



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

---

LA CIUDAD Y LOS SONIDOS: LA IMAGINERÍA COTIDIANA  
EN “TWENTY-ONE LOVE POEMS” DE ADRIENNE RICH

TESINA

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

PRESENTA:

PAULA ANDREA VÁZQUEZ VILLEGAS

ASESORA:

DRA. IRENE MARÍA ARTIGAS ALBARELLI



CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX, 2022



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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

Con todo el amor de esta galaxia, gracias a mis padres por siempre apoyarme en lo que me hace feliz y por ser tan únicos y divertidos. Gracias por cada esfuerzo diario que llevó a la culminación de éste y otros logros compartidos.

Gracias a mi hermano, Carlos Vázquez, por ser una fuente especial de motivación y cuidarme como si él fuera el mayor. Eres mi arcoíris.

*Hey Dorothea*, Salma Vásquez, gracias por estar conmigo en mis mejores y peores momentos durante estos años. *I got nothing but well wishes for ya.*

Gracias a Mariana Morales por ser la mejor amiga y familia. Gracias a Ruth Aviña por siempre creer en mí. Gracias a Fernanda Meixueiro por alegrarme las clases y a Valentina Bobadilla por la compañía. Gracias al *squad* por los mejores años.

Gracias a Fernanda Andablo por estar presente desde el inicio. Gracias a Michelle Blanquet por cuidarme. Gracias a ambas por las tardes en las que nos juntábamos a escribir y motivarnos en sororidad.

Gracias a Irene Artigas por asesorarme en un tema que disfruté leer, pensar y escribir cada segundo. Gracias por las clases de poesía: lo mejor de los viernes en mis últimos semestres.

Gracias a Julia Constantino por hacer del Seminario de Titulación un espacio seguro para desarrollar mis ideas. Gracias a todo mi querido grupo de titulación, que la fuerza lxs acompañe.

Gracias a Susana González por sus valiosos consejos, a Marianela Santoveña por las maravillosas clases y la enseñanza teórica y a Julieta Flores por los comentarios que enriquecieron este trabajo.

Gracias a todxs mis profesorxs que hicieron que siempre saliera feliz de mis clases en la universidad por mencionar a algunxs: Claudia Lucotti, Noemí Novell, Gerardo Altamirano y Eugenio Santangelo.

Gracias a toda mi familia por creer en mí desde que era una niña pequeña, gracias a mis abuelas y a mis tías.

Gracias a Elizabeth Castro por las charlas lejanas. Gracias a mis amigas de Praga por apoyarme desde la distancia: Ivet Durán, Elina Mäkinen y Niki Singh.

Gracias a Matilde Rosas por su apoyo cuando necesitaba enfocarme en mis estudios y necesitaba el día libre.

Gracias a Juan Pablo a y Christian por siempre creer que lograría mis sueños.

Gracias a las ciudades que me daban esperanza cuando tenía un día difícil y a todas las escritoras que desde pequeña me han inspirado.

## Índice

Introducción	1
Capítulo 1. Lo cotidiano, más que un concepto, una guía	7
Capítulo 2. La imaginería cotidiana de la ciudad en “Twenty-One Love Poems”	15
Capítulo 3. La imaginería cotidiana de los sonidos en “Twenty-One Love Poems”	32
Conclusiones	48
Bibliografía	50

## Introducción

Adrienne Cecile Rich fue una ensayista, activista, maestra y poeta, nacida en Maryland, Estados Unidos, en mayo de 1929. Su producción literaria se desarrolló junto a una serie de pensamientos y despertares políticos a los que se enfrentó como artista (Haas 1),<sup>1</sup> lo cual es posible entender al pensar su escritura en cuatro etapas. La primera inició en su casa, donde su padre, Arnold Rich, la orientó en lo literario y, tanto entonces como en sus estudios universitarios, leyó a autores como Robert Frost, Dylan Thomas, John Donne, W. H. Auden y W. B. Yeats. Más tarde, Safo, Christina Rossetti, Emily Dickinson, Elinor Wylie, Edna St. Vincent Millay y Hilda Doolittle se volvieron una gran influencia en su escritura.<sup>2</sup> Al finalizar la universidad, se publicó su primera colección de poemas, *The Diamond Cutters and Other Poems*, en la cual Adrienne Rich “was drawn to abstract nouns and ageless emotions, and tended to choose her figurative imagery for its classical perfection and resonances rather than for any quality that might mark it as being ripped from a specific moment or social context” (Haas 4). En esta colección poética aún no eran evidentes sus posturas políticas, y su uso de imágenes estaba relacionado con influencias clásicas que había obtenido de sus lecturas y no de su entorno social.

A mediados de la década de 1950, en la segunda etapa, Adrienne Rich comenzó a expresar sus emociones y pensamientos de manera más directa en su poesía. Además, el lenguaje e imagería del cine, en especial de las obras de Jean-Luc Godard, también influenciaron su producción artística puesto que le ayudaron a comprender el funcionamiento de las imágenes (*An*

---

<sup>1</sup> Al igual que su lectura y producción como artista, su papel de profesora también la llevó a un despertar político imparable y sus experiencias docentes la influyeron profundamente. Lo anterior se puede ver en “Taking Women Students Seriously”, artículo en el cual aboga por romper los silencios femeninos en el salón de clases y, de esta manera, apropiarnos de nuestras vidas como mujeres (Rich 43).

<sup>2</sup> Adrienne Rich menciona estas influencias de mujeres y hombres en “When We Dead Awaken”.

*Interview by David Montenegro*).<sup>3</sup> Después, en la tercera etapa, Rich se mudó a Nueva York, una ciudad que la marcó políticamente al ser lugar de diferentes manifestaciones a las que asistió, por ejemplo, en contra de la guerra de Vietnam y a favor de los derechos civiles. Asimismo, fue ahí donde dio clases de creación literaria en The City College, como parte del proyecto SEEK,<sup>4</sup> a estudiantes con desventajas académicas y económicas. En esta fase, hubo cambios en el contenido y en la forma experimental de sus textos porque Rich convirtió la amplia recepción de *Diving into the Wreck* en una oportunidad de exponer sus ideas políticas sin negar los privilegios de clase y raza que obstaculizaban el feminismo de la época (Haas 6). Finalmente, en la cuarta y última etapa, Rich no dejó de lado la poesía pero su pensar político y la consciencia que desarrolló sobre sí misma y el mundo que la rodeaba se manifestaron principalmente mediante la prosa.<sup>5</sup>

En 1978, se publicó *The Dream of a Common Language*, una colección poética en la cual Adrienne Rich quiso representar un mundo lleno de voces de mujeres unidas y poderosas (Znidarsic 35) y donde explora “the infinite of the imaginary and the contradictions of the extant” (Broumas citado en Znidarsic, 323). Rich representa, desafía y reconfigura las realidades que la rodean por medio de situaciones expuestas a través de la descripción del entorno físico de una persona, y de lo abstracto, esto es, lo que se encuentra en la mente de dicha persona, lo cual forma una visión que toma en cuenta ambos elementos. Dentro de la colección se encuentra un ciclo de veintidós poemas, “Twenty-One Love Poems”, de los cuales veintiuno están enumerados y hay uno que no lo está. Jen Znidarsic menciona que a este poema se le llamó “The Floating Poem” porque ilustra la parte

---

<sup>3</sup> Jean-Luc Godard es reconocido como uno de los cineastas con mayor influencia en el arte y lenguaje modernos; adquirió fama por sus revolucionarias películas en la década de 1960 al tratar en la pantalla temas como la política, la historia y la comunicación, la ansiedad, el sexo y el deseo, el arte, la estética y la música y la historia del cine (Bandy 18).

<sup>4</sup> Search for Education, Elevation and Knowledge.

<sup>5</sup> Por ejemplo, en el ensayo “If Not with Others, How?”, Rich presenta la siguiente idea sobre la empatía: “We are gay and straight and bisexual, older and younger, differently able and temporarily able-bodied; and we share an unquenched hope for the survival and sanity of the human community” (“If Not with Others, How?”, Rich 400).

sexual de la relación, a diferencia de los otros que tienen como fin el representar “their [the women’s] fulfillment outside of their sexuality in the larger patriarchal community” (38). No obstante, yo considero que en los otros textos también se trata lo sexual y, por tanto, la diferencia es el enfoque de la voz poética al no mencionar más que a las dos amantes. Estos poemas narran las dificultades que la voz poética vive antes, durante y después de la pérdida de su pareja, la cual se puede leer como ocasionada en parte por las tensiones personales entre ellas y también por la intolerancia y la violencia de la sociedad estadounidense de mediados del siglo XX.

Asimismo, “Twenty-One Love Poems” presenta un trayecto de descubrimiento de la voz poética, en términos de psique e identidad, en el cual se distinguen y critican situaciones políticas de género y sexualidad y se reconoce dentro de ellas. A través de su amada, ella se mira a sí misma en un mundo en el que parece encontrarse en constante silencio y soledad. También, estos textos son una alternativa a lo tradicional y lo patriarcal: una re-visión del poema de amor (Znidarsic 36-37) porque hay una ausencia tanto de una mirada masculina como de una perspectiva femenina que objetifiquen o describan la relación amorosa desde lo superficial. Así, hay una revisión de la realidad social del tiempo en el que fueron escritos, la década de 1970,<sup>6</sup> que pone en evidencia la crueldad que tiende a ser invisibilizada y la violencia de una sociedad que se muestra intolerante ante las colectividades aparentemente minoritarias, específicamente en este texto, ante la comunidad lésbica estadounidense.

En esta tesina propongo que en “Twenty-One Love Poems” la imaginería de los sonidos y la ciudad cotidianos ayuda a representar de manera simultánea lo colectivo y lo individual.<sup>7</sup> Con este recurso, la voz poética describe y expone la ternura y la tristeza del amor a nivel tanto

---

<sup>6</sup> En “When We Dead Awaken”, publicado en 1972, Adrienne Rich comenta sobre la tensión política lo siguiente: “It’s exhilarating to be alive in a time of awakening consciousness; it can also be confusing, disorienting, and painful” (18).

<sup>7</sup> Más adelante explico a qué me refiero con imaginería.

emocional como físico, además de contrastarla con la violencia del exterior contra lo que se opone al sistema heteropatriarcal; al mismo tiempo, ella presenta su propio proceso de pérdida y reconfiguración en la narrativa del ciclo por medio de estas imágenes. Es importante resaltar el hecho de que los poemas constituyen un ciclo y, aunque cada uno contiene una narrativa y un significado propios, adquieren fuerza temática al ser leídos en conjunto. Por cuestiones de extensión del presente trabajo sólo elegí poemas donde es fructífero un análisis semántico y retórico de la imaginería sonora cotidiana, de la ciudad y de los objetos; sin embargo, haré referencias pertinentes a otros textos en el ciclo y a otras percepciones sensoriales además de lo auditivo cuando sea necesario. Asimismo, aunque en diferentes secciones de “Twenty-One Love Poems” caben diferentes lecturas y/o interpretaciones por lo sustancioso de los textos de Rich, me voy a centrar únicamente en el tema principal de esta tesina, esto es, en la manera en que la imaginería sonora y lo cotidiano representan la individualidad y la colectividad.

Antes de presentar mi objetivo, aclaro que utilizo “imaginería” o *imagery* como una herramienta poética que es un conjunto de imágenes que representan una idea y que apelan a los sentidos: “*imagery* refers to images produced in the mind by language, whose words and statements may refer either to experiences which could produce physical perceptions were the reader actually to have those experiences, or to the sense-impressions themselves” (*Princeton Encyclopedia* en Llorens, 560). La imaginería verbal se genera con las percepciones que se obtienen del exterior con todos los sentidos físicos de una persona y se expresa con el lenguaje escrito. Por tanto, aunque la palabra imaginería hace referencia a imágenes, no es meramente visual y, además, se vuelve completamente metafórica al señalar una idea abstracta tal como la justicia, la gracia o la maldad (W. J. T. Mitchell 13), es decir, cada persona se apropia de la idea de diferente manera debido a sus experiencias individuales. También, W. J. T. Mitchell menciona que es inevitable el hecho de que la imaginería verbal y la mental vienen de un primer encuentro con lo real, ya que la imagen

mental se produce *a partir* de ese contacto. Estas ideas las desarrollaré más conforme sea necesario durante el análisis de los poemas.

El objetivo de esta tesina es resaltar que la representación de lo cotidiano ayuda a exponer situaciones que tienden a pasar desapercibidas al ser normalizadas por el día a día. Una situación cotidiana se piensa con mayor profundidad y detenimiento al ser preservada en la imaginería y, así, es posible comprender de manera más puntual y detallada las implicaciones de lo que nos rodea. Por ejemplo, se puede profundizar en las tensiones que vive un grupo o un individuo cuando no comparte las características aceptadas en el sistema predominante de una sociedad. Además, considerar que los sonidos se desarrollan en ciertos espacios cotidianos permite reflexionar de una manera más puntual sobre los significados tanto de dichos espacios como de los sonidos producidos en ellos. Para cumplir con esto, este trabajo está dividido en tres capítulos. El primero explora la complejidad de partir de una definición única de cotidianidad y los elementos que constituyen una guía conceptual para entender múltiples espacios, cosas, movimientos y relaciones. La complejidad en definir de manera exacta la cotidianidad implica las infinitas posibilidades que resultan de mezclar los objetos y lugares del día a día con los sentimientos, pensamientos, sueños y fantasías de los individuos que interactúan con ellos, es decir, existe una cantidad exponencial de definiciones concretas. Para mi acercamiento utilizo a Henri Lefebvre, quien estudió la vida cotidiana no sólo desde el espacio físico sino también desde lo temporal y lo interior/personal, algo relevante para mi planteamiento principal. Asimismo, me apoyo en dos artículos sobre los estudios de Lefebvre de Alicia Lindón (investigadora de la UAM) y Mary Luz Uribe (de la Universidad de los Andes), escritos en 2001 y 2014 respectivamente, y que reflexionan a la luz contemporánea sobre el trabajo de Lefebvre.

En el segundo capítulo, analizo los sonidos de la ciudad por medio de la representación de lo cotidiano y tomo en cuenta la carga simbólica de Nueva York, la relación entre la voz poética y

su pareja en el espacio físico y las figuras retóricas que ayudan a crear dichas imágenes. Elegí los poemas “I”, “XVIII” y “XIX” debido a que en ellos se ve claramente la imaginería con la cual la voz poética describe y construye la ciudad y lo que ésta supone en su proceso de pérdida y en el contexto colectivo incluyendo la comunidad lésbica. En el tercero, presentaré cómo la imaginería sonora cotidiana es una herramienta que ayuda a criticar lo colectivo y cómo repercute en la vida de la voz poética al estar afuera del sistema normalizado heterosexual y patriarcal. Los poemas que más ejemplifican este uso de las imágenes sonoras son el “IV”, el “XVI” y el “XIII”. En ambos capítulos de análisis literario, es importante tomar en cuenta el movimiento visual que permite que la perspectiva exterior de la voz poética y la interior, personal, abstracta y compleja, coexistan en un mismo espacio por el potencial que la imaginería tiene para incluir ambas visiones.

## Capítulo 1. Lo cotidiano, más que un concepto, una guía

“two people together is a work  
heroic in its ordinariness”

—Adrienne Rich (15-16, “XIX”)

Cuando se piensa en lo cotidiano, se tiende a incluir las actividades u objetos que se encuentran en cada uno de los días de una persona, sin embargo, no se trata de componentes aislados puesto que la cotidianidad involucra la capacidad que tiene una variedad de elementos de formar una cadena o un todo en un periodo de tiempo que llamamos día (Lefebvre en Lindón, 1981:8). El objetivo de esta sección es presentar las características fundamentales de lo cotidiano con el fin de estudiar la imaginería de este tipo en los poemas seleccionados de “Twenty-One Love Poems” de Adrienne Rich. El capítulo está dividido en dos partes: lo complejo que resulta definir la cotidianidad y los elementos clave para comprenderla. Utilizo principalmente las ideas e indagaciones<sup>8</sup> de Henri Lefebvre, quien menciona que “[t]he quotidian is not only a concept but one that may be used as a guide-line for an understanding of ‘society’; this is done by inserting the quotidian into the general” (“An Inquiry and Some Discoveries”, Lefebvre 28).<sup>9</sup>

### *La complejidad de definir lo cotidiano*

El efecto cegador de la normalidad, en el que se deja de cuestionar aquello que se ve continuamente, y la falta de una sola disciplina que estudie lo cotidiano en su totalidad son los principales elementos que han imposibilitado una definición concreta, completa y apropiada de lo cotidiano. La ceguera

---

<sup>8</sup> Henri Lefebvre, uno de los mayores estudiosos de la vida cotidiana, estaba consciente de la complejidad del término y su estudio, algo fundamental tanto para entender sus obras como para los fines de este capítulo, por ello menciona la palabra “indagaciones”.

<sup>9</sup> A partir de aquí, abreviaré este capítulo del libro *Everyday Life in the Modern World* como “ISD”.

ante la normalidad es casi siempre creada inconscientemente. Mary Luz Uribe, en su estudio sobre lo cotidiano, llega a la siguiente conclusión: “[p]or definición, la vida cotidiana es lo que fluye, lo corriente, donde muchas veces la conciencia observadora ni pregunta ni interpreta, pues todo se hace normal, transcurriendo dentro de las estructuras de esa realidad” (110). Al vivir en una esfera de realidad cotidiana en la que nacemos y morimos, no nos damos cuenta de los elementos que la constituyen porque son constantemente iguales a nuestro alrededor a menos que se pongan a prueba o algún factor o individuo los altere. Por su parte, Lefebvre confirma que “[w]e perceive everyday life only in its familiar, trivial, inauthentic guises. How can we avoid the temptation to turn our backs on it?” (“Knowledge of Everyday Life”, 156-157).<sup>10</sup> Ser conscientes de absolutamente cada partícula que forma la realidad cotidiana es un proceso no sólo imposible sino también abrumador y, además, implica una disponibilidad de tiempo que la misma cotidianidad actual poscapitalista no permite.

En cuanto al segundo elemento, el estudio de la vida cotidiana se divide en diferentes doctrinas que la definen de acuerdo con su perspectiva en particular y en relación con su utilidad en cada una, lo cual ha dividido el pensar universal de lo “cotidiano”. Básicamente, la cotidianidad se ha separado en diferentes puntos de vista y enfoques que no se pueden incluir en una sola definición que englobe cada perspectiva. No obstante, buscar varias doctrinas que estudien lo cotidiano desde un enfoque crítico y concreto sigue llevando a lo interdisciplinario porque surge la necesidad de analizar cada particularidad cotidiana y respecto a cada persona, es decir, es paradójico porque la cantidad de elementos a tratar requeriría separarlo en secciones de nuevo. Analizar cada particularidad, también implicaría tomar en cuenta las motivaciones, los deseos, la capacidad, las posibilidades, los ritmos y los conflictos de una persona que, además, interactúa con

---

<sup>10</sup> A partir de aquí, me voy a referir a este capítulo de Lefebvre en *Critique of Everyday Life: the One-Volume Edition* como “KEL”.

otra (Uribe 105) y, por tanto, el análisis resultaría en un sinfín de combinaciones que las doctrinas actuales no podrían compartir entre sí ya que las ciencias se consideran objetivas y las artes subjetivas, con una tendencia mínima a estudiar el punto medio o la convivencia entre ambas partes. En consecuencia, es preferible entender lo cotidiano –para los fines de este trabajo cuyo enfoque es literario– como una guía que apoya en el descubrimiento de diferentes puntos de vista colectivos e individuales, puesto que de ello se derivan diferentes componentes que ayudan a su análisis: el tiempo, lo simbólico, la pluralidad y lo ambiguo. Para comprender lo que constituye dicha guía, explico en la siguiente sección los principales componentes de lo cotidiano.

#### *Los componentes para comprender y analizar lo cotidiano*

Hay cuatro palabras esenciales para comprender lo cotidiano: el tiempo, lo simbólico, la pluralidad y lo ambiguo. Alicia Lindón y Mary Luz Uribe proponen que los componentes principales de la vida cotidiana son el espacio, el tiempo, las pluralidades de sentido, lo simbólico y las prácticas (41 y 102); sin embargo, yo incluí las prácticas dentro del tiempo al hacer mi propia interpretación de la obra de Lefebvre, ya que éstas se refieren a las acciones dentro del ciclo de tiempo cotidiano e igualmente añadí las características principales del espacio dentro de la pluralidad. En esta sección explicaré lo básico para comprenderlos, pero en mis capítulos de análisis literario los conceptos se nutrirán por medio de ejemplos y viceversa.

El primero de los componentes arriba enunciados, el tiempo, se puede entender con dos elementos contrarios que coexisten en lo cotidiano: la repetición y lo aleatorio. El ser humano ha dividido y estandarizado el tiempo por motivos prácticos para su vida cotidiana y por ende, existen

los segundos, los minutos, las horas, los días, etcétera, que se *repiten* y conforman un ciclo.<sup>11</sup> Lindón define los ciclos como procesos acumulativos lineales en los cuales hay continuidades y discontinuidades (43), por tanto, su linealidad no exime la existencia y probabilidad de lo espontáneo dentro de ellos, por ejemplo, una variedad de mentes de un sinfín de personas y otros elementos que cambian cada día, como el clima. Ambas características temporales son identificables en los poemas de Rich y, de este modo, apoyan a un análisis minucioso de ciertos pasajes e imágenes cotidianos.

La repetición estandarizada crea las nociones de presente, pasado y futuro, las cuales son fundamentales para comprender y analizar lo cotidiano. Lo presente siempre está cambiando, ya que éste pronto se convierte en pasado y toma forma de conocimiento cuando alguna información o acción se puede reutilizar electivamente en un contexto diferente (Uribe 103). Además, se da pie a un nuevo presente que antes se llamaba futuro: el próximo segundo, hora, minuto o día. Todas las repeticiones (tanto divisiones como acciones) suceden por la noción de la *praxis repetitiva*, término de Lefebvre que Alicia Lindón define como aquella práctica que “reproduce el mundo y contribuye a la estabilidad” (44). No obstante, dicha repetición y estabilidad de lo cotidiano no la separa ni aleja de la segunda praxis: la *espontánea*, que produce una transformación de la cotidianidad (Lindón 44) y da pie a lo que conocemos como creatividad. Lefebvre dice que: “The riddle of recurrence intercepts the theory of becoming... Images, imagination and the imaginary would seem to be involved in this temporal flow and to extend it; and yet is not the fabric of the imaginary woven from threads of remembrance and therefore of recurrence?” (“ISD”, Lefebvre

---

<sup>11</sup> A pesar de que se ha estandarizado e internacionalizado dicha división, no es la única, lo cual indica también la existencia de otras realidades creadas por la división temporal. Por ejemplo, en República Checa, hay relojes que funcionan con las diferentes corrientes del agua en el río y que no tienen que ver con esta división 24/7.

18). El proceso imaginario implica regresar a lo que ya se conoce para reproducirlo, lo que también está relacionado con el siguiente componente de lo cotidiano: lo simbólico.<sup>12</sup>

Alicia Lindón explica el símbolo en Lefebvre como algo que “implica una comunidad que lo reconoce, es connotativo y no denotativo. Son símbolos el mar, el sol, la montaña, el río” (43). Es posible centrarse en dos factores para entender lo anterior: el tiempo y los significados. El pasado (que involucra el conocimiento acumulado) crea los símbolos, puesto que éstos “necesitan sistemas prefijados durante las experiencias cotidianas vitales, donde la memoria y los procesos reflexivos son fundamentales para darle significado a estas experiencias” (Uribe 104). Lo cotidiano permite la existencia de los símbolos porque en él se repiten sus componentes y se fijan en la memoria individual y en la colectiva como unidades de significado no literal. No obstante, los símbolos no son eternos porque su significación está en un cambio constante: “[l]os significados proliferan ya sean literarios, propios o figurativos, analógicos, simbólicos, míticos o místicos” (“ISD”, Lefebvre 5). Es decir, existe una constante reproducción de ideas cambiantes que se fijan en la memoria colectiva de diferentes grupos.

Sin la estructura repetitiva de lo cotidiano, los símbolos no podrían existir porque no se acumularía la información suficiente para que un grupo percibiese la misma connotación de un elemento. Además, Lindón explica que “[e]l símbolo atribuye una naturaleza o un mismo carácter a dos seres o dos cosas diferentes en apariencia y en realidad, pero que por efecto [simbólico] son menos diferentes en apariencia que en realidad” (43). Por tanto, se puede aludir a diferentes ideas por medio de una sola imagen y, de esta manera, los símbolos tienen “una eficacia emocional directa” (Lindón 43) porque incluyen un significado que ya se encuentra en el inconsciente. La poesía, por ejemplo, los utiliza como elemento retórico para explotar una idea compleja dentro de

---

<sup>12</sup> La explicación del primer componente, el tiempo, y su repetición abren la siguiente pregunta (sin respuesta) que plantea Lefebvre: ¿La vida cotidiana es un aspecto o el punto de reunión de todas las repeticiones? (“ISD”, 19).

una estructura compacta: la imagen visual dentro de una palabra; esta idea es importante en mi análisis de las imágenes en “Twenty-One Love Poems”, ya que identificar los componentes cotidianos en los poemas ayuda a discernir los símbolos que se van formando o transformando a lo largo de la narración de la voz poética. Así, al igual que el tiempo, lo simbólico implica repetición, permanencia y a la vez cambio, lo cual se da por lo siguiente: la pluralidad.

La pluralidad es el principal componente por el cual lo cotidiano no puede ser limitado a una sola definición, porque varias forman un todo. Con el fin de entender lo anterior, se pueden tomar en cuenta dos cosas: lo dinámico y lo invisible. La cotidianidad, siempre susceptible de cambios, está en permanente construcción (Uribe 101), ya que implica un sinfín de elementos tales como lo familiar, lo laboral, lo político, lo institucional, lo emotivo, lo publicitario y más. El mayor ejemplo de la pluralidad en lo cotidiano es el espacio físico. Dicho espacio incluye lo tópico (el lugar común), lo toponímico (el nombre) y lo topográfico (la ubicación geográfica) (“ISD”, Lefebvre 8). Una persona es formada por el espacio físico en el cual crece y, por tanto, hay tantas subjetividades como combinaciones de espacios y personas, incluso sin contar el hecho de que los individuos también influyen en la constitución de los espacios físicos y en las relaciones interpersonales que crean en ellos. Por otro lado, si el espacio es transformado por un agente externo tal como los fenómenos naturales o los agentes patógenos, la vida cotidiana cambia sin necesidad de que las personas que habitan un espacio lo modifiquen y, por ende, está sujeta a cambios que evitan que sea consistente. Igualmente, el que una persona deje un espacio puede afectar la carga semántica que éste tenía para otra, como se observa más adelante en el análisis del poema “XVIII” en el cual la voz poética se encuentra melancólica.

No obstante, lo físico y lo visible involucran sólo una parte de lo cotidiano porque en él también se incluye todo lo que existe en la conciencia y el inconsciente de cada una de las personas y que no puede ser visto por la colectividad a menos que sea intencional expresarlo. Por ejemplo,

las percepciones obtenidas por medio de los sentidos no pueden verse, y, precisamente, Alicia Lindón explica que “Lefebvre incluye los sentidos como parte de la vida cotidiana, pero lo hace en términos de pluralidad, sentidos que coexisten como polifonía, polisemia, polivalencia” (42); es decir, la naturaleza físico-cognitiva de los sentidos permite que existan y coexistan una variedad de sonidos, de significados y de valores que son propios tanto de una sola persona como de varias. Además, también se incluyen como parte de la pluralidad cotidiana “las motivaciones, deseos, capacidades, posibilidades, ritmos y conflictos de cada ser humano en interacción social” (Uribe 105). Si bien todos estos elementos se expresan por medio de la *praxis creativa*, se requiere una intención de comunicación y no son elementos que siempre sean visibles para un análisis supuestamente objetivo como lo es el del espacio físico o los objetos cotidianos. De este modo, lo cotidiano toma en cuenta una pluralidad creada por lo subjetivo de cada persona y por la interacción de dos o más personas que se afectan entre sí. Esta característica es principalmente observable en el arte ya que tiende a ser resultado de la expresión de lo intangible, por ejemplo, si bien la voz poética de “Twenty-One Love Poems” expone lo físico de su entorno, siempre lo entreteje con sus impresiones y sentimientos. Lo invisible y lo subjetivo de la pluralidad crean a la vez el último componente: lo ambiguo.

Debido a la naturaleza de los componentes antes mencionados, lo cotidiano tiende a ser ambiguo al significar algo diferente para lo individual y lo colectivo: todas las personas viven diferentes esferas de la realidad cotidiana porque se forma variadamente y no hay una única posibilidad (y aunque la hubiera no habría una sola percepción de dicha esfera). La ambigüedad potencializa la transformación de y en la vida cotidiana. Las emociones presentes en lo cotidiano son un ejemplo porque están en constante cambio y, a diferencia de los símbolos, no se guardan en la memoria de la misma manera debido a que usualmente sólo se recuerdan cuando se vuelven a sentir y no en forma de recuerdo (“ISD”, Lefebvre 61). Así pues, lo emocional es reconocible, pero

no se queda presente en la memoria permanentemente. Si bien, tenemos lenguaje para definir las emociones, éstas nunca se experimentan de la misma manera e incluso los términos para describirlas varían. Así, la pluralidad también permite la ambigüedad en lo cotidiano; sin embargo, no es un elemento que detenga su potencial, al contrario, debido a que no se encuentra limitado y tampoco está fijo a lo largo del tiempo.

En sus últimos estudios y escritos, Lefebvre cambió su forma de pensar lo cotidiano de algo que puede mejorar a un “estado de crisis permanente” que sólo se solucionaría al “integrar la cotidianidad fragmentada a partir de la aceptación de la crisis” (Lindón 58).<sup>13</sup> Al final, el poder de la vida cotidiana está en lo impredecible de la ambigüedad y en la capacidad de adaptación que otorga a los individuos día con día (“ISD”, Lefebvre 25). Sin dicha ambigüedad, todo sería un continuo en el cual no cabría la creatividad: para lo imaginario es necesario el devenir, ya que anuncia lo creativo y, así, desde lo imaginario se innova; lo imaginario esencial posibilita la concepción de lo nuevo (Lindón 49). Lo que hace que la vida cotidiana sea inefable, da pie a lo que la hace emocionante en muchas ocasiones, por ejemplo, el arte. Igualmente, uno de los medios por los cuales se presenta y presencia lo cotidiano es producto de la creatividad: la literatura. En el siguiente capítulo analizaré las imágenes de la ciudad de Nueva York en algunos poemas de “Twenty-One Love Poems” de Adrienne Rich, considerando lo que mencioné antes: la vida cotidiana se desarrolla en un espacio físico que implica lo toponímico y lo topográfico.

---

<sup>13</sup> Esto se dio por la prefabricación de subjetividad que aconteció debido al poscapitalismo (Lindón 53-54), i.e. se propagan ideas elaboradas por campañas de publicidad y se aceptan por los consumidores sin pensar profundamente lo que suponen.

## Capítulo 2. La imaginería cotidiana de la ciudad en “Twenty-One Love Poems”

“And when the city sleeps, it dreams of us”

“We were here” –

Valeska Steiner y Sonja Glass

Si bien no todas las personas viven su día a día en un espacio urbano, el siglo XX y el XXI han sido marcados por este espacio llamado ciudad, que crece rápidamente y donde pueden coexistir la innovación y la tradición, el lujo y la precariedad, es decir, un espacio que implica contrastes en sí mismo. La literatura y el arte son medios con los cuales es posible comprender un concepto tan complejo (Edward Soja en Lindner 9) en el cual se cruza lo físico de lo arquitectónico con las acciones y sensaciones de millones de habitantes. El propósito de este capítulo es analizar la imaginería de la ciudad en una selección del ciclo “Twenty-One Love Poems” de Adrienne Rich, (“I”, “XVIII” y “XIX”) como una herramienta para visibilizar lo colectivo y lo individual que propone la voz poética. Para mi análisis, considero el término *urban imaginary* como: “the mental or cognitive mappings of urban reality and the interpretive grids through which we think about, experience, evaluate and decide to act in the places, spaces, and communities in which we live” (Edward Soja en Lindner, 8). Básicamente, se refiere al conjunto de imágenes e ideas que forman la representación de una ciudad en la mente de lxs individuos y me gustaría considerarlo igualmente con fines literarios.

Con base en esta imaginería, se toman las decisiones necesarias sobre cómo actuar en diferentes lugares urbanos y con las comunidades que residen o están presentes en ellos. Igualmente, aunque hay nociones en común de un sitio, cada quien tiene su propia percepción creada de acuerdo con su contexto y relación con éste. Por ejemplo, unx residente de la Ciudad de México no posee la misma perspectiva de esta ciudad que la de unx turista ya sea del resto o del

exterior del país, porque, además de ser el espacio toponímico y topográfico<sup>14</sup> es un elemento constructor de relaciones: “la ciudad construye, libera, aporta la esencia de las relaciones sociales: la existencia recíproca y la manifestación de las diferencias procedentes de los conflictos o que llevan a los conflictos” (Lefebvre en Goonewardena, 10). Es un espacio que inherentemente influye sobre las interacciones sociales y políticas en la modernidad. Por otro lado, aunque en los poemas de Rich no en todas las imágenes se *nombra* que el espacio urbano sea Nueva York, esto predomina en el ciclo. Tomando en cuenta lo anterior, para esta tesina, sólo elegí tres poemas de “Twenty-One Love Poems” en los cuales el imaginario cotidiano de Nueva York sobresale como una herramienta que apoya en la construcción de argumentos colectivos e individuales de la voz poética.

Precisamente, Nueva York es una de las ciudades con mayor presencia en las artes y, debido a las múltiples veces en las que ha sido reproducida, representada y recreada en ellas, su presentación no es estática y ha cambiado con el tiempo y con las voces de numerosxs autorxs que han escrito sobre ella. Esta ciudad fue al principio un símbolo cultural de la coexistencia de la decadencia y lo vibrante de lo urbano y pasó de ser un establecimiento colonial en el siglo XVII, a un ícono de la ciudad global en el XXI, caracterizada por su diversidad artística, económica y política (Lindner 7). Además, Nueva York es la cuna de diferentes manifestaciones y expresiones que comenzaron a cambiar la visión de la sociedad estadounidense. Por ejemplo, en 1969, los disturbios en Stonewall llevaron a protestas que abogaban por los derechos de la comunidad LGBTQ+ y que eventualmente la hicieron más cohesiva (McFarland 206). Asimismo, hay numerosos lugares, tales como Greenwich Village, Broadway o la Cuarta Avenida, que han marcado un inicio en la libertad de expresión de la sexualidad desde finales del siglo XIX hasta el

---

<sup>14</sup> Como mencioné en el capítulo anterior, lo toponímico se refiere al nombre y lo topográfico a la ubicación.

día de hoy (*New York Encyclopedia* 733). De ahí que Nueva York tenga una gran carga simbólica para dicha comunidad, como queda manifiesto también en el tema de las relaciones lésbicas en “Twenty-One Love Poems”.

En el poema “I”, hay un contraste entre la imaginería cotidiana de la ciudad que tiene connotaciones violentas y las menciones de naturaleza; este contraste genera un mensaje de resistencia al final del texto y, de este modo, se visibilizan situaciones colectivas e individuales en un mismo espacio visual. Las primeras imágenes descritas son de la ciudad e implican violencia y movimiento:

Whenever in this city, screens flicker  
with pornography, with science-fiction vampires,  
victimized hirelings bending to the lash,  
we also have to walk . . . if simply as we walk  
through the rainsoaked garbage, the tabloid cruelties  
of our own neighborhoods.  
We need to grasp our lives inseparable  
from those rancid dreams, that blurt of metal, those disgraces,  
and the red begonia perilously flashing  
from a tenement sill six stories high,  
or the long-legged young girls playing ball  
in the junior highschool playground.  
No one has imagined us. We want to live like trees,  
sycamores blazing through the sulfuric air,  
dappled with scars, still exuberantly budding,  
our animal passion rooted in the city.

La descripción inicial de la ciudad está en los primeros tres versos y hay dos elementos relevantes en ellos: el movimiento y los objetos en la pantalla. El primero se crea por el verbo “flicker” que significa parpadeo y por el listado de lo que aparece, lo que le da un efecto de velocidad y de estar viendo rápidamente dichas imágenes, que no son descritas detalladamente, sino sólo mencionadas. La pornografía tiene un mensaje negativo puesto que puede tratarse de imágenes ilícitas que tienden a cosificar y violentar a las mujeres. Asimismo, los vampiros son criaturas que se alimentan de sangre humana para vivir, por lo que se presenta una idea de muerte, dolor y vacío, la cual continúa

con los mercenarios. No obstante, esta última mención es irónica al describirlos como victimizados cuando son quienes tienden a herir. En conjunto, las imágenes critican cómo el poder oprime a quienes no están en circunstancias de privilegio sin aceptar la responsabilidad de su violencia. La velocidad con la que se presentan las imágenes contribuye a enfatizar la violencia en ellas. Además, esta descripción podría ser de anuncios, los que, relacionados con el consumo de la vida cotidiana, provocan alienación, ya que “son espacios intermedios que han adquirido más importancia e interés en la cotidianidad que los lugares que enlazan” (Lindón 52). La voz poética indica que se encuentran en cualquier sitio de la ciudad por lo que el espacio adquiere una connotación violenta y, con base en ella, los habitantes se alienan y están siempre consumiendo información dañina, dado que habitan el espacio constantemente.

La descripción negativa sigue desarrollándose con lo siguiente. Aquí es la primera vez que está el pronombre “we” y hace referencia a la pareja que tiene una connotación política dentro del espacio urbano cotidiano. Si bien en este primer poema aún no se reconoce dicho pronombre como correspondiente a las dos mujeres, esta ambigüedad permite llevarlo a la comunidad entera tras una primera lectura del ciclo en la cual ya se contextualizó a la pareja: “We also have to walk... If simple as if we walk / through the rainsocked garbage, the tabloid cruelties” (versos 4 y 5). El uso del imperativo “have to” indica que no tienen opción más que de transitar por un lugar sucio y violento. El contenido de los tabloides continúa con la violencia en la ciudad debido a que es “of our own neighbourhoods”: los vecindarios indican pertenencia a una comunidad. Se utiliza el adverbio “own” después del adjetivo posesivo “our” y este uso del lenguaje enfatiza que forman parte del grupo que ha sido objeto de crueldades. La pareja camina sobre estas noticias y basura, por lo que el movimiento no es placentero como en otros momentos del ciclo. Alicia Lindón menciona que, en lo cotidiano y en lo citadino, la acción de circular sustituye a la idea de habitar un espacio: “Las calles eran para llegar al trabajo o a la casa, para circular, ahora el estar en las

calles toma sentido en sí mismo” (52). Aun cuando el automóvil se considera el medio principal para moverse, caminar es igualmente una forma de desplazamiento por la ciudad y le da sentido a la realidad violenta en la que viven.

La voz poética observa esta realidad y en los versos siguientes expresa su actitud ante ella: “We need to grasp our lives inseparable / from those rancid dreams, that blurt of metal, those disgraces” (versos 7 y 8). La mujer entiende que su vida no está separada de los sucesos que las rodean en el espacio porque son parte del sector afectado y de las desgracias que observan en la ciudad día a día. La imagen contigua tiene dos posibles connotaciones: “and the red begonia perilously flashing / from a tenement still six stories high” (versos 9 y 10). Es posible leerla como la sirena de una ambulancia por el verbo “flashing” y el color de la flor, o como la señal de una tragedia en un espacio cotidiano de la ciudad: un edificio departamental. En esta imagen hay un contraste entre lo natural y lo urbano puesto que, de la imagen de la ciudad descrita como sucia y con luces artificiales, se pasa a mencionar la begonia roja que resalta entre lo urbano. Aunque anteriormente el pronombre “we” podría haber involucrado a la pareja en los acontecimientos e imágenes de la escena, el problema se aborda de manera personal hasta la mitad del texto.

Igualmente, hay un contraste entre lo urbano y lo natural en las últimas imágenes en el texto, después de que la voz poética dice: “No one has imagined us” (verso 13). Con el verbo “imagined” se comienza a crear una imagen diferente a las violentas del inicio porque, aunque el lenguaje utilizado (“sulfuric”, “scars”) también está relacionado con la destrucción, no hay tal cosa al final, sino resistencia. La descripción viene de la expresión de un deseo en el que “We want to live like trees / sycamores blazing through the sulfuric air, / dappled with scars, still exuberantly budding” (versos 14-16). El símil enlaza el “we” con esa variante de álamo sicomoro (“sycamores”), un árbol de gran tamaño que además arde en el aire sulfúrico. La toxicidad del ambiente se relaciona con lo sucio de la ciudad y las crueldades que pasan en ella, al igual que las cicatrices. No obstante, el

fuego del árbol no tiene una connotación enteramente negativa puesto que aún está floreciendo, lo que recuerda la begonia mencionada antes, sólo que, en una estructura físicamente más fuerte y grande, “our animal passion rooted in the city”, es decir, en la ciudad entera y no sólo en un edificio. A pesar del peligro que representa la ciudad, los deseos de la voz poética son florecer dentro del espacio urbano y, entre fuego y flores, resistir la violencia que la rodea. El poema inicia y termina con diferentes tipos de luz. Al principio es artificial, violenta y abrumadora con los anuncios en la ciudad, y al final es natural al tratarse de un fuego que no destruye y que permite que las flores nazcan en medio de él, lo cual produce el mensaje de resistencia.

En conclusión, la imaginería urbana y cotidiana muestra una violencia que contrasta con lo natural y, así, al final del poema hay un mensaje de resistencia ante la crueldad. Las características de lo cotidiano tales como la ambigüedad, la repetición o los símbolos ayudan a analizar las implicaciones de los elementos con los cuales se construye cada imagen y se observa cómo la voz poética tiene una relación recíproca con el espacio urbano, ya que se construyen o destruyen mutuamente. El movimiento en la ciudad que describe la voz poética, por ejemplo, el de caminar o el de las pantallas, se relaciona con el constante reconocimiento e identificación de la mujer siendo parte del espacio y a la vez de una comunidad en éste. Reconocer y descubrir la ciudad también es reconocerse y descubrirse a sí misma y, por consiguiente, se cambia de las imágenes violentas a una de resistencia y poder que predomina al final. Las imágenes de la ciudad en un entorno y contexto cotidiano ayudan a ilustrar y nombrar un ambiente negativo y a la vez ilustrar la supervivencia dentro de éste. El primer poema del ciclo se puede leer como el planteamiento de temas colectivos que se desarrollan más adelante desde la perspectiva personal de la voz poética: la violencia sistémica en contra del colectivo LGBTQ+, además de la idea de territorio y de resistencia; no obstante, aún no resalta la temática del amor de las dos mujeres del mismo modo que en el siguiente texto.

En “XVIII”, la voz poética narra un recuerdo con su amada y describe las emociones y pensamientos que le provoca. Las imágenes cotidianas de la ciudad al inicio del poema muestran el espacio en el que se encuentra la voz poética, el cual funciona como punto de partida para recordar y pensar una serie de situaciones que presentan el desamor individual y colectivamente:

Rain on the West Side Highway,  
red light at Riverside:  
the more I live the more I think  
two people together is a miracle.  
You're telling the story of your life  
for once, a tremor breaks the surface of your words.  
The story of our lives becomes our lives.  
Now you're in fugue across what some I'm sure  
Victorian poet called the salt estranging sea.  
Those are the words that come to mind.  
I feel estrangement, yes. As I've felt dawn  
pushing toward daybreak. Something: a cleft of light—?  
Close between grief and anger, a space opens  
where I am Adrienne alone. And growing colder.

Al inicio, hay una imagen cotidiana de la ciudad, ya que la voz poética parece encontrarse en un transporte en las calles de Nueva York, lo que se puede identificar por la mención de los nombres propios “West Side Highway” y “Riverside” de autopistas en Manhattan. El texto inicia con un tono melancólico creado por la perspectiva visual que describe la voz poética al utilizar no sólo una imagen de la lluvia sobre la ciudad, sino al invertir estos elementos en la imagen. Primero menciona la lluvia en la carretera y luego un semáforo en rojo en la zona de Riverside, por consiguiente, hay una inversión: agua-ciudad y ciudad-agua que produce un efecto visual incluso cinematográfico al ir de algo pequeño a algo de mayor tamaño. El simbolismo de la lluvia y dicho efecto crean la atmósfera melancólica. Asimismo, los versos siguientes enfatizan este tono: “the more I live the more I think / two people together is a miracle” (versos 3 y 4). El paralelismo en la frase que incluye las palabras “live” y “think”, y las relaciona por medio del comparativo “more”, indica que la voz poética habla desde la experiencia, ya que el vivir le ha llevado a pensar en lo

milagroso de una relación, una idea que se va a expandir no sólo en este poema sino también en el siguiente en el ciclo. El término “miracle” enfatiza lo excepcional de la idea que expone; además, la inversión entre lo urbano y lo natural (agua-ciudad) y la frase con el paralelismo se relacionan por un signo de dos puntos (:), el cual enaltece la imagen y su función dentro del poema puesto que, si bien se pueden leer como la inspiración de los siguientes dos versos, también como las del resto del poema, o sea, como una invitación a recordar lo que se narra a continuación. Entonces, la primera imagen de la voz poética en un ambiente cotidiano y urbano ayuda a presentar el resto de la narración y tanto ella le da un tono melancólico y triste al resto como éste una connotación de melancolía a dicha descripción.

Después, la voz poética cuenta una conversación con su amada: “You’re telling the story of your life / For once, a tremor breaks the surface of your words” (versos 5 y 6). “Story of my life” es una frase coloquial que expresa un suceso desafortunado que se repite una y otra vez en la vida de alguien. La descripción de las palabras de su pareja añade al momento una connotación negativa porque si bien “a tremor breaks the surface of your words” indica un sentimiento en la hablante, la palabra “tremor” hiperboliza el impacto de la conversación al compararla con la imagen de un terremoto que rompe una superficie, ya que “tremor” puede ser tanto temor como temblor. De manera similar a la imagen en la ciudad, hay movimiento de una perspectiva particular, las palabras de una persona, a una más grande como la de una ruptura en una superficie. Puesto que el tiempo gramatical es progresivo, da la impresión de que la voz poética está con su amada en el escenario que se describió anteriormente; no obstante, lo que se narra podría ser un recuerdo porque después menciona: “The story of our lives becomes our lives”. Al considerar el significado cotidiano de la frase se puede analizar como un indicador de que lo desafortunado se repitió en ese momento, lo cual se enfatiza con la imagen siguiente que describe una partida sin ella.

Así, el recuerdo termina con un cambio de escenario: “Now you’re in fugue across what some I’m sure / Victorian poet called the salt estranging sea” (versos 8 y 9). El “now” marca la diferencia entre los tiempos de las descripciones porque, aunque anteriormente estaba en presente progresivo, el “now” y la frase de “the story of our lives” indican diferentes momentos. Una vez más hay una imagen relacionada con el agua, “the salt estranging sea”, que intensifica el término de la relación y que, además, es una alusión intertextual a “To Marguerite: Continued”, del poeta victoriano Matthew Arnold, que menciona este mar (McGuirk 75).<sup>15</sup> Hay tres ideas significativas que amplían la importancia de esta alusión en el poema “XVIII” de Rich: la isla, la soledad, y la separación. “To Marguerite” inicia de la siguiente manera: “Yes! in the sea of life enisled, / With echoing straits between us thrown” (versos 1 y 2). Las islas han sido una imagen constante en el ciclo de “Twenty-One Love Poems”, ya sea mencionadas como el territorio de Manhattan, como un símbolo de protección para la pareja, o como uno de la alienación que sufre la voz poética tras la pérdida de su amada y, por ende, es notable que en la alusión a Arnold se encuentre de nuevo para ilustrar soledad, ya que el mar de la vida está paradójicamente descrito como una isla cuando es éste el que usualmente las contiene. Y, después, se menciona que, en este mar, “We mortal millions live *alone*” (verso 4). Por tanto, la imagen de las islas se usa de manera similar en ambos poemas y se enaltece la idea de la soledad o de la alienación.

El poema de Matthew Arnold termina con las palabras “And bade betwixt their shores to be / The unplumb’d, salt, estranging sea” (versos 23 y 24). El mar extraño mencionado en “XVIII” no es sólo el mar como tal en el que viaja su amada, sino que tiene una carga connotativa que implica el dolor de la lejanía entre ambas y cómo eso la hace sentir sola, al remitirnos a dicho texto: “Those are the words that come to mind. I feel estrangement, yes.” (versos 10 y 11). Este

---

<sup>15</sup> Hay un poema previo de Arnold llamado “Isolation: To Marguerite”, el cual también trata el tema de la separación y la soledad.

sentimiento se intensifica con un símil, “As I’ve felt dawn / pushing towards daylight” (versos 11 y 12), y la ruptura se hiperboliza con imágenes de la Tierra, ya que al igual que con “a tremor breaks the surface” (verso 6), cuando amanece la luz se ve similar a una apertura en el horizonte. Al enlazarlas con el tema del poema de Arnold, las dos imágenes intensifican la ruptura amorosa y, así, la voz poética relaciona un cambio en el cielo con su separación, otra grieta en un gran espacio: imágenes que se convierten en una hipérbole. Luego, la mujer nombra la grieta: “Something: a cleft of light—? / Close between grief and anger, a space opens / where I am Adrienne alone. And growing colder” (versos 11-13).<sup>16</sup> Las imágenes de naturaleza terminan con la de una apertura o ruptura que no es física, sino que corresponde al plano personal y emocional de la voz poética. Además, aunque parece ser un espacio con una connotación negativa, ya que está entre la aflicción y el enojo, se describe como una hendidura por la que puede pasar la luz, lo cual puede interpretarse como una metáfora que expresa la oportunidad de nuevos pensamientos o la lucidez para encontrarse en nuevas perspectivas a pesar de la deformación de este lugar. En un espacio de catorce versos,<sup>17</sup> y gracias al potencial de las imágenes utilizadas, la voz poética ilustra un recorrido desde las calles de Nueva York hasta un espacio interno que no tendría el mismo efecto sin este contraste de perspectiva.

En sí, aunque no parece dominar toda la imaginería, la ciudad ayuda a expresar la idea principal del desamor de manera general e individual y se puede leer como una fuente de inspiración para generar el resto de las imágenes o como una que genera un contraste importante con las ideas del final. En el comienzo del poema “XVIII”, la imagen de las calles de Nueva York da inicio a una transición visual que desarrolla ideas generales sobre el amor/desamor tales como

---

<sup>16</sup> Aunque aquí hay un tema interesante sobre la figura de Adrienne Rich en los poemas, no voy a indagar en ello, ya que no está relacionado con mi hipótesis principal y considero a “Adrienne” como la voz poética y no la autora.

<sup>17</sup> Otro aspecto interesante en “Twenty-One Love Poems” es la forma de los poemas que juega con los géneros del soneto y la lírica, pero no inquiero en ello con el fin de no alejarme de mi línea temática.

“Two people together is a miracle”, y que también profundiza en la experiencia propia de la voz poética al terminar con su nombre propio y nombrando sentimientos. La vida cotidiana incluye todos los sueños, sensaciones y recuerdos que se pueden reconfigurar una y otra vez cada día y es en o con dicho espacio cotidiano donde la voz poética racionaliza sus emociones. Por ende, lo cotidiano en el texto se presenta bajo la forma de lo urbano y, a la vez, se puede incluir el proceso de pensamiento descrito por medio de ilustraciones. Igualmente, la presencia de las imágenes urbanas al principio del texto se puede considerar como un recordatorio de la dualidad de un espacio cotidiano para una persona, lo que se observa en la dimensión física y en lo que ocurre internamente relacionado con lo intangible. Con las figuras retóricas mencionadas anteriormente, como la hipérbole y el paralelismo, se construye un contraste con esas imágenes iniciales y otras naturales: el mar y la luz del día. Además, la alusión al poema de Matthew Arnold amplía las imágenes de soledad, separación y agua. En conclusión, la imaginería de la ciudad de Nueva York en el poema “XVIII” funciona como un recurso que establece un tono y una idea que enfatizan el resto del contenido del texto en el cual se expone un duelo por una pérdida romántica y de identidad que más adelante se trata también desde lo colectivo.

En último lugar, el poema “XIX” continúa profundizando en las ideas y las imágenes planteadas en el texto anterior, por tanto, es un ejemplo de la importancia de la consistencia del ciclo. Lo anterior sucede por medio de repeticiones, un contraste temporal, la mención directa de lo diario/cotidiano y los signos de puntuación; así, la imaginería cotidiana de la ciudad ayuda a exponer lo complejo de las relaciones interpersonales a nivel individual y colectivo. El texto inicia con una imagen similar a la última del anterior, “growing colder”:

Can it be growing colder when I begin  
to touch myself again, adhesion pull away?  
When slowly the naked face turns from staring backward  
and looks into the present,  
the eye of winter, city, anger, poverty, and death

and the lips part and say: I mean to go on living?  
 Am I speaking coldly when I tell you in a dream  
 or in this poem, There are no miracles?  
 (I told you from the first I wanted daily life,  
 this island of Manhattan was island enough for me.)  
 If I could let you know—  
 two women together is a work  
 nothing in civilization has made simple,  
 two people together is a work  
 heroic in its ordinariness,  
 the slow-picked, halting traverse of a pitch  
 where the fiercest attention becomes routine  
 —look at the faces of those who have chosen it.

En “XVIII”, lo que se volvía más frío era la voz poética, “Adrienne”, sin embargo, en éste, el pronombre “it” se refiere al espacio recién abierto. Cabe mencionar que la mitad del texto incluye preguntas que le añaden un tono de contemplación; en este caso, con una paradoja, “adhesion pull away”, la voz poética se cuestiona si al alejarse de su amada se acerca más a ella misma, aunque no de una manera cálida. Esta es la primera idea que sucede al poema anterior.

Después, de manera similar al texto previo cuando se inicia el recuerdo, hay un cambio de tiempo de pasado a presente que se genera con la siguiente imagen: “When slowly the naked face turns from staring backward / and looks into the present” (versos 3 y 4). El adverbio “when” continúa la idea del espacio frío en la retrospectiva de la voz poética, y el hecho de que lo que voltea es “the naked face” implica sinceridad de su parte, ya que se puede considerar como un rostro sin máscara y sin ocultar apariencia alguna, además de que puede ver todo tal cual es. Lo que observa la voz poética se describe como “the eye of winter, city, anger, poverty, and death” (verso 5) y la lista incluye elementos con una connotación negativa que van de lo tangible a lo abstracto, puesto que el ojo del invierno puede considerarse lo más frío de éste (que se relaciona con la imagen anterior), la ciudad puede verse y tocarse, el enojo, aunque menos específico, puede sentirse y, en cambio, la pobreza y la muerte son mucho más complejos. Esta idea conecta con la hendidura de luz mencionada al final del poema anterior porque, como se explicó antes, se puede

leer como el comienzo de nuevos pensamientos o perspectivas. Esta conexión va más allá debido a que se habla desde lo personal o individual (la separación) y la colectividad (la pobreza y muerte que se presencian en la ciudad) gracias al cambio de la voz poética.

La lista acaba con palabras habladas indicadas con dos puntos y con el verbo “say”: “and the lips part and say: I mean to go on living?” (verso 6). El tono de contemplación cambia a uno de desesperanza cuando la voz poética enlista lo que está en su presente; además, la pregunta también puede implicar frustración porque expresa que la única manera de evitar lo que ve es dejar de vivir. Esta idea continúa y se expande con: “Am I speaking coldly when I tell you in a dream / or in this poem, There are no miracles?” (versos 7 y 8). En este fragmento, hay dos repeticiones de ideas del poema precedente: el frío y los milagros. La idea del frío se ha enfatizado desde el final del “XVIII” con “growing colder” y la imagen se ha expandido en ambos textos contiguos al punto de dar el efecto de amplitud. Incluso, la repetición del término por parte de la lectora incrementa la impresión. La voz poética describe su habla como fría e ilustra sus sentimientos de este modo, al mismo tiempo que sigue expandiendo la idea del espacio frío. Esto y la frase “the eye of winter”, que es lo que ella observa, conecta la idea del espacio frío de tal suerte que éste refiere tanto a ella misma como a lo que la rodea: tangible y abstracto a la vez. A lo largo del ciclo, los espacios externos e internos tienden a superponerse y lo anterior es un ejemplo de ello.

Asimismo, el milagro al que refieren las palabras dichas fríamente por la hablante remite a la metáfora de “Two people together is a miracle” en el texto previo. En el poema no hay dos personas juntas porque la soledad se ha ilustrado anteriormente y tampoco hay milagros en un sueño, lo cual puede relacionarse con la sinceridad de “the naked face” en el verso tres: se reconoce la realidad. El hecho de que la pregunta se inicie con “and the lips part and say” enfatiza la separación de la pareja, ya que el verbo “to part” lo ilustra con una parte de su cuerpo y un movimiento que recuerda al final de un beso si se considera como “separar”. Con una serie de

preguntas que indagan en los componentes de lo cotidiano, la mujer no sólo expresa la problemática de su rompimiento a un nivel individual y de identidad, sino en uno colectivo y general que cuestiona cómo vivir un duelo de esta índole y las repercusiones en la constitución de una persona cuando el exterior le impone tanta presión y desesperanza. Por otro lado, la falta de un milagro no sólo se refiere al nivel personal, sino también al colectivo porque anteriormente la perspectiva de la voz poética describió la “ciudad”, la “pobreza” y la “muerte”. La ciudad, que es lo observable, ejerce como un medio para ilustrar no sólo un espacio exterior y común, sino también uno interno y personal.

Posteriormente, los paréntesis se pueden leer como indicadores de un recuerdo: “(I told you from the first I wanted daily life, / this island of Manhattan was island enough for me)” (versos 9 y 10). Aquí se pueden identificar dos elementos relevantes: el deseo de lo cotidiano y la isla. Si bien, la vida diaria puede percibirse como simple, al ser un conjunto de componentes físicos y temporales, se crea una compleja red de acciones y estados; en el poema, los deseos que la voz poética comunica a su pareja eran un todo temporal y espacial con ella. También, dicho deseo de cotidianidad se establecía y materializaba en Manhattan; por tanto, en el ciclo, la ciudad destaca al ser el constante recordatorio de los deseos de la voz poética que no pudieron ser y, de nuevo, ilustra una problemática interna y externa. Finalmente, la repetición del término “isla” propone el estado de alienación de la pareja positivamente porque era lo único que la voz poética necesitaba para la vida cotidiana. Asimismo, se remarca que el espacio geográfico ha cambiado por su experiencia, ya que, cuando no está su amada, la isla ya no es suficiente y se convierte en un símbolo de soledad y no de quietud: la isla, presente en lo cotidiano de la voz poética porque la habita, se transforma en un recordatorio del amor perdido. Esto conecta con dos momentos en el ciclo. La perspectiva de la voz poética ahora se enfoca en lo corrupto y malicioso del espacio cotidiano que le rodea, como se ve en el poema “I” con la descripción de la ciudad o en la perspectiva de estos dos poemas.

Además, es notable que se utiliza el nombre propio del lugar y no es cualquier isla, es Manhattan, lo cual remite al inicio del poema anterior en el cual se nombran West Side Highway y Riverside, y cómo este espacio citadino ha adquirido un simbolismo negativo para la voz poética al representar la falta del cumplimiento de un deseo romántico. Estos nombres propios también funcionan como una herramienta que une ideas a lo largo del ciclo. La imagen de Manhattan adquiere aún mayor profundidad con el condicional que está a continuación en el poema.

Hay un nuevo tono de desesperación y frustración de la voz poética cuando menciona: “If I could let you know—” (verso 11), en el cual se extiende aún más la metáfora del poema previo: “two women together is a work / nothing in civilization has made simple” (versos 12 y 13). La palabra “women” reemplaza a “people” y, al volverse específica en el género, crea una declaración política al nombrar directamente a una pareja de mujeres y cómo la composición de la sociedad complica la relación por las constantes presiones y violencias impuestas a ellas. Una pareja lesbiana no sólo implica el “milagro de que dos personas estén juntas”, sino también el enfrentar las adversidades que impone una sociedad heteropatriarcal, lo que ocasiona que una vida diaria juntas sea mucho más difícil. Además, el término “civilization” se vuelve irónico porque lo que se ha pensado como métodos de organización social por siglos, en realidad ocasiona un caos que no siempre es visible al ser vivido diariamente de manera intrapersonal mas no públicamente. Es un orden frágil que sólo aplica a quienes lo imponen. Después se menciona que “two people together is a work” (verso 14) y la declaración se generaliza de nuevo con la palabra “people” y hace énfasis en la dificultad de lo ordinario en cualquier relación interpersonal. También hay un cambio del término “miracle” por el de “work” que altera el tono de la voz poética, ya que no se ve más como algo casi imposible, sino como algo complejo que pragmáticamente requiere un esfuerzo. Por medio de los cambios en los elementos de la metáfora constante en los poemas “XVIII” y “XIX”,

la voz poética expone la complejidad del amor en el día a día, sin dejar de hacer énfasis en la dificultad extra que hay en una relación anti-sistémica o no normativa.

La metáfora “two people together is a work” evoluciona a “heroic in its ordinariness / the slow-picked, halting traverse of a pitch / where the fiercest attention becomes routine” (versos 15-17). La idea que se estableció con Manhattan y su simbolismo relacionado con el fracaso de la unión de la vida diaria con la pareja, se enfatiza con el heroísmo en lo diario, es decir, la voz poética propone que la constancia de lo cotidiano es un acto de valentía. No obstante, es paradójico tal como se observa en la imagen “halting traverse of a pitch / where the fiercest attention becomes routine” porque cuando se requiere que las atenciones no sean rutinarias, se cuestiona lo esencial de la temporalidad en lo cotidiano, la repetición. No sólo se acentúa lo difícil de la vida en pareja, sino el heroísmo que implica lograr llevarla a cabo *dentro de lo cotidiano*. Al final del conjunto que forman ambos poemas, la vida cotidiana se presenta de manera conflictiva y no sólo es el principal elemento por el cual las dos mujeres no pudieron estar juntas, sino por el cual la voz poética desarrolla ideas que se superponen entre lo interno y externo, lo físico y lo abstracto. No obstante, otro problema latente de esta cotidianidad son las reglas que la conforman y que la complejizan al volverla un trabajo y una batalla en diferentes niveles siempre cuestionables.

El poema termina con la siguiente imagen: “—look at the faces of those who have chosen it” (verso 18). El pronombre “it” remite a todo lo que está entre los guiones largos, es decir, a la idea de que el amor en lo ordinario implica esfuerzo para dejar de ser un milagro. Los rostros, al no ser descritos y sólo mencionados, bien podrían implicar una ambigüedad que no permite saber si la decisión es positiva o no, pero por la insistencia creada con el condicional, “If I could let you know”, se le puede añadir a la imagen una connotación positiva. Además, en el mismo texto se había mencionado previamente un rostro en el tercer verso, “When the naked face turns from staring backward”, que se leyó como la sinceridad de la voz poética con su realidad y, así, lo que

veía era una lista de elementos negativos que incluían pobreza y muerte. Si se considera lo que ven los rostros como un espejo de su expresión o significado, se podría decir que ambas connotaciones coexisten y que ninguna predomina en la vida diaria. Sin embargo, los últimos versos siguen teniendo un tono de frustración y desesperanza porque la cotidianidad no funcionó para la voz poética y su amada.

En el poema “XIX” y en su antecesor, el “XVIII” las imágenes cotidianas de la ciudad ayudan a explicar la idea principal sobre la dificultad del amor en lo cotidiano a nivel individual y colectivo. Primero, las menciones de los nombres propios relacionados con Nueva York ayudan a conectar ambos textos y, así, desarrollar la isla de Manhattan como un símbolo tanto del fracaso amoroso que vive la voz poética como del arduo trabajo que supone la vida cotidiana. Otro elemento sobresaliente desarrollado es la idea de un espacio frío que tiende a ser tanto lo que rodea a la voz poética como lo que se encuentra dentro de ella, al mismo tiempo. De este modo, la ciudad se convierte en un espacio que incluye e implica tanto lo físico y colectivo como lo interno y personal. Además, en muchas ocasiones a lo largo de ambos textos, la imaginería de Nueva York ayuda a potenciar las pequeñas ideas de frustración, esperanza o desesperanza, deseos, civilización, entre otras, que la voz poética entreteje en un tiempo que ronda entre el presente y el pasado.

En conclusión, la imaginería cotidiana de Nueva York ayuda a visibilizar diferentes ámbitos en los que se sitúa la voz poética individual y colectivamente en los poemas elegidos de “Twenty-One Love Poems”. En el “I”, el contraste de las imágenes urbanas, de tabloides y pantallas, con las de la naturaleza, exhibe la violencia impuesta socialmente y la expresión de la esperanza por medio de la resistencia, lo cual se aplica tanto para lo colectivo como para la situación de la pareja en cuestión. Similarmente, en el conjunto de los poemas “XVIII” y “XIX”, los nombres propios neoyorquinos ayudan a identificar la ubicación y el contexto de la voz poética cuando ésta comienza un proceso de pensamiento que involucra algo más complejo que lo físico de un espacio

urbano: lo prodigioso del amor, general o individualmente, y la manera en la cual la civilización no facilita la vida diaria. Del mismo modo, la ciudad ayuda a materializar parte de las ideas abstractas que se generan cuando los espacios internos y externos de la voz poética comienzan a superponerse. Cabe mencionar que, conforme el ciclo avanza, los poemas se vuelven más abstractos y hay un efecto de disolución que enfatiza los pensamientos en el duelo de la mujer y el final de éstos, además de la complejidad de los temas tratados tales como el amor, la identidad, la precariedad citadina y sus respectivos detalles cotidianos. Las imágenes cotidianas de la ciudad de Nueva York son una herramienta que acompaña la construcción de declaraciones y alusiones complejas de la voz poética en varios poemas del ciclo y un recurso que ayuda a ampliarlas y sintetizarlas en el espacio de la página gracias al potencial de significado que incluyen. Tras una primera lectura, que permite conocer el contexto y los temas LGBTQ+ en la relación amorosa, como se comentó al principio de este capítulo, la ciudad mencionada sobresale por su trasfondo histórico. Asimismo, los poemas ilustran la influencia del espacio urbano cotidiano en lo interno de un individuo y, específicamente, de cómo la ciudad de Nueva York tiene una presencia peculiar en la literatura por la manera en la que cada autorx la describe de manera diferente sin quitarle su esencia.

### Capítulo 3. La imaginería sonora cotidiana en “Twenty-One Love Poems”

“The classical arpeggio climaxing  
into the blue balls of worship music.  
You know the sound, right?  
An indecisive radio?”  
Ashley Frangipane – “Introduction”

Parte fundamental de la vida diaria son los sonidos que se generan con las actividades que suceden en ella. Es difícil imaginar el día a día sin tomar en cuenta la música que escuchamos, los cláxones de los autos, las voces de las personas que nos rodean, la tetera o cualquier otro sonido que sea particular en la vida de cada persona. Este capítulo está dedicado a la imaginería sonora cotidiana en tres poemas de “Twenty-One Love Poems” en los cuales el sonido adquiere significado por el objeto o sujeto representado y se apoya en la presentación de una crítica que varía de acuerdo con el texto. Para ello, hay que tener en cuenta que no es factible separar por completo un sonido del lugar en el cual se manifiesta: “you will hear those sounds as being located at the place where they originate [even if it is an object which contains the potential]” (Pasnau 212). Por tanto, un sonido se puede catalogar como cotidiano al escucharlo en un ambiente de esa misma naturaleza o al ser representado con un objeto que tenga un uso diario y que, de esta manera, implica los cuatro componentes cotidianos: el tiempo, lo simbólico, la pluralidad y lo ambiguo. Los sonidos siempre son contextualizados porque se reconocen por medio del objeto que produce las ondas sonoras y el lugar en donde se encuentra.

De acuerdo con Robert Pasnau, a pesar de que físicamente el sonido viaja a través del aire en forma de ondas, nuestro lenguaje cotidiano hace énfasis en los objetos y da pistas de cómo percibimos y conceptualizamos los sonidos: “We speak not just of hearing sounds, but also of hearing the objects that make those sounds. *We hear orchestras, birds, students and cars, and we*

*suppose that we hear these things as having a definite location*” (317).<sup>18</sup> Este lenguaje es común en las imágenes sonoras, por ejemplo, en la poesía, ya que se crean al describir o mencionar un objeto que emita sonido. C. J. Darwin y R. P. Carlyon proponen lo siguiente: “In the space of a few seconds these sounds might include a number of different people speaking, a car passing, music from next door’s radio, a door slamming, and the wind whistling through a crack in the window” (C.J. Darwin y R.P. Carlyon citados en Pasnau 318-319). En la cotidianidad moderna y en la contemporánea, caracterizadas por la urbanización, es infrecuente que los sonidos se encuentren aislados y es difícil discernirlos uno de otro, ya que son percibidos en cuestión de segundos y simultáneamente. Los sonidos ejemplifican de excelente manera la ambigüedad de lo cotidiano puesto que no son universalmente compartidos ni catalogados como cotidianos por todas las personas. Por ejemplo, el conjunto de los cláxones de los automóviles puede identificarse como algo cotidiano para todas las personas que transitan cada día por una calle concurrida. No obstante, relacionar siempre lo sonoro cotidiano con lo artificial ciudadano es engañoso, ya que los sonidos cotidianos de una persona dependen del espacio en el que tiende a encontrarse, y no todos viven en una ciudad. Entonces, hay sonidos que forman parte constante de lo cotidiano y el análisis de la imaginaria sonora implica considerar el objeto que lo describe. Con lo anterior en mente, a continuación, analizo principalmente la imaginaria sonora cotidiana en los poemas “IV”, “XIII” y “XVI”, aunque hago referencia a otros sentidos por las imágenes multisensoriales que expone la voz poética.

Precisamente, en el poema “IV”, la connotación de los sonidos cotidianos ayuda a crear un contraste entre imágenes de dolor y placer que desarrollan ideas tanto sobre la relación personal de

---

<sup>18</sup> El énfasis es mío.

las mujeres como de índole feminista. La voz poética cuenta una escena en la que llega a casa después de pasar tiempo con su amada:

I come home from you through the early light of Spring  
 flashing off ordinary walls, the Pez Dorado,  
 the Discount Wares, the shoe-store. . . . I'm lugging my sack  
 of groceries, I dash for the elevator  
 where a man, taut, elderly, carefully composed  
 lets the door almost close on me. —For god's sake hold it!  
 I croak at him. —Hysterical,— he breathes my way.  
 I let myself into the kitchen, unload my bundles,  
 make coffee, open the window, put on Nina Simone  
 singing Here comes the sun. . . . I open the mail,  
 drinking delicious coffee, delicious music,  
 my body still both light and heavy with you. The mail  
 lets fall a Xerox of something written by a man  
 aged 27, a hostage, tortured in prison:  
 My genitals have been the object of such a sadistic display  
 they keep me constantly awake with the pain . . .  
 Do whatever you can to survive.  
 You know, I think men love wars . . .  
 And my incurable anger, my unmendable wounds  
 break open further with tears, I am crying helplessly,  
 and they still control the world, and you are not in my arms.

Con el propósito de explicar el papel de los sonidos en el poema, tomaré en cuenta tres elementos: el objeto o sujeto que representa al sonido, el significado que adquiere adentro del texto y el que tiene afuera de éste. Además, para adjetivizar la imagería sonora como cotidiana, se deben considerar los dos primeros versos porque contextualizan los sonidos. En ellos, la voz poética camina hacia su casa, como se indicó antes, después de estar con su amada “I come home from you through the early light of Spring” (verso 1) y describe las calles de la siguiente manera: “flashing off ordinary walls, the Pez Dorado, / the Discount Ware, the shoe-store...” (versos 2-3). El inicio del poema crea un ambiente de tranquilidad cuando la voz poética describe la luz del sol de primavera y después presenta una escena de manera cotidiana al incluir la figura retórica de la acumulación, con la cual enlista lo que recorre mientras camina “ordinary walls, the Pez Dorado, / the Discount Ware, the shoe-store...”. El hecho de que incluye el adjetivo “ordinary” es importante

porque, si bien este adjetivo no es exactamente lo mismo que cotidiano, puede indicar esta cualidad al considerarse la praxis repetitiva mencionada en el capítulo uno, es decir, lo cíclico del tiempo y su repetición. El listado enfatiza el hecho de que la escena descrita es cotidiana para la voz poética y produce el efecto de movimiento también para lxs lectorxs, por tanto, las primeras tres líneas del poema crean una imaginería en movimiento de una situación cotidiana y tranquila y ayudan a contextualizar lo que sigue en la narración.

Después, la voz poética menciona que carga con las compras y llega a su casa en donde se dirige al elevador. El primer sonido en el texto está en el siguiente diálogo con un hombre en el elevador indicado por las rayas<sup>19</sup>: “—For god’s sake hold it! / I croak at him. —Hysterical—, he breathes my way” (versos 6 y 7). El verbo que describe el diálogo de la mujer es onomatopéyico y es comúnmente utilizado para indicar un sonido animal, lo cual enfatiza la exasperación de la mujer; por otro lado, el verbo en el diálogo del hombre es “breathes” e ilustra la palabra de forma instantánea y rápida. Los primeros dos versos contextualizan este diálogo en un espacio cotidiano y, con ello, está propuesto como una situación común que va más allá de la mujer que lo narra. El hecho de que la palabra utilizada por el hombre sea “hysterical” recuerda una tradición de tratar a las mujeres como histéricas cada vez que expresaban un sentimiento inconveniente para un sistema patriarcal. Durante siglos, las necesidades de las mujeres se han visto como una exageración e incluso cualquier reacción emocional se consideraba motivo suficiente para que los doctores las diagnosticaran con histeria y las sometieran a tratamientos inhumanos o al aislamiento. El sonido de la palabra del hombre que etiqueta como “histérica” a la voz poética debido a que le pidió que detuviera el elevador, al presentarse en un ambiente público cotidiano, expone que es una constante cotidiana que las mujeres tengan que pasar por situaciones en donde, antes de escucharlas y

---

<sup>19</sup> Los verbos que se usan en esta parte son lo que le da la calidad de sonido y diálogo al igual que las rayas.

ayudarlas, se les limita a adjetivos que les quitan agencia en sus espacios y acciones de diario. Este argumento también se ve apoyado por el resto de las ideas que se desarrollan en el poema “IV”.

Tras los sucesos mencionados, la mujer entra a su casa y el escenario descrito es privado y personal además de seguro: “I let myself into the kitchen, unload my bundles, / make coffee, open the window, put on Nina Simone / singing Here comes the sun...” (versos 8-10). Una vez más, se encuentra la figura retórica de la acumulación en forma de una lista que menciona el espacio de la cocina, el movimiento de dejar las compras y preparar café. Esta lista contextualiza como cotidiano el siguiente sonido en el texto, la canción de Nina Simone; además, la música es importante en la cotidianidad si se considera su constante presencia en el día a día. La canción pertenece a The Beatles y fue lanzada en 1969. No obstante, la voz poética no hace alusión a esta banda, sino a la cantante y escritora estadounidense Nina Simone. Esta inclusión en el texto tiene tres puntos importantes. Primero, quitar agencia a un grupo conformado por hombres y dar el espacio a una mujer enfatiza la feminidad del espacio en el cual está segura en comparación con la escena que narra antes de entrar al departamento. Esta feminidad es importante también para la colección en la cual se encuentran los poemas, porque *The Dream of a Common Language* celebra un mundo donde las voces femeninas dominan.

Segundo, la seguridad y calidez de la privacidad también son creadas por la letra y título de la canción, “Here Comes the Sun”, cuya melodía evoca tranquilidad y esperanza. Y, finalmente, Nina Simone fue una cantante afroamericana que vivió en una de las principales épocas de activismo en favor de los derechos de su comunidad y su música ha representado el mensaje de igualdad transmitido por las protestas en Estados Unidos. La presencia de la cantante da espacio al feminismo y la música negros porque en medio de esta intertextualidad se encuentra la figura que para finales de los sesenta alcanzaba una audiencia global con temas que incluían “[the] Beatles songs and those that considered segregation’s effects on children, the assassination of Martin

Luther King Jr., gender discrimination and color consciousness among African Americans, and black pride” (Feldstein 1351). También, la canción hace referencia al inicio del poema en el cual la voz poética camina en la primera luz de la mañana: “I come home from you in the early light of Spring” (verso 1). De esta manera, el sonido cotidiano de la música incluye un mensaje personal de amor y a la vez uno político al nombrar a la cantante Nina Simone y al contrastar con el ambiente de tensión que provocó la cotidiana situación del elevador. En su espacio privado, la voz poética recuerda a su amada en medio de diferentes imágenes de placer como se lee en este punto del poema.

Tras la lista de actividades y la mención de Nina Simone, la voz poética indica: “I open the mail / drinking delicious coffee / delicious music” (10-12). En esta parte, hay tres elementos importantes que considerar: la aliteración, la imagen de la música y la idea creada por ambos. El primer elemento, la aliteración “drinking delicious”, enfatiza la idea de placer que se está creando, incluso oralmente. El inicio con el sonido /d/ genera un movimiento en la lengua que recuerda saborear una bebida en la posible cotidianidad de lx lectorx, ya que para crear el sonido es necesario colocar la lengua detrás de los dientes centrales porque la consonante “d” es alveolar. Esta imagen después se transmite a la música al calificarla como “delicious”, por tanto, con la figura retórica de la sinestesia, la voz poética juega con los sentidos y crea la sensación de saborear la música y a la vez de crearla con la enunciación de “drinking delicious”. Finalmente, la idea de placer termina en un pensamiento de su amada cuando la voz poética menciona “my body still light and heavy with you” (verso 13). La amada y su presencia sobresalen en el poema con un sonido cotidiano: la canción de Nina Simone y la idea de placer. No obstante, esta última sólo dura esos versos en el poema porque hay un contraste con las imágenes de dolor que la voz poética menciona después.

Como una interrupción al espacio de seguridad y calidez que había creado la voz poética con sus descripciones, llega la paquetería: “The mail / lets fall a Xerox of something written by a

man” (versos 13-14). Es esta acción cotidiana lo que marca un cambio en la idea de placer que se había creado anteriormente puesto que, al abrir el correo, la voz poética indica que el hombre, “aged 27, a hostage, tortured in prison”, escribió: “My genitals have been the object of such a sadistic display / they keep me constantly awake with the pain . . .” (versos 15-17). El placer corporal descrito antes y creado por medio de los sonidos contrasta con el dolor en los genitales del hombre. Además, la mención del género de la figura que sufre apoya la idea que se inició en el diálogo en el elevador porque los hombres en el poema representan violencia física o verbal ya sea ejercida o recibida. Lo anterior se intensifica cuando la voz poética dice: “You know, I think men love wars” (verso 19). La connotación de violencia que la palabra “men” ha adquirido anteriormente en el texto se intensifica con el sujeto y el predicado, “love wars”, crea un comentario de política de género que enfatiza la violencia que suponen o imponen los hombres en el texto. No obstante, la declaración contundente que le sigue, “Do what you can to survive”, parece darle y quitarle un propósito al dolor, ya que las guerras se pueden detener por quien las declara, y a pesar de ello y los incontables e indescritibles dolores, suceden. La idea de dolor, que contrasta con la anterior de placer, continúa hasta el final del poema.

“IV” termina de la siguiente manera: “And my incurable anger, my unmendable wounds / break open further with tears, I am crying helplessly, / and they still control the world, and you are not in my arms” (versos 20-22). Hay dos imágenes sobresalientes en esta parte del texto. La primera es la mención de la palabra “heridas”, debido a que anteriormente se habían descrito las del hombre en la cárcel, pero ella refiere a un sufrimiento emocional que viene de algo interno (su enojo y no estar con su amada) y de observar la violencia presente en el mundo. Es posible relacionar ambos dolores por el mismo motivo; no obstante, la voz poética expresa frustración dado que es una situación que ella parece no poder controlar, es decir, siente impotencia por la violencia que ha explicado anteriormente y siente desánimo al no poder estar con su amada, cuya mención y

recuerdo habían llenado anteriormente la narración de tranquilidad y calidez. La segunda imagen, la ausencia de la amada en sus brazos, genera un contraste entre el inicio y el final del poema porque al inicio de la narración hay un tono de esperanza y tranquilidad que no se encuentra al último por el cambio de enfoque del placer al dolor. Estos últimos contrastes remarcan algo constante en el ciclo: el hecho de que la voz poética entrelaza en varias ocasiones las problemáticas personales con las del exterior, pero, en este caso, principalmente por medio de imágenes cotidianas.

En conclusión, la imaginería de los sonidos cotidianos funciona como una herramienta para enaltecer la descripción de una escena que incluye tanto dolor como placer y que se extiende en comentarios de género y de conflictos violentos. Por ejemplo, tres momentos sobresalientes que se analizaron en este poema son los siguientes. El primero es el diálogo en el elevador que plantea el primer momento de incomodidad y tensión entre la voz poética femenina y una figura masculina. En contraste, la privacidad de la mujer en su casa es enaltecida con la mención de la canción de Nina Simone que genera una connotación de placer ligada al espacio y al cuerpo femeninos, y al amor de la voz poética por su amada. El desenlace, el tercer momento, es un contraste entre el dolor físico y emocional causado por la internalización de lo que rodea a la voz poética, es decir, por el conjunto de sensaciones y pensamientos de tensión y violencia que observa. También es notable el uso del lenguaje y de figuras retóricas, tales como la sinestesia y la aliteración, que se mencionaron anteriormente y que generan o expanden la imaginería en el texto. La imaginería sonora también funciona en otras partes del ciclo para desarrollar ideas a través de lo cotidiano como en el siguiente poema a analizar en este capítulo.

En el poema “XIII”, la voz poética describe un viaje con imágenes, entre ellas sonoras, que desarrollan críticas y cuestionamientos a lo sistémico, sobre todo a lo relacionado con leyes y

reglas. En este texto, a pesar de narrarse un viaje, lo cotidiano se encuentra principalmente en los objetos que ayudan a producir los sonidos presentes en el trayecto:

The rules break like a thermometer,  
 quicksilver spills across the charted systems,  
 we're out in a country that has no language  
 no laws, we're chasing the raven and the wren  
 through gorges unexplored since dawn  
 whatever we do together is pure invention  
 the maps they gave us were out of date  
 by years . . . we're driving through the desert  
 wondering if the water will hold out  
 the hallucinations turn to simple villages  
 the music on the radio comes clear—  
 neither Rosenkavalier nor Götterdämmerung  
 but a woman's voice singing old songs  
 with new words, with a quiet bass, a flute  
 plucked and fingered by women outside the law.

La primera imagen está relacionada con lo cotidiano al utilizar un termómetro en un símil que desarrolla la idea de romper las reglas en una sociedad. La voz poética explica que “The rules break like a thermometer, / quicksilver spills across the charted systems” (versos 1 y 2). Este objeto es de uso cotidiano cuando las personas se enferman. La frase “break like a thermometer” es visual y auditiva puesto que el romper algo de vidrio puede referir a un tronido. En inglés, el uso de “charted systems” hace referencia al sistema político y legislativo de un país o territorio en el cual hay normas que, de romperse, son peligrosas para lxs involucradxs; no obstante, mencionar que el mercurio se derrama sobre esta escala graduada en el instrumento genera la idea de que algo tóxico no se mantiene donde supuestamente debe de estar y deja de funcionar para el fin por el cual fue añadido. La imagería que crea el símil plantea un tema que continuará en el resto del poema: cuestionar los límites impuestos a ciudadanxs que no tienen una vida dentro de lo sistémico, es decir, de un esquema preestablecido por una sociedad.

La crítica al sistema sociopolítico continúa en seguida: “we're out in a country that has no language / no laws, we're chasing the raven and the wren” (versos 3 y 4). Aquí, hay tres elementos

sobresalientes: el pronombre “we”, los sustantivos utilizados (“language”, “laws”) y la connotación de “country”. En cuanto al primero, “we” puede tener dos posibles lecturas. Podría hacer referencia a todxs lxs habitantes de un territorio sin excepción alguna. No obstante, considerando el “we” en otros poemas del ciclo podría ser un “nosotras” que hace referencia a la pareja de dos mujeres que desafía el sistema que rige a la sociedad heteropatriarcal, por lo tanto, ya no se habla de toda una ciudadanía, sino en un sentido de comunidad más específico que no tiene leyes que cuiden o se apliquen para todxs. Igualmente, la palabra “country” puede ser Estados Unidos por las veces en las que se ha mencionado específicamente la ciudad de Nueva York o, al no ser un pronombre propio, podría ser cualquier territorio. La idea de que el país no tiene un lenguaje también puede tener varias interpretaciones y la primera es que es un lugar sin las palabras adecuadas para dialogar y con problemas de comunicación; además, ambos términos están relacionados por la misma estructura “no language, no laws”. El lenguaje puede considerarse un sistema de reglas que permite, o en ocasiones impide, la comunicación en una sociedad y, por tanto, la crítica podría ir también aunada a los límites de éste. Por otro lado, podría tener una connotación positiva, ya que el hecho de que no tiene lenguaje específico se relaciona con el título de la colección donde se publicó “Twenty-One Love Poems”, *The Dream of a Common Language*, cuyo nombre viene de la propuesta de enfocarse en la situación de las mujeres y crear “a world filled with the voices of united and powerful women” (Znidarsic 35). Un país sin leyes y sin lenguaje podría significar libertad y tranquilidad porque muchas veces, paradójicamente, son lo que ocasiona caos e insatisfacción.

Precisamente, con la descripción de que es un país sin leyes, se continúan problematizando las normas sistémicas, ya que, aunque son aparentemente fundamentales para el control social, éste oprime cuando se discrimina a una persona y no se consideran todos los grupos en la actividad legislativa. Por otro lado, si se toma en cuenta que el poema anterior a éste en el ciclo, el “XII”,

cierra con las líneas “we were two lovers of one gender, / we were two women of one generation” (16-17), se puede leer como el hecho de que el país no tiene leyes para ella y su amada porque son parte de una comunidad que no siempre se considera en la toma de decisiones legislativas, la LGBTQ+. En los primeros cuatro versos hay diferentes ideas críticas a lo sistémico que superponen en las mismas imágenes posibles lecturas con connotación negativa o positiva.

Después, se menciona el desafío a las normas con un tono optimista y haciendo énfasis en la innovación. La mujer indica que: “whatever we do together is pure invention / the maps they gave us were out of date / by years...” (versos 6-8). Esta parte del poema puede también tener una interpretación que apunte hacia la relación de las dos mujeres sobre todo por el uso del adverbio “together”, ya que en el contexto del texto se había generado una crítica a cómo las leyes no son siempre inclusivas y, así, cualquier acción de su parte podría considerarse algo innovador desde este punto de vista en el cual a veces lo que les rodea simplemente no advierte su existencia.

Asimismo, las imágenes de territorio a las que se aludió anteriormente continúan presentes con la mención de los mapas porque los caminos recorridos desde la perspectiva tradicional no son funcionales pues ya no trazan las líneas ni límites existentes. Una ley puede ser considerada un mapa al guiar a la sociedad a cierto punto u orden y, al igual que en el termómetro, hay una escala que se relaciona con los sistemas políticos y sociales cuando los mapas descritos ilustran medidas y también se proponen como erróneos y expirados. Además, la voz poética hace énfasis en lo expirado al mencionar “for years”, por lo que todas las ideas relacionadas con las reglas se podrían calificar como obsoletas y como una falla que ha sucedido por años.

En esta parte, la imaginería cambia a un viaje en el desierto: “we’re driving through the desert / wondering if the water will hold out / the hallucinations turn to simple villages” (versos 8-10). El desierto es árido, caluroso o extremadamente frío y, en el poema, el hecho de que la voz poética mencione que se están preguntando si hay suficiente agua lo propone como un camino

difícil de cruzar y que podría terminar en la muerte. Cuando se estaba generando esta idea de desesperanza, la mujer indica que las alucinaciones se convierten en pequeños pueblos, lo cual se puede leer como que el momento de tensión y agobio ha pasado y podrían estar a salvo. Así, también se podría añadir una interpretación sobre cómo los problemas antes tratados en el poema podrían solucionarse. El trayecto de la pareja ilustra las complicaciones de trazar y seguir un camino fuera de un sistema que está preestablecido y, al mismo tiempo, podría representar un proceso de pensamiento en el cual la voz poética tiene un tono más optimista hacia el final del texto, lo cual se hace aún más presente con los versos siguientes.

En la siguiente imagen de sonidos cotidianos, se menciona que la música en el automóvil se esclarece: “the music on the radio comes clear—/ neither *Rosenkavalier* nor *Götterdämmerung* / but a woman’s voice singing old songs / with new words” (versos 11-14). Como en el poema “IV”, la música ayuda a expresar una idea de manera concisa en la página al considerarse que una imagen musical tiene el potencial de ser polisémica. Hay dos movimientos: uno de intensidad sonora y uno de perspectiva. El primero inicia con el predicado de la oración, “comes clear”, que provoca que el sonido descrito tenga un efecto de acentuación, mientras que las conjunciones “neither, nor” ocasionan que, aunque el lector no conozca las obras propuestas exista un cambio de enfoque que se puede considerar sonoro ya que está en la radio. La voz poética declara que no se escucha *Rosenkavalier*, que es una ópera cómica de Richard Strauss cuya trama se basa en una serie de confusiones que resultan de ocultar un romance (*MET Opera*, Online), pero tampoco la ópera *Götterdämmerung*, de Richard Wagner, la cual es la última de la serie de *El anillo de los Nibelungos* y termina con el fin del antiguo orden del Valhalla (*MET Opera*, Online).

En lugar de escuchar las dos óperas mencionadas que tratan sobre confusiones, engaños, venganza y guerra, se escucha una voz femenina que “canta canciones viejas con una nueva letra”. Al igual que los mapas se describen como obsoletos, la música en la radio es descrita como

innovadora; sin embargo, aunque la innovación sobresale en esta imagen por el reemplazo de la letra, se puede inferir que la melodía es la misma y que parte de la renovación supone incluir algo que ya estaba antes. La escena podría significar metafóricamente que la claridad y la innovación suceden o sucederán debido a lo femenino: la imagen de la música en la radio ayuda a generar este comentario sobre un posible cambio en los regímenes políticos que puedan representar, transformar y validar la presencia femenina en un área dominada por la violencia y lo masculino.

Aunque no se aclara qué palabras canta la mujer, sí se describen instrumentos que acompañan las canciones de la radio: “with a quiet bass, a flute / plucked and fingered by women outside the law” (versos 14-15). A diferencia del primer sonido en el poema, el del termómetro que se rompe, el último sonido es tranquilo y no es violento, aunque ambos tienen en común el desarrollo de la misma idea, “by women outside the law”, es decir, sobre los sistemas de leyes y lo inapropiados que pueden ser. El hecho de que se describa que son mujeres quienes tocan los instrumentos tiene dos implicaciones. La primera es que se remite a la idea de que el cambio viene desde la presencia femenina y su voz. La segunda puede interpretarse como una imagen erótica por la flauta que está siendo tocada por mujeres y el verbo que se utiliza para ilustrar la acción: “finger”. Asimismo, la frase “outside the law” podría hacer referencia a la pareja del ciclo porque se encuentra fuera de la legislación estadounidense de su época, no incluyente del colectivo LGBTQ+. A pesar de las problemáticas que se desarrollan con las imágenes a lo largo del texto, hay un cambio de tono que el final es más positivo y esperanzador debido a que la imaginería ilustra o representa la posibilidad de cambio.

En suma, en el poema “XIII”, las imágenes de sonidos cotidianos sobresalen puesto que ayudan a ilustrar comentarios y preguntas sobre sistemas preestablecidos que no son siempre inclusivos, tales como las leyes o el lenguaje. Por medio de la representación de objetos como el termómetro, el mapa y las leyes, o a través de la música en la radio hay una transición entre la

descripción y la solución de este problema social. Aunque el principio, hay un tono desesperanzado, cuando se describe la música de la radio y la clarificación del sonido, este tono comienza a cambiar para, justamente, expresar la posibilidad de transformación y la necesidad de presencia femenina. También sobresale que se utilicen, de manera similar al poema “IV”, dos obras musicales para hacer esta declaración política sobre qué se necesita para que exista una diferencia. Igualmente, por la presencia de ambas mujeres en el auto y la imagen erótica al final, es posible orientar la crítica a la imposición de leyes a los grupos minoritarios, en este caso LGBTQ+. El viaje en el poema, que representa un proceso de pensamiento que finaliza en la esperanza de cambio, se transmite a lx lectorx por medio de las imágenes que fluyen de tal suerte que ellx es parte de ese proceso.

El último poema elegido para el presente capítulo es el “XVI”, en el cual la voz poética narra y describe un recuerdo de su amada en una habitación en donde la observa dormir. De manera similar al capítulo anterior, considero Nueva York parte de lo cotidiano; además, analizo la imaginería sonora cotidiana, ya que enfatiza los movimientos perceptuales creados por la voz poética que van de lo macro a lo micro una y otra vez, y que evidencian lo individual y lo colectivo, es decir las relaciones y sus conflictos. Este texto está después de la mitad del ciclo, por tanto, Nueva York se ha mencionado anteriormente y también se puede reconocer a quién se dirige la voz poética:

Across a city from you, I'm with you  
 just as an August night  
 moony, inlet-warm, seabathed, I watched you sleep,  
 the scrubbed, sheenless wood of the dressing-table  
 cluttered with our brushes, books, vials in the moonlight—  
 or a salt-mist orchard, lying at your side  
 watching red sunset through the screendoor of the cabin,  
 G minor Mozart on the tape-recorder,  
 falling asleep to the music of the sea.  
 This island of Manhattan is wide enough  
 for both of us, and narrow:

I can hear your breath tonight, I know how your face  
 lies upturned, the halflight tracing  
 your generous, delicate mouth  
 where grief and laughter sleep together.

El primer movimiento de lo macro a lo micro se observa en los versos 1 y 2. Primero se menciona la distancia entre ellas, “Across a city from you”, y después comienza el recuerdo: “I’m with you”. Hay una paradoja espacial porque, aunque la voz poética se encuentra al otro lado de la ciudad, lejos de su pareja, está con ella al recordar cómo la miraba dormir. La mención de la ciudad ayuda a presentar visualmente la analepsis en la narrativa, ya que la perspectiva cambia de un territorio grande a su cuerpo detallado como “moony, inlet-warm, seabathed” y de éste al de su amada “I watched you sleep” (verso 3). El verbo “watch” en la oración anterior ayuda a hacer énfasis en la variación de imágenes y sus dimensiones, así como los adjetivos en la descripción de su propio cuerpo. Este cambio de punto de vista, entre la ciudad y los cuerpos, contrasta tiempos y lugares distintos al ponerlos paradójicamente juntos porque la rapidez en los movimientos que describe la voz poética crea este efecto de unión: la voz poética está con ella “just as an August night” (verso 2), es decir, *está en tiempo presente* lejos de ella y, a la vez, *con ella en el pasado*.

Después, hay otra transición perceptual de lo macro a lo micro cuando de la imagen del cuerpo se mueve hacia los objetos en la habitación: “the scrubbed, sheenless wood of the dressing table / cluttered with our brushes, books, vials in the moonlight” (versos 4-5). Ahora, la perspectiva incluye elementos mucho más pequeños que una ciudad entera y los cuerpos, ya que son cosas utilizadas cotidianamente (tocador, cepillos, libros y frascos), por tanto, si bien se desconoce si la escena corresponde a un día normal o, por ejemplo, a una temporada vacacional, lo cotidiano está presente y destacado en los detalles del espacio. Los objetos de uso diario están acumulados y descritos de grande a pequeño al iniciar con el mueble y terminar con los frasquillos. El movimiento que provoca la lista de estos objetos crea un ritmo de paz y tranquilidad en la escena analéptica

antes mencionada. Similarmente, hay otro movimiento cuando después de la raya se menciona “salt-mint orchard” y las dimensiones de las imágenes comienzan a pasar de nuevo de lo micro a lo macro, además, la mención del huerto también añade una imagen olfativa al recuerdo. El movimiento perceptual de lugar sigue cuando se regresa a una imagen más pequeña “lying at your side” (verso 6) y se traslada a “watching red sunset through the screendoor of the cabin” (7). De la imagen de las mujeres recostadas juntas se pasa a la del atardecer y al momento a la puerta de la cabaña. El detalle con el que se relata el recuerdo y los cambios de perspectiva resaltan esta primera escena que implica privacidad y romance, además de estar llena de sensaciones varias, por ejemplo, el color del atardecer, el olor de la menta y la calidez del cuerpo de la voz poética después de que estuvo en el mar.

En los versos siguientes la imaginería igualmente cambia de una perspectiva macro a una micro (esta vez sonora y no visual) al considerar que el poema está narrado desde el “yo” y el mar está lejos de la voz poética, quien dice en los versos 8 y 9: “G minor Mozart on the tape-recorder, / falling asleep to the music of the sea”. La imagen que describe la música de Mozart afecta lo narrado en el poema por la potencial carga afectiva de una mención musical. Andrew Bowie explica que “Musical ‘vocabularies’ can therefore serve vital purposes in disclosing affective and other significance that other forms of articulation and communication may not be able to disclose” (221). Bowie sostiene que la música puede considerarse un metalenguaje con un poder distinto al del lenguaje verbal y con elementos ambiguos que permiten entender los sentimientos desde otros niveles que las palabras no posibilitan (222), puesto que “Feeling can never be represented as such, but is a motor for finding means of articulation which are not prey to the inadequacy of verbal language to certain fundamental aspects of our being” (227).<sup>20</sup> Las imágenes musicales creadas con

---

<sup>20</sup> Quiero mencionar que esta teoría que utilizo considera que creamos dicho tipo de imágenes *después* de estar en contacto con el medio y, por tanto, no toma en cuenta las diferentes habilidades o capacidades que pueden tener las

lenguaje verbal, y que hacen referencia a la obra de Mozart, son un medio para apelar directamente a sentimientos o ideas (“fundamental aspects of our being”) que podemos identificar pero que las palabras no describen en su totalidad o con el mismo efecto.

Es aparentemente contradictorio crear una imagen *con palabras* de aquello que *lo verbal* no expresa en totalidad; no obstante, con un conjunto de ellas se construye un sonido en la mente por la mención o descripción de éste. Asimismo, Lefebvre abre la pregunta de si la música tiene la capacidad de expresar la naturaleza secreta de la vida cotidiana o si compensa por su trivialidad y superficialidad (“ISD”, 20). Al tomar en cuenta ambas ideas, la mención de la obra de Mozart y la imagen auditiva que genera conllevan un sentimiento. Aunque no se especifica cuál obra en Sol menor es, George Grove explica que, de sus 49 sinfonías, Mozart sólo compuso dos sinfonías en Sol menor y que la mayoría de los críticos relacionan la última [la 40] con el sufrimiento (26), lo cual posibilita la interpretación de la alusión como un énfasis en la emoción de la voz poética por medio de un elemento cotidiano: la música. No obstante, la música también implica una ambigüedad similar a la de lo cotidiano porque cada una le añade diferentes significados a un elemento, y, así, incluye un mayor potencial de apelar al lector: posibilita la interpretación individual de acuerdo con el sentimiento que evoca en cada cuerpo. Finalmente, la alusión también podría guardar un secretismo que enfatiza lo amoroso y desamoroso en los poemas, es decir, implicar una conexión personal en la narración del recuerdo de su pareja. Además, el hecho de que el objeto que describe el sonido es una grabadora y sea referida con la palabra “tape-recorder”, enfatiza el recuerdo en el texto dado que podría ser una metáfora sobre cómo funciona la memoria que guarda ciertos momentos que después se pueden reproducir.

---

personas (tanto físicas como mentales). Aunque voy a utilizar estas ideas, sí quiero aclarar que estoy consciente de esta situación y que me interesa informarme, para futuras investigaciones, sobre planteamientos más incluyentes.

Por otro lado, la música de la grabadora es un sonido que sólo llega a una distancia limitada a un cuarto o varios, pero, al ser un recuerdo, se podría decir que la imagen sobresale del presente en el texto. La imagen de la grabadora se repite en el poema consecutivo, “XVII”. En él, la voz poética argumenta que el amor es diferente a la muerte y que no se deben confundir entre sí: “women at least should know the difference / between love and death” (versos 7 y 8). Más adelante, ella menciona que el amor es “Merely a notion that the tape-recorder / should have caught some ghost of us: that tape-recorder not merely played, but should have listened to us” (9 y 10). Hay una inversión en el uso que se le dio con anterioridad al objeto y no “debería” servir para escucharle a éste, sino al contrario, y se le personifica al darle la capacidad de escuchar. La inversión de uso y la figura retórica de la personificación le otorgan una connotación amorosa porque hace un énfasis en el permanecer del amor de las mujeres y en cómo las dificultades que han tenido deben preservarse como conocimiento para que otras parejas no tengan la misma suerte: “and could [the tape-recorder] instruct those after us” (verso 11, “XVII”). De nuevo, se personifica al objeto ya que instruye, y la permanencia del conocimiento de su experiencia no tiene un fin personal sino uno colectivo. La grabadora se convierte en un símbolo que expande una idea política del amor al relacionarla con preservar una cotidianidad para el aprendizaje afectivo de futuras generaciones y cambiar el contexto político. De este modo, la imagen de la composición de Mozart en el poema “XVI” adquiere también una carga significativa romántica si se piensa en la mención de la grabadora en el “XVII” como un recordatorio de la experiencia del amor entre las dos mujeres.

No obstante, la composición de Mozart en el “XVI” está en yuxtaposición con “falling asleep to the music of the sea” (verso 9) y, de este modo, el término “música” hace referencia a dos cosas a la vez: a la imagen previa (Mozart) y al sonido de las olas del mar. El efecto que se crea es visual por medio de la mención del mar con “sea” y auditivo por su música del mar, es decir, las olas. La dimensión de las imágenes cambia de una perspectiva sonora mayor, la música cercana de

la grabadora, a una menor y más lejana, la del mar, y, de nuevo, es una percepción que va de lo macro a lo micro de acuerdo con la posición de la voz poética. Además, la imagen de las olas haciendo música implica el mismo movimiento de ir de un lado a otro. Llama la atención que el cambio de perspectiva se observa en diferentes niveles: una sola imagen, como las olas; el cambio de una imagen a otra, como los sonidos de la grabadora y el mar; entre poemas como el “XVI” y “XVII”; e, incluso, entre textos por las referencias, por ejemplo, Mozart. Esta constante no termina en esta parte del poema porque después hay más cambios en el punto de vista.

La perspectiva cambia de micro a macro cuando se menciona la isla de Manhattan: “This island of Manhattan is wide enough / for both of us, and narrow” (versos 10 y 11). Además, se regresa al mismo efecto del inicio del poema debido a que el territorio es suficientemente amplio y a la vez estrecho para ambas: esto puede tener varias lecturas. La primera es que se enfatiza que la voz poética sigue describiendo un recuerdo y que, por ello, están juntas, aunque, como declaró nueve versos atrás, están físicamente separadas. Otra posible lectura es que la isla es lo suficientemente grande para que ambas estén juntas en privacidad y seguridad, si se toma en cuenta que una pareja de mujeres puede encontrarse insegura por las ideas de una sociedad heteropatriarcal y es por lo que es lo suficientemente grande y estrecha al mismo tiempo. Gregory Woods indica que, aunque el anonimato que brindan las grandes ciudades implica alienación entre los individuos, para las personas LGBTQ+ igualmente involucra cierta protección dentro de dicho anonimato (234) y Manhattan contiene una superficie lo suficientemente amplia y una población numerosa como para brindarles dicha protección en su cotidianidad. Estas dos posibles lecturas se pueden desarrollar gracias al movimiento de perspectiva de lo grande a lo pequeño como consecuencia de dos adjetivos opuestos conectados por la conjunción “and”: “wide” y “narrow”. Hay dos Manhattan en estos versos porque si bien la voz poética se encuentra ahí mientras narra, lo cual se puede

considerar por el “This”, también está el que se indica como parte del recuerdo por el signo de dos puntos.

El texto finaliza cuando la perspectiva se vuelve más cercana: “I can hear your breath tonight, I know how your face / lies upturned, the halfnight tracing / your generous, delicate mouth” (versos 10-12). Previamente se había mencionado la isla y aunque el último adjetivo es “narrow” al cambiar a describir el cuerpo de su amada, hay un cambio a una imagen de menor dimensión. La oración “I can hear your breath tonight”, aunque está en presente, sigue siendo un recuerdo, como se explicó anteriormente, delimitado por la imagen de Manhattan y los dos puntos. Finalmente, el último movimiento en la imaginería de este poema también es de macro a micro, “where grief and laughter sleep together” (13), porque del cuerpo se pasa al sustantivo abstracto de “grief” y al sonido de la risa, tampoco visible. La risa se puede catalogar como un sonido cotidiano, ya que es parte de la red de elementos que conforman a una persona y se podría catalogar de este modo porque es un sonido frecuente en el día a día, lo mismo que sucede con la respiración ya sea de la misma persona o de alguien con quien convive. Esta imagen sonora es la última del poema y el verbo “sleep” ocasiona dos efectos. El primero es que se genera una imagen contradictoria como consecuencia de que se ponen en el mismo espacio, la boca, el dolor y la risa, lo cual podría ilustrar tanto la complejidad de las diferentes experiencias como las emociones vividas en su relación, sin necesidad de mencionar palabras, sólo sonidos. El segundo efecto es que el poema termina con un efecto de silencio y de quietud después de una serie de múltiples imágenes y movimientos. Los últimos sonidos cotidianos no son de los objetos, sino desde lo corporal lo cual une el final del texto a su principio, es decir, que la voz poética se encuentra con su amada, aunque es desde la memoria.

En conclusión, la imaginería cotidiana que empieza en Manhattan y se desarrolla a lo largo del recuerdo ayuda a crear la percepción de movimiento de micro a macro y viceversa que, a la

vez, genera diferentes ideas relacionadas con la relación de la pareja, el territorio de Manhattan e ideas sobre sentimientos y comunidad. Específicamente, he prestado atención a las imágenes sonoras cotidianas dentro de las cuales se encontraron los siguientes ejemplos. La composición de Mozart ayuda no sólo a generar en el recuerdo una atmósfera de tranquilidad sino a interconectar poemas dentro del ciclo por el objeto que le describe, la grabadora. Otro ejemplo es la música del mar que ejemplifica cómo los movimientos de la percepción incluyen desde detalles en la descripción de la imaginería hasta elementos intertextuales. Finalmente, al prestar atención a las características de qué es cotidiano, se puede considerar el cuerpo y sus sonidos como parte de esta categoría en la cual tienden a pasar desapercibidas todo lo interno y abstracto de unx individux.

En los poemas elegidos de “Twenty One-Love Poems” para este capítulo, la imaginería sonora cotidiana funciona como una herramienta que construye, desarrolla y/o extiende las declaraciones de la voz poética sobre recuerdos, sentimientos o ideas de su relación interpersonal amorosa hacia críticas políticas o sociales feministas, de la comunidad LGBTQ+ o del sistema de un territorio. En el “IV”, los sonidos representados con objetos cotidianos tales como el elevador, el café, la música, entre otros, ayudan a exponer la violencia de género, a enfatizar su normalización diaria, y a yuxtaponer el placer con la violencia. Mientras que, en el “XIII”, dentro del viaje de la pareja, que eventualmente se convierte en un trayecto de pensamiento, hay diferentes sonidos que apoyan en el desarrollo de la crítica a un sistema que necesita de una innovación con presencia femenina; especialmente en esto último, los objetos que describen sonidos cotidianos son fundamentales: los instrumentos, la radio, la voz. Finalmente, en el “XVI”, la imaginería sonora cotidiana remarca el constante movimiento en el texto de micro a macro y viceversa y, de nuevo, hay un juego perceptual que ocasiona que lo interpersonal de la voz poética y lo externo y comunitario se superpongan en un mismo espacio imaginario. En todos, hay una red de imágenes

que superponen el amor, el dolor, el placer, entre otros elementos privados, con problemáticas sociales y/o políticas.

Asimismo, en los tres poemas, hay menciones a otros textos tales como “Here Comes the Sun” de Nina Simone, la composición de Mozart y las óperas *Götterdämmerung* y *Rosenkavalier*, los cuales resaltan la crítica a lo tradicional y/o apoyan la innovación. Además, estas alusiones enfatizan la capacidad semántica de lo musical al evocar sentimientos, lo cual se relacionó a la vez con la polisemia en lo cotidiano. De manera similar, resalta el uso de figuras retóricas tales como la acumulación, la inversión, la metáfora, la paradoja, la sinestesia, o el símil, las cuales construyen en parte las imágenes que se analizaron en este capítulo, de tal suerte que se convierten en un contenedor de significado más allá del contexto en el poema donde la voz poética sufre por la pérdida de su amada, puesto que el tema amoroso no se pierde con las críticas a lo político y social al ser el principal detonante de éstas. La creación de las imágenes sonoras funciona de manera similar a una grabación, ya que se puede repetir entre poemas o en el mismo texto. El análisis de estas imágenes a partir de una atención especial a las características de lo cotidiano facilita desglosar los elementos que las conforman y también destaca el potencial de los espacios en la poesía, al ayudar en el análisis de éstos, los cuales tienden a ser mucho más abstractos que en otros géneros literarios, pero igualmente pueden contener ideas fundamentales para comprender el alcance de los poemas en donde se encuentran.

## Conclusiones

“Twenty-One Love Poems” es un universo de imágenes creadas por un lenguaje cuidadosamente rico que connota múltiples ideas en unos pocos versos. En los poemas analizados en esta tesina, las imágenes cotidianas de la ciudad y los sonidos son una herramienta que ayuda a visibilizar lo colectivo y lo individual al elaborar la serie de ideas de cada texto. Precisamente, uno de los obstáculos iniciales fue la comprensión y el enfoque del término “cotidiano” porque implica un significado diferente para cada individuo dentro de cada contexto siempre variante. No obstante, considerarlo una guía como propone Henri Lefebvre ayudó a comprender la construcción de una red de cuatro elementos fundamentales que es paradójicamente constante y cambiante a la vez y que puede utilizarse como eje para un fructífero análisis literario. Existe una sorprendente similitud entre la llamada red cotidiana y los significados entrelazados y superpuestos en la composición poética de los poemas aquí estudiados, y esta similitud radica principalmente en la forma en que las palabras se relacionan a través de figuras retóricas.

De esta manera, la literatura establece una estrecha e importante relación con la comprensión de la vida cotidiana, y eso incluye no sólo cada objeto y ciudad que nos rodea, sino también la relación que los individuos construyen con lo externo, con los demás y consigo mismos, ya que, si lo cotidiano es siempre dinámico, el arte ayuda a capturar diferentes versiones de la existencia diaria. Lo cotidiano y el arte se iluminan el uno al otro, lo cual remite a la pregunta de Lefebvre: “Could it [everyday life] represent a lower sphere of meaning, a place where creative energy is stored in readiness for new creations?” (14). El proceso imaginativo implica volver a lo conocido para reinterpretarlo o reproducirlo; sin embargo, hay algunos elementos cotidianos que no se perciben a través de los sentidos físicos, sino que se experimentan a través del vivir emocional, emotivo, cognitivo o espiritual de las personas. Aquí es donde específicamente el

género de la poesía es fundamental para comprender a través de una disposición similar la red de lo visible y lo invisible en lo cotidiano.

Asimismo, una manera de estudiar la literatura por medio de lo cotidiano es con el análisis de los espacios topográficos; en este caso lo hice prestando atención a la ciudad de Nueva York en los poemas de Rich. En los textos analizados en el capítulo dos, la imagería en cuestión se crea a través de una serie de figuras tales como los símiles, las metáforas, los paralelismos, las paradojas y las hipérbolas. Este uso del lenguaje ayuda a exhibir un territorio que ilustra la dificultad de lo interno (ej. el desamor o la identidad propia) y lo externo (ej. las reglas o las creencias sociales) y que se convierte en una base o contenedor para la creación de cuestionamientos políticos y personales. Ya sea por medio del contraste entre lo urbano y la naturaleza que representa resistencia en el poema “I”, establecer un tono y espacio en una narración en el “XVIII” o expresar la dificultad de las relaciones interpersonales en el “XIX”, la descripción del espacio se convierte en la forma en que la voz poética describe el lado abstracto de sí misma y la realidad que la rodea. El espacio ciudadano contiene factores cotidianos que ayudan a presentar problemáticas individuales y colectivas porque la imagería encapsula significados e ideas de los recuerdos de la mujer o de la violencia y/o tensiones que se encuentran en la sociedad, incluyendo la experiencia específica de la comunidad LGBTQ+. Considero que esta última sobresale en diferentes partes de los poemas por el referente en que se convierten los pronombres o por la relación que es el centro temático.

En el capítulo tres, me enfoqué en la precisión de los sonidos cotidianos cuando son tomados en cuenta por medio del objeto que los origina y el contexto que les rodea. Analicé cómo la incidencia de estos sonidos en el espacio de los poemas se conforma por elementos intertextuales como obras, composiciones, cantantes, y autorxs, alusiones que ayudan a ilustrar la situación amorosa de la voz poética y, a la vez, a formular críticas al limitante sistema heteropatriarcal. Otro elemento fundamental en la importancia de los sonidos cotidianos son los significados que se crean

a partir de su relación con otros elementos en los poemas como sucede en el transcurso de la escena en el “IV” y las declaraciones feministas en el texto, en el “VIII”, cuando enfatizan el viaje territorial y de pensamiento sobre las leyes o en el “XVI” al resaltar el amor e incluso ilustrar cómo los cuerpos y lo sonoro de ellos es igualmente cotidiano. Tomar en cuenta el espacio cotidiano con un análisis centrado en la perspectiva de las mujeres y el colectivo LGBTQ+ ayuda a explorar las restricciones y tensiones que este espacio y lo normalizado en él suponen para estos grupos sobre todo cuando se toma un elemento tan particular como las imágenes sonoras.

“Twenty-One Love Poems” representa un cambio importante en la época que fueron escritos puesto que al representar una relación lésbica escrita y descrita por una mujer, el cuerpo y la sexualidad femeninos no se vuelven objeto sino sujeto. El presente estudio generó más preguntas acerca de los poemas que podrían tratarse en otro espacio: la representación de la violencia y el placer, el simbolismo de la isla y el duelo de la voz poética, y la posición de la figura autoral. Incluso, si bien en este trabajo sólo se eligieron la ciudad y los sonidos, es posible prestar atención a otros factores relacionados con lo cotidiano y seguir un eje de análisis similar que llevaría a nuevas conjeturas. Es sencillo dejar pasar la vida diaria sin razonarla por lo normalizada que está de muchas maneras, sin embargo, detenerse a pensar sobre un objeto diario o una voz familiar remite a lo que dice Adrienne Rich en "When We Dead Awaken": “Until we know the assumptions in which we are drenched, we cannot know ourselves” (18).

### Bibliografía

- Arnold, Matthew. "To Marguerite: Continued". *Poetry Foundation*, <https://www.poetryfoundation.org/poems/43609/to-marguerite-continued>. Consultado el 29 de diciembre de 2020.
- Bandy, Mary Lea. "Jean-Luc Godard: Son-Image." *MoMA*, no. 13, 1992, pp. 18–19. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/4381205](http://www.jstor.org/stable/4381205). Consultado el 28 de julio de 2020.
- Broumas, Olga. "Review of *The Dream of a Common Language*." Adrienne Rich's Poetry and Prose. Ed. Barbara Charlesworth Gelpi and Albert Gelpi. Norton, 1993. pp. 367-374.
- Bowie, Andrew. "Music, Language and Literature". *Aesthetics and Subjectivity*. Manchester University Press, 2003. pp. 221-257. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/j.ctt155jcnj.11](http://www.jstor.org/stable/j.ctt155jcnj.11). Consultado el 22 de agosto de 2020.
- Darwin, C.J. y Carlyon, R. "Auditory Grouping" Hearing, Handbook of Perception and Cognition. Academic Press, 1995. Hearing, p. 387.
- Feldstein, Ruth. "'I Don't Trust You Anymore': Nina Simone, Culture, and Black Activism in the 1960s." *The Journal of American History*, vol. 91, núm. 4, 2005, pp. 1349–1379. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/3660176>. Consultado el 10 de junio de 2021.
- Frangipane, Ashley. "Introduction." *I Would Leave Me If I Could: A Collection of Poetry by Halsey*. Simon & Schuster, 2020, pp. 1–4.
- Goonewardena, Kanishka. "Henri Lefebvre y la revolución de la vida cotidiana, la ciudad y el Estado / Henri Lefebvre and the Revolution of Everyday Life, City and State." *Urban*, núm. 2 (2011), pp. 25-39. Consultado el 28 de julio de 2020.
- Grove, George. "Mozart's Symphony in G Minor." *The Musical Times*, vol. 48, no. 767, Musical Times Publications Ltd., 1907, pp. 25–28, <https://www.jstor.org/stable/903808>. Consultado el 30 de agosto de 2021.

- Haas, Lidija. "The World of Adrienne Rich." *Dissent Magazine*, otoño 2016. *En línea*.  
<https://www.dissentmagazine.org/article/world-of-adrienne-rich-poetry-feminism>.  
 Consultado el 11 de octubre de 2019.
- Lefebvre, Henri. "An Inquiry and Some Discoveries". *Everyday Life in the Modern World*, trad.  
 Sacha Rabinovitch. HARPER TORCHBOOK, 1971, pp. 1–68.
- . "Knowledge of Everyday Life". *Critique of Everyday Life: the One-Volume Edition*, trad.  
 John Moore. Londres, Reino Unido: Verso, 2014, pp. 155–62.
- Lindner, Christoph. *Imagining New York City: Literature, Urbanism, and the Visual Arts, 1890–  
 1940*. Oxford University Press, 2015.
- Lindón, Alicia. "Las huellas de Lefebvre sobre la vida cotidiana". *Veredas: Revista del  
 pensamiento sociológico*, 2004, pp. 39-60.  
<https://veredasojs.xoc.uam.mx/index.php/veredas/article/view/83/82>. Consultado el 28 de  
 julio de 2020.
- Llorens, Dídac. "The Analysis of Poetic Imagery". *Journades de Foment de la Investigació:*  
 Universitat Jaume.  
[http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/79167/forum\\_2003\\_3.pdf?sequence=  
 1](http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/79167/forum_2003_3.pdf?sequence=1). Consultado el 05 de noviembre de 2019.
- Mc Farland Bruce, Katherine. "'We Are Family': Building Community at Pride." *Pride Parades:  
 How a Parade Changed the World*. NYU Press. 2016, pp. 173–208. *JSTOR*,  
[www.jstor.org/stable/j.ctt1bj4sds.10](http://www.jstor.org/stable/j.ctt1bj4sds.10). Consultado el 28 de julio de 2020.
- McGuirk, Kevin. "Philoctetes Radicalized: 'Twenty-One Love Poems' and the Lyric Career of  
 Adrienne Rich." *Contemporary Literature*, vol. 34, no. 1, [Board of Regents of the

University of Wisconsin System, University of Wisconsin Press], 1993, pp. 61–87. *JSTOR*, <https://www.jstor.org/stable/1208502>. Consultado el 10 de junio de 2021.

Mitchell, W. J. Thomas. “Part One: The Idea of Imagery”. *Iconology: idea, text, ideology*. The University of Chicago Press, 1987, pp. 5-6.

Pasnau, Robert. “What Is Sound?” *The Philosophical Quarterly* (1950-), vol. 49, no. 196, 1999, pp. 309–324. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/2660396](http://www.jstor.org/stable/2660396). Consultado el 17 de octubre de 2019.

Rich, Adrienne. “An Interview by David Montenegro.” *The American Poetry Review*, vol. 20, no. 1, 1991, pp. 7–14. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/27780285](http://www.jstor.org/stable/27780285). Consultado el 5 de julio de 2020.

———. “If Not with Others, How?” *Feminism and Community*, editado por Penny A. Weiss y Marilyn Friedman, Temple University Press, 1995, pp. 399–406. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/j.ctt14bs9ds.26](http://www.jstor.org/stable/j.ctt14bs9ds.26). Consultado el 5 de julio de 2020.

———. “Taking Women Students Seriously.” *The Radical Teacher*, no. 11, 1979, pp. 40–43. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/20709173](http://www.jstor.org/stable/20709173). Consultado el 5 de julio de 2020.

———. “Twenty-One Love Poems.” *The Dream of a Common Language: Poems 1974-1977*. W.W. Norton & Company, 2013, pp. 25–35.

———. “When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision.” *College English*, vol. 34, no. 1, 1972, pp. 18–30. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/375215](http://www.jstor.org/stable/375215). Consultado el 18 de septiembre de 2019.

Simone, Nina. “Here Comes the Sun”. *Here Comes the Sun (Expanded Edition)*. RCA/Legacy, 1971, pista 1. *Spotify*, <https://open.spotify.com/track/1x9ahz0ALGHgbN9wwDjmre?si=6dbf022f31434641>.

Soja, Edward W. *Postmetropolis: Critical Studies of Cities and Regions*. Black-well, 2000, 324.

Uribe Fernández, Mary Luz. "La vida cotidiana como espacio de construcción social." *Procesos Históricos*, NP, no. 25, 2014, pp. 100-113. Redalyc, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=20030149005>. Consultado el 05 de enero de 2020.

Valeska Steiner y Sonja Glass. "We Were Here". *We Were Here*. Grönland Records, 2015, pista 1. *Spotify*, [https://open.spotify.com/track/4ELvEIXSuvEEnq0ngsyzQs?si=\\_hslZMBZTsuKwB-7bg6ZqQ](https://open.spotify.com/track/4ELvEIXSuvEEnq0ngsyzQs?si=_hslZMBZTsuKwB-7bg6ZqQ).

Woods, Gregory. "Gay and Lesbian Urbanity." *The Cambridge Companion to the City in Literature*, editado por Kevin R. McNamara, Cambridge University Press, 2014, pp. 233–244.

Znidarsic, Jen. "Evolutionary Love Poems". *Articulāte*, vol. 4, 1999, pp. 35-42. Denison Digital Commons, <http://digitalcommons.denison.edu/articulate/vol4/iss1/5>. Consultado el 11 de octubre del 2019.

"Der Rosenkavalier." Metropolitan Opera | Der Rosenkavalier, THE MET, [www.metopera.org/discover/synopses/der-rosenkavalier/](http://www.metopera.org/discover/synopses/der-rosenkavalier/). Consultado el 09 de junio de 2021.

"Götterdämmerung." Metropolitan Opera | Der Rosenkavalier, THE MET, [www.metopera.org/user-information/synopses-archive/gotterdammerung](http://www.metopera.org/user-information/synopses-archive/gotterdammerung). Consultado el 09 de junio de 2021.