres y Nueva York: Routledge, 2012, 137-164. Impreso.
- . "The Politics of Postmodernism: Parody and History". *Cultural Critique*, 5 Modernity and Modernism, Postmodernity and Postmodernism. (invierno 1986-1987): 179-207.
- Jameson, Fredric. "Introduction". *The Postmodern or, The Logic of Late Capitalism*. Londres y Nueva York: Verso, 1992. Impreso.

- . "Postmodernism and Consumer Society". *University of California Santa Cruz*. Art Department, 2016, http://art.ucsc.edu/sites/default/files/Jameson_Postmodernism_and_Consumer_Society.pdf. Consultado el 2 de mayo de 2019. PDF.
- Kermode, Frank. "Institutional Control of Interpretation". *Salmagundi*, 43 (invierno 1979): 72-86. *JSTOR*. Consultado el 24 de agosto de 2016.
- Krauze, Enrique. Prólogo. "Incandescencia del amor". *La llama doble. Amor y erotismo* por Octavio Paz. Ciudad de México: Seix Barral, 2016, 1-7. Impreso.
- Lanone, Catherine. "Baring Skills, Not Soul: Carol Ann Duffy's Intertextual Games". *E-rea*, vol. 6, no. 1, octubre de 2008. Consultado el 15 de marzo de 2018.
- Lyotard, Jean-François. *The Postmodern Condition*. Trad. Geoff Bennington y Brian Massumi. Minnesota: Manchester University Press, 1984. Impreso.
- Marlowe, Christopher. "The Passionate Shepherd to His Love". *The Oxford Anthology of English Literature*, vol. 1, editada por Frank Kermode y John Hollander, Oxford: Oxford University Press, 1973, 908. Impreso.
- McCorkle, James. "The Inscription of Postmodernism in Poetry". *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*. Ed. Hans Bertens y Douwe Fokkema. Ámsterdam/Filadelfia: John Benjamin, Publishing Company, 1997. Impreso. Consultado el 31 de octubre del 2017.
- Mousley, Andy. "Universals and Particulars". *Literature and the Human: Theory, Criticism, Practice*. Oxford/Nueva York: Routledge, 2013. Web. Consultado el 13 noviembre de 2017.
- Murcia Serrano, Inmaculada. "La estética del pastiche posmoderno. Una lectura crítica de la teoría de Fredric Jameson". *Contrastes. Revista internacional de filosofía*. XV (2010), 223-241. PDF. Consultado el 13 noviembre de 2017.
- Nicholson, Linda J. "Introduction". *Feminism/Postmodernism*. Ed. Linda J. Nicholson. Nueva York y Londres: Routledge, 1990. 1-16. Impreso.
- y Nancy Fraser. "Social Criticism without Philosophy: An Encounter between Feminism and Postmodernism". *Feminism/Postmodernism*. Ed. Linda J. Nicholson. Nueva York y Londres: Routledge, 1990. 1-16. Impreso.
- Nicol, Bran. "Introduction: Postmodernism and Postmodernity". *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*. Cambridge: Cambridge UP, 2009, 1-16. Impreso.
- "Palimpsesto". *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, 2017.
- Paz, Octavio. *La llama doble. Amor y erotismo*. México: Seix Barral, 2016. Impreso.
- Preminger, Alex and O. B. Hardison, eds. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. New Jersey: Princeton UP, 1993. PDF. Consultado el 3 noviembre de 2017.
- Rader, Ralph W. "The Dramatic Monologue and Related Lyric Forms". *Critical Inquiry*, 3.1 (Otoño 1976): 131-151. *JSTOR*. Consultado el 3 de febrero de 2018.
- "Rapture". *Oxford Student's Dictionary*, 2011.
- "Rapture". *Oxford Advanced Learner's Dictionary*, 2011.
- Rougemont, Denis de. *Amor y occidente*. Trad. Ramón Xirau. México: Leyenda, 1993. Impreso.
- Scott, Walter. "An Hour With Thee". Poem Hunter. Web. Consultado el 13 noviembre de 2017.
- Shakespeare, William. *The Oxford Anthology of English Literature*, vol. 1, editada por Frank Kermode y John Hollander, Oxford: Oxford University Press, 1973, p. 936. Impreso.
- Shelley, Percy B. "To ----". Poetry Foundation. Web. Consultado el 13 noviembre de 2017.

- Sidney, Philip. "Astrophil and Stella". *The Oxford Anthology of English Literature*, vol. 1, editada por Frank Kermode y John Hollander, Oxford: Oxford University Press, 1973, pp. 630. Impreso.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. "Scattered Speculations on the Question of Cultural Studies". *The Cultural Studies Reader*. Ed. Simon During. Londres y Nueva York: Taylor and Francis eLibrary, 2001. 169-188. PDF. Consultado el 25 de enero de 2018.
- Straus, Peter. "Carol Ann Duffy". *Scottish Poetry Library*. Scottish Poetry Library, 2017, <http://www.scottishpoetrylibrary.org.uk/poetry/poets/carol-ann-duffy>. Consultado el 7 noviembre 2017.
- The Bible*. Authorized King James Version with Apocrypha, Oxford UP, 2008.
- Todd, Richard. "Postmodernism in the United Kingdom and the Republic of Ireland". *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*. Ed. Hans Bertens y Douwe Fokkema. Ámsterdam/Filadelfia: John Benjamin Publishing Company, 1997. Impreso. Consultado el 20 de noviembre del 2017.
- Wyatt, Thomas. "They Flee from Me". *The Oxford Anthology of English Literature*, vol. 1, editada por Frank Kermode y John Hollander, Oxford University Press, 1973, p. 621. Impreso.
- Yorke, Liz. "British Lesbian Poetics: A Brief Exploration". *Feminist Review* 62. Contemporary Women Poets (Verano 1999), 78-90. Consultado el 31 de enero de 2018.