



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



“LOVE’S LIPS PURSED TO QUOTATION MARKS KISSING A LINE”:
LA VOZ FEMENINA Y LA TRADICIÓN POÉTICA AMOROSA
EN TRES POEMAS DE CAROL ANN DUFFY

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

PRESENTA:
NATALIA GARCÍA HESS

ASESORA:
DRA. MIRIAM JULIETA FLORES JURADO

CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX, 2023



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.

Para Miguel,
quien hubiera leído esto con más emoción y cariño que nadie

Agradecimientos

A mi familia por su apoyo incondicional y entusiasmo al verme estudiar lo que me apasiona. Especialmente a mis papás por transmitirme su amor a la lectura y por compartirlo siempre conmigo.

A mi grupo de Seminario de Titulación por leerme y darme su retroalimentación en todos mis capítulos. Este trabajo no hubiera sido posible sin ustedes.

A mis amigas por escucharme hablar durante horas de lo maravillosa que es la poesía de Duffy y por quererme y apoyarme.

A mis círculos de lectura por compartir lecturas maravillosas y ser mi soporte en tiempos difíciles.

A mi sínodo por sus lecturas cuidadosas y su enriquecedora retroalimentación.

A Julieta por compartir el amor por la poesía de Duffy desde mi examen de ingreso y por su cariño y cuidado todo este tiempo.

A mis maestras de la carrera por transmitirme su pasión por la literatura.

Índice

| | |
|---|----|
| Introducción | 1 |
| Capítulo 1: intertextualidad en “Terza Rima SW19”, “Anne Hathaway” y “The Love Poem” | 8 |
| Intertextualidad en el soneto: “Terza Rima SW19” | 8 |
| Paratextualidad en epígrafes: “Anne Hathaway” | 14 |
| Intertextualidad en “The Love Poem” | 17 |
| Capítulo 2: “Terza Rima SW19” y “Anne Hathaway” como subversión y homenaje a la tradición del soneto | 22 |
| Subversión y depredación en “Terza Rima SW19” | 23 |
| La subversión para establecer una nueva relación con la tradición literaria en “Anne Hathaway” | 28 |
| Capítulo 3: Fragmentación y diálogo con el canon en “The Love Poem” | 36 |
| Las políticas de la citación en “The Love Poem” | 38 |
| Fragmentariedad e interferencia en “The Love Poem” | 40 |
| Diálogo entre las citas y la voz poética | 42 |
| Conclusión | 51 |
| Bibliografía | 56 |
| Anexo | 59 |

Introducción

Al estudiar Letras Inglesas me di cuenta desde el primer semestre de que los textos que teníamos que leer para las clases eran mayoritariamente escritos por hombres. Esto, aunado a comentarios hechos por mis profesoras y compañeras, me llevó a entender que el canon no es una selección universal objetiva basada en un estándar de calidad neutro, sino que refleja las elecciones de un grupo social privilegiado, principalmente hombres blancos heterosexuales de clase social acomodada. Debido a esto, las personas que no pertenecen a este grupo son excluidas del canon, como han señalado corrientes teóricas como los feminismos, en especial la ginocrítica en los estudios literarios, y los estudios poscoloniales. Desde la perspectiva propuesta por Harold Bloom, la tradición literaria se conforma de autorxs¹ que leen a sus predecesorxs y a sus contemporáneos y que perpetúan algunos elementos de sus textos y desafían otros. Es decir, el canon puede entenderse como una constante conversación entre autorxs. Esto me lleva a la pregunta: ¿qué efecto tiene en la producción literaria de las poetisas contemporáneas que las mujeres hayan sido excluidas de esta conversación durante siglos?

Enric Sullà define el canon literario como “una lista o elenco de obras consideradas valiosas y dignas por ello de ser estudiadas y comentadas” (11). Hacer una selección de textos que merecen ser leídos implica que todos los que no cumplen con los criterios de selección no son considerados como dignos de leerse, al menos no desde la perspectiva institucional o con mayor legitimidad cultural. Sullà señala que el proceso de selección de obras que conforman el canon obedece a instituciones públicas y a grupos de la élite política, cultural y social, por lo que hay una conexión estrecha entre el canon y el poder ideológicamente conservador (11). Es por ello por lo que varias corrientes teóricas critican el canon literario y la exclusión de personas que no cumplen

¹ En esta tesina usaré la modalidad de lenguaje incluyente en la que la *x* refiere a personas de cualquier género para evitar el uso generalizante del masculino. Esto responde a razones tanto de posicionamiento político como de claridad, ya que me permite usar los sustantivos masculinos de forma más precisa para nombrar específicamente a personas de género masculino.

con el perfil blanco, masculino y de clase social alta que predomina en éste. Una de las principales es la crítica literaria feminista, sobre todo las observaciones pioneras de Lillian S. Robinson, Sandra M. Gilbert y Susan Gubar. Sin embargo, autorxs de diferentes corrientes teóricas han reflexionado y propuesto alternativas al canon literario anglófono, como Henry Louis Gates desde la tradición afroestadounidense.

Sandra M. Gilbert y Susan Gubar proponen que las autoras han sufrido históricamente de lo que llaman “ansiedad de la autoría”: “a radical fear that [the woman author] cannot create, that because she can never become a ‘precursor’ the act of writing will isolate or destroy her” (49). Esta ansiedad de la autoría es causada en gran medida por la ausencia de mujeres en el canon literario: si no hay mujeres en la tradición literaria aceptada y valorada, es un reto para una autora saberse capaz de incluirse en esta tradición que ha invisibilizado a sus precursoras. No es únicamente la falta de modelos femeninos en el canon lo que presenta un reto para las autoras, sino que éste también se da cuando ellas deben enfrentarse a una larga historia de discursos que cuestionan o niegan su capacidad para escribir.² Aina Pérez Fontdevila sostiene que la mujer es identificada “con los términos negativos de parejas jerárquicas tales como unicidad *vs.* repetición, producción *vs.* reproducción, autonomía *vs.* heteronomía, singularidad *vs.* comunidad o interioridad *vs.* corporeidad” (27), y que la posición autor se ha construido mediante la exclusión de los términos menospreciados. Es decir, el concepto mismo de figura autoral depende tradicionalmente de la exclusión de lo relacionado con la feminidad, por lo que la actividad creativa de las mujeres se vincula con una negación de la feminidad y desobediencia a las normas de género que conducirá al aislamiento y a finales indeseables y trágicos (Pérez Fontdevila 44).

En el caso de la poesía lírica, el panorama es incluso más complicado. Gilbert y Gubar recopilan diversos comentarios de críticos y lectores que argumentan que “the very nature of lyric

² Joanna Russ expone los diferentes tipos de discursos que dificultan la expresión literaria de las mujeres en *How to Suppress Women's Writing* (1983).

poetry is inherently incompatible with the nature or essence of femaleness” (541). Esta percepción puede deberse a que la poesía lírica se centra en un sujeto autónomo que habla desde el “yo”, cuando históricamente no ha sido válido para las mujeres enunciar su autonomía y su perspectiva como sujetos. Por otro lado, es relevante que la poesía es un género más antiguo que otros que deben su desarrollo a las mujeres como productoras y consumidoras de cultura popular, como es el caso de la novela. Al ser un género más antiguo, es de esperarse una mayor resistencia a cuestionar las bases ideológicas de la poesía. A pesar de que muchas autoras escribían novelas desde el siglo XVIII, el canon de la poesía británica se ha mantenido dominado por poetas masculinos (la primera Poeta Laureada de Reino Unido fue nombrada en 2009 y no fue sino hasta 2019 que Alice Oswald se volvió la primera mujer Oxford Professor of Poetry). Jo Gill sostiene que los discursos misóginos sobre la incapacidad de las mujeres para escribir poesía llevan a las poetas a cuestionar su propia labor creativa en sus textos: “They are committed to enquiring about their own authority, their own status, their own place in a cultural context which has, historically, tended to find them aberrant” (23). Una de las poetas contemporáneas en cuya obra es evidente este cuestionamiento es Carol Ann Duffy.

Carol Ann Duffy es una poeta escocesa que nació en Glasgow en 1955. Fue Poeta Laureada del Reino Unido de 2009 a 2019. Fue la primera mujer, la primera escocesa y la primera persona abiertamente perteneciente a la comunidad LGBTIQ+ en ocupar esta posición. Duffy ha explorado la perspectiva femenina (o la ausencia de ella) en diversos poemas de su obra. Un ejemplo notorio es su poemario *The World's Wife*, el cual está compuesto por monólogos enunciadados por las voces ficcionalizadas de las esposas de hombres famosos de la mitología o la historia. Esta colección muestra una preocupación por la ausencia o la distorsión de la perspectiva femenina en la tradición literaria.

Por todo lo enunciado anteriormente, en esta tesina mi objetivo es explorar la relación entre tradición literaria y género en la poesía de Duffy para analizar la manera en que las figuras

autorales poéticas femeninas y sus voces poéticas negocian su posición dentro de dicha tradición. Además, mi enfoque en el soneto contribuye a entender este trabajo creativo como una estrategia de subversión o negociación con la tradición de poesía amorosa inglesa.

Con esta tesina busco aportar a la crítica sobre Duffy desde una perspectiva que no ha sido trabajada extensamente, ya que, aunque sí hay algunas fuentes críticas que exploran la intersección entre la forma poética del soneto tradicional y su reelaboración en la obra de esta autora, éstas no se han concentrado en el corpus en el que se basa este estudio. Por otro lado, mi trabajo contribuye también al análisis de poemas específicos, ya que hay pocos análisis detallados de los poemas individuales de Duffy (la mayor parte de la literatura académica aborda su obra en general, como lo hacen Jane Dowson en su libro *Carol Ann Duffy: Poet for Our Times* y Anne Varty en *Women, Poetry and the Voice of a Nation*). También hay textos académicos que no se encuentran actualizados, como el libro *The Poetry of Carol Ann Duffy: Choosing Tough Words* de Angelica Michelis y Antony Rowland, que abarca únicamente hasta *The World's Wife* (2003), o *Carol Ann Duffy* (1998) de Deryn Rees-Jones, que incluye hasta *Mean Time*. Es por eso que en esta tesina decidí hacer un estudio mucho más minucioso, comparando únicamente tres poemas: “Terza Rima SW19”, “Anne Hathaway” y “The Love Poem”.³

Para elegir los poemas a trabajar definí tres criterios. El primero fue que provinieran de poemarios diferentes para poder abarcar distintos momentos dentro de la trayectoria de Duffy. El segundo criterio fue que pudieran leerse como sonetos,⁴ ya que esto me permite resaltar la forma poética como herramienta para perpetuar o rechazar la tradición literaria. Finalmente, elegí poemas

³ “Terza Rima SW19” pertenece a la colección *Standing Female Nude* (1985), “Anne Hathaway” a *The World's Wife* (1990) y “The Love Poem” a *Rapture* (2005).

⁴ “Terza Rima SW19” y “Anne Hathaway” cumplen con las dos características formales más tradicionales del soneto inglés o shakesperiano: catorce versos y un dístico final. Por otro lado, “The Love Poem” está compuesto por 36 versos y no contiene un dístico final. Sin embargo, propongo su lectura como un soneto por razones que abordo en el tercer capítulo, en el que discuto a fondo este poema.

que presentaran directamente alusiones intertextuales,⁵ con el objetivo de facilitar mi análisis de la relación entre figura autoral femenina y tradición literaria. La hipótesis de esta tesina es que la intertextualidad es una estrategia central en una poética que busca cuestionar la tradición literaria inglesa de la poesía amorosa y negociar la relación de una subjetividad femenina con ella mediante la réplica o subversión de las características tradicionales del soneto en “Terza Rima SW19” y “Anne Hathaway”, así como por medio de la fragmentariedad creada por las citas en “The Love Poem”.

Para esta investigación resultó útil la tesina de Carolina Ulloa Hernández, *La sintaxis del amor: Rapture de Carol Ann Duffy*, la cual se centra en la colección *Rapture* y en cómo Duffy escribe sobre el amor. Ulloa Hernández parte de la idea de leer los cincuenta y dos poemas como un ciclo en el que el amor entre la voz poética y su amada surge, se desarrolla, se termina, y acaba por resurgir e iniciar el ciclo de nuevo; características del poemario como la pasión de la voz poética femenina y la ausencia de la corporalidad de la amada justifican interpretarlo como representativo de una forma diferente de amar y de escribir del amor. De especial interés para mi propio trabajo es el análisis que la autora hace de la intertextualidad en “The Love Poem”, ya que es uno de los poemas que abordo. Adicionalmente, la tesis de Julieta Flores Jurado, *Cuerpos indisciplinados en la poesía de Carol Ann Duffy*, ofrece un análisis de “Anne Hathaway” que fue muy útil como complemento al mío. Además del acercamiento de Flores Jurado, mi análisis de “Anne Hathaway” parte de lo que postula Katherine Scheil sobre la figura de Anne Hathaway y cómo ha sido entendida desde la crítica literaria y otras representaciones culturales a través de la historia.

Debido a que mi investigación se enfoca en el soneto, fue esencial tener un acercamiento teórico a dicha forma poética. Una guía para este tema fue *The Cambridge Companion to the*

⁵ En esta tesina entiendo la alusión como la define Genette: “un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo” (*Palimpsestos* 10).

Sonnet, del cual usaré principalmente el capítulo “The Sonnet, Subjectivity and Gender” escrito por Diana Henderson. Este texto explora las disparidades de género que están en el centro del soneto tradicional, las cuales son cuestionadas en los sonetos de Duffy, principalmente en “The Love Poem”. Finalmente, empleo también el acercamiento teórico de Mary B. Moore en *Desiring Voices: Women Sonneteers and Petrarchism* para entender cómo el petrarquismo, una de las estéticas más influyentes y duraderas en la composición de poemas de amor, transmite una ideología de género que presenta un problema para las mujeres poetas.

Esta tesina se divide en tres capítulos. En el primero exploro de manera panorámica la forma en que las referencias intertextuales en los tres sonetos funcionan como sinécdoque para la tradición literaria de la poesía amorosa inglesa, con lo cual Duffy accede a una larga historia y se inscribe dentro de ella. Esta contextualización en el primer capítulo permite una revisión más minuciosa en los capítulos posteriores. En el segundo capítulo me baso en la idea de Moore de que la forma poética es transmisora de la ideología del contexto histórico del que se origina. Por lo tanto, el análisis que hago de la subversión de la forma en “Terza Rima SW19” y en “Anne Hathaway” me permite explorar cómo se rechaza la ideología sexista predominante en el soneto. En el tercer capítulo me centro en “The Love Poem” y hago un análisis de la intertextualidad presente por medio de las citas de diez autorxs representantes de la tradición de poesía amorosa inglesa y del efecto que tienen sobre la voz poética. Finalmente, mi acercamiento a estos tres poemas me permite proponer un desarrollo de creciente complejidad en la postura de Duffy con respecto a su relación con la tradición literaria de la poesía amorosa británica. Más allá de Duffy, este trabajo se inscribe en una época de revalorización de las poetas, como lo muestra el libro de Varty, surgido de un periodo en el que todos los roles más prestigiosos en la poesía británica e irlandesa estuvieron ocupados por mujeres. Mi tesina permite, por tanto, entender la compleja relación que tienen las poetas con la tradición literaria (incluyendo a sus precursoras femeninas) y cómo la forma poética puede ser un camino para dialogar con esta tradición, lo cual permitirá extender el mismo tipo de

análisis a textos de otras autoras. Por otro lado, como se verá en esta tesina, los cuestionamientos sobre la relación entre poeta y tradición literaria pueden llevar a respuestas contradictorias. Pretendo que mi análisis sea una invitación a habitar la contradicción en lugar de rechazarla.

Capítulo 1: intertextualidad en “Terza Rima SW19”, “Anne Hathaway” y “The Love Poem”

La intertextualidad como parte de una revisión del canon literario y artístico ha sido un aspecto fundamental de la poesía de Carol Ann Duffy desde su primer poemario, *Standing Female Nude* (1985). En esta colección se incluyen varios poemas que abordan la tradición literaria británica, como “Alphabet for Auden” y “Head of English”. A lo largo de su carrera, esta poeta ha abordado extensamente la ausencia de las mujeres en una tradición masculina; el mayor ejemplo es *The World’s Wife* (1999). Este cuestionamiento no es exclusivo de Duffy: recordemos que Jo Gill argumenta que las poetisas tienden a preocuparse por su lugar dentro de la tradición literaria (23). Esta preocupación se puede expresar en forma de tensión con la tradición literaria por medio de la intertextualidad.

En “Terza Rima SW19”, “Anne Hathaway” y “The Love Poem” (los poemas completos pueden consultarse en el Anexo) hay referencias intertextuales tanto en la forma poética del soneto como en las alusiones explícitas a poetisas pertenecientes al canon. La hipótesis de este capítulo es que la intertextualidad permite que estos poemas representen de forma sinecdótica a toda la tradición poética (mayormente inglesa) del amor, resaltando la ausencia de voces femeninas dentro de ella. El propósito de esta etapa de la investigación es explicar cómo se articula esta intertextualidad. En primer lugar, abordo el soneto como forma poética con una larga tradición en donde predomina una jerarquía de género. En segundo lugar, me enfoco en la paratextualidad de los títulos y epígrafes, para finalmente concluir con un breve análisis de quiénes son lxs poetisas citadxs en “The Love Poem”, así como la proporción de autoras y autores entre ellxs.

1. Intertextualidad en el soneto: “Terza Rima SW19”

El soneto es una de las formas poéticas más practicadas y con mayor importancia en la tradición literaria inglesa. Por definición, una forma poética implica convencionalidad, es decir,

seguir una serie de patrones ya establecidos previamente. En el caso del soneto ha habido muchas variaciones, pero las características formales más tradicionales del soneto inglés son una longitud de catorce versos y una rima ABAB CDCD EFEF GG. En cuanto a la métrica, el verso empleado tradicionalmente es pentámetro yámbico. Al seguir o subvertir estas convenciones, los poetas reconocen una tradición a la que se adscriben o rechazan. Al escribir sonetos, los poetas no están únicamente creando un poema siguiendo ciertas convenciones fijas, sino que también dialogan con la historia y la tradición del soneto en general. Diana Henderson sostiene que esta forma poética crea un sentido de comunidad y continuidad: “Be it Milton lauding Shakespeare, Wordsworth invoking Milton or John Berryman recalling Sidney, the conversation across generations now allows what began as a radically internalized form to create communities of sense and sensibility, to be both individualized and in dialogue, to tear down and reconstruct identities” (64). Este diálogo entre las voces del pasado y las del presente es fundamental para el soneto contemporáneo, como el de Carol Ann Duffy.

Para esta tesina, me referiré a las cinco tendencias del soneto contemporáneo que distingue Stephen Burt (246). La primera es un compromiso con lo diario, es decir, con momentos cotidianos o impresiones sin un orden aparente. La segunda característica común de los sonetos contemporáneos es que pertenecen a una secuencia. Esto no es necesariamente una tendencia nueva, ya que hay secuencias de sonetos muy famosas desde la modernidad incipiente. En el caso de los sonetos que estudio en esta tesina es efectivamente cierto que dos de ellos (“Anne Hathaway” y “The Love Poem”) pertenecen a secuencias, aunque no todos los poemas de dichas secuencias sean sonetos. La tercera tendencia que señala Burt apunta más al contenido de los poemas: los sonetos contemporáneos muestran una tensión entre lenguaje profético y la experiencia diaria. Es decir, exploran el contraste entre la cotidianidad y emociones e ideas abstractas.

Una tendencia adicional que señala Burt y que es fundamental para esta tesina es el juego formal, en donde “the sonnet gets stretched to its limits, broken up and reinvented, so as to show how we make the very orders we seem to find” (246). Esta característica es sumamente relevante para el siguiente capítulo, en donde analizo las alteraciones a la forma tradicional del soneto. La quinta y última característica que menciona Burt, y que resulta esencial para esta investigación, es un sentido de historia, es decir, el reconocimiento autoconsciente de la historia del soneto y de las implicaciones intertextuales de emplear esta forma. Como señala este autor, este reconocimiento de la historia del soneto permite a poetas actuales exponer la distancia entre sus propios antecedentes, que existen en un campo literario más diverso en el presente, y las subjetividades masculinas, blancas y privilegiadas de los autores más famosos de los primeros sonetos (246).

El reconocimiento de la historia del soneto como una forma es evidente en “Terza Rima SW19” desde su título.⁶ El título es un paratexto que funge como herramienta autoral o editorial para proponer una lectura específica del texto desde la primera aproximación de lxs lectorxs (Genette 7). Al incluir la *terza rima* en él, Duffy lleva la atención de quien lee a la forma poética, y por relación intertextual, a Dante, ya que este tipo de rima fue creada por él para su *Commedia*. La *terza rima* originalmente no estaba asociada con la literatura que circulaba entre la aristocracia: era altamente coloquial y se consideraba incluso vulgar (Szirtes 190). Sin embargo, actualmente la *Divina Commedia* es vista como un texto perteneciente a la “alta literatura”, es decir, esta rima pasó de ser usada en contextos coloquiales a verse como fuera del alcance de las masas. Esto lleva a una especie de tensión entre el efecto de esta forma en su contexto original y cómo es percibida ahora.⁷ En el caso de “Terza Rima SW19”, el poema trata sobre el inicio de una relación amorosa,

⁶ Además del esquema de rima, este poema también refiere en el título al código postal de Wimbledon, SW19, donde se organiza el famoso campeonato anual de tenis. Aunque en esta tesina me concentro en el aspecto formal de la *terza rima*, es interesante considerar los aspectos dialógicos y lúdicos que comparten una partida de tenis y un encuentro amoroso.

⁷ Algo similar ocurre en otro poema de Duffy, “Syntax” en *Rapture* (2005), en el que la voz poética muestra la tensión que hay en el uso de “thou”, que “en algún momento confirió intimidad pero

en el que la mujer cuestiona internamente las intenciones del hombre interesado en ella y se muestra desinteresada: “It could last a year, she thinks, possibly two / and then crumble like stale bread” (3-7). El acercamiento y el alejamiento son centrales en este texto.

Por otro lado, la relación intertextual con Dante permite hacer una conexión con Beatrice como objeto de deseo. Asimismo, aunque no sea de forma tan directa, hay una conexión con Petrarca, ya que sus sonetos fueron sumamente influyentes para la tradición del soneto inglés. Henderson explora el papel de Laura y de Beatrice como objetos de deseo de Petrarca y Dante respectivamente:

Beatrice and Laura, their respective beloveds, were both real women and symbols invested with resonant names and allegorical fates. Dying young, they were useful to the poets as means to express the passionate struggle of life in the body and the attempted sublimation of carnal love into Christian spirituality, leading from the lady to the Lord. Across their sonnet sequences as a whole, if not within individual poems, a gendered hierarchy was ultimately restored. (47)

En la tradición literaria y en otros esquemas de la creación artística, la mujer ha sido objeto de inspiración o de deseo para los autores masculinos, mas en los modelos convencionales de la creatividad no se le ha permitido ser ella la inspirada o la que crea. Haciendo referencia al género femenino de figuras como las musas, Carolyn Korsmeyer sostiene:

the personification of creative impulses in a feminine form does not record or honor actual female creativity. Quite the contrary, mythologizing feminine creativity by ascribing it to nonhuman beings pushes actual women to the margins of artistic activity—in deceptively complimentary terms—and assigns to men the social role of actually creating art. (20)

ya no lo hace en nuestros días . . . al exponer un pronombre tal como los que usa Shakespeare, hay un alejamiento al mismo tiempo que hay un acercamiento” (Ulloa Hernández 40).

La idealización de Laura y Beatrice como musas relega su existencia real como personas con deseos individuales a un segundo plano y las subordina a su relación con Petrarca y Dante respectivamente; sus vidas son únicamente una justificación para que estos poetas expresen sus propias ideas y forjen su propia subjetividad a partir de su deseo.⁸ De esta forma es que se crea una jerarquía marcada por el género que ha contribuido a la exclusión de las poetas de la tradición literaria. Algo similar ocurre en el caso de Anne Hathaway, como exploro en el siguiente apartado.

La forma de “Terza Rima SW19” es una combinación de la *terza rima* y el soneto, que pueden considerarse opuestos. La *terza rima* es un patrón de rima en tercetos, formando el esquema ABA BCB CDC y así en adelante. Al estar estructurada en tercetos, no es generalmente usada para el soneto en la lírica inglesa,⁹ ya que las catorce líneas tradicionales no son divisibles entre tres. El terceto se puede interpretar como una forma abierta debido a que su número impar de líneas permite que se enganche con el siguiente terceto mediante la rima, lo cual no ocurre en los cuartetos o los dísticos, que pueden entenderse entonces como formas cerradas. En el poema, la manera en la que Duffy combina las dos formas (los tercetos y el dístico final que es característico del soneto en inglés) es mediante cuatro tercetos que siguen la *terza rima* (con excepción de una línea que no rima en el segundo terceto y que analizo en el siguiente capítulo) y una conclusión en un dístico o pareado con rima consonante, como es usual en el soneto, sumando en total catorce versos.

Alterar las dos formas combinándolas implica romper las reglas establecidas de ambas, y esto repercute no únicamente en la estructura del poema, sino también en el contenido. George Szirtes sostiene que la naturaleza de las dos formas es opuesta: “the nature of the *terza rima* is,

⁸ Christina Rossetti escribió una secuencia de sonetos en donde cada uno de los catorce poemas inicia con un epígrafe de Petrarca y otro de Dante. Este soneto de sonetos se llama *Monna Innominata* (1881), que significa “mujer o señora no nombrada”, y se enuncia desde una voz poética femenina.

⁹ Los tercetos habitualmente no se usan en el soneto en inglés, pero sí en la forma hispánica, que concluye con dos tercetos y se aproxima más a la forma italiana en la que los catorce versos se dividen en una estrofa de ocho versos y una de seis.

generally, not to propose and turn over an idea but to propel the reader forward by constantly linking to the next three-line stanza” (188). En el contenido del texto, la ambivalencia de la unión de formas opuestas se expresa también a nivel temático en los sentimientos ambivalentes de la mujer: “She feeds the ducks. He wants her, tells her so / as she half-smiles and stands slightly apart. / *He loves me, he loves me not* with each deft throw” (4-6). El final del poema es un dístico que detiene la progresión encadenada en la rima y en el contenido de la *terza rima*. Es decir, la forma abierta (y por lo tanto dinámica y potencialmente infinita) de la *terza rima* se interrumpe por el dístico característico del soneto inglés, por lo que podría decirse que es la imposición del soneto (y consecuentemente de sus cargas ideológicas) lo que lleva a la inmovilidad del poema. A pesar de que el dístico final del soneto, como forma cerrada, suele ser la conclusión del argumento, en este poema el final es ambiguo: “Into the night a kestrel climbs alone / and later she might write or he may phone” (13-4). El “might” sugiere una posibilidad, no una certeza, lo cual se opone a la convención de que el final de un soneto ofrece una conclusión o síntesis del argumento, o una revelación final. El optar por la ambigüedad en el final permite que, a pesar de que el dístico es una forma cerrada, el final quede paradójicamente abierto a la interpretación, lo cual subvierte la relación entre figura autoral y lectorxs, como exploro a mayor profundidad en el próximo capítulo.

En “Terza Rima SW19”, la intertextualidad existente en el título (que opera también como paratexto) permite que la forma poética cobre importancia desde el primer acercamiento, lo cual afecta la lectura de todo el poema. Además de llevar la atención hacia la forma misma del texto, este título refiere a Dante por medio de la *terza rima*. Mediante la alusión a dicho poeta se extiende la alusión a Beatrice y a su papel como símbolo dentro de su poesía. Moore sostiene que Dante “foreshadows the idealized beauty . . . that help[s] Petrarch idealize and distance the beloved lady in ways that infuse the mode of Petrarchism” (30). Esta idealización y distancia entre el poeta masculino y la mujer establece una jerarquía marcada por el género en donde la musa cierra otras posibilidades de participación de las mujeres como sujetos de la creación del discurso, lo que

dificulta que su escritura obtenga el mismo reconocimiento que sus contrapartes masculinas. Por medio de la alusión a la *terza rima* en el título, el poema lleva la atención de sus lectorxs hacia la forma y la jerarquía tradicional que está implícita en ella, lo que le permite crear tensión con el contenido del poema en el que el amor romántico no está idealizado. Esto es evidente en el final, donde se plantea que “the kestrel climbs alone” (13) como sugerencia de que el hombre no obtendrá el afecto de la mujer, por lo que la caza o el cortejo no cumplirán su objetivo.

2. Paratextualidad en epígrafes: “Anne Hathaway”

“Anne Hathaway” proviene de la colección *The World’s Wife*, poemario compuesto por monólogos dramáticos de las esposas ficcionalizadas de hombres famosos de la mitología o de la historia. En esta colección todos los poemas tienen como título el nombre de la mujer que enuncia el poema; en algunos casos, es el único nombre con el que se les conoce, sobre todo a aquellos personajes pertenecientes a la mitología, como Medusa o Penélope; en otros, el título lleva el apellido de sus maridos famosos, como Mrs Darwin o Frau Freud. En el caso de “Anne Hathaway”, el título es interesante porque es su nombre completo, no el de su marido; es decir, su estatus como esposa de Shakespeare es secundario a su nombre propio. A diferencia de las otras mujeres del poemario, Anne Hathaway probablemente no es tan conocida por lectorxs no familiarizadxs con la vida de Shakespeare. Posiblemente una de las funciones del epígrafe que acompaña el poema es dar a entender quién es Hathaway a un público que no la conozca.

“Anne Hathaway” es el primero de los dos poemas de la colección (y uno de los pocos en toda la obra de Duffy) que está acompañado por un epígrafe. Genette explica que el epígrafe es un comentario del texto (134) que acompaña al título de forma explicativa. En el caso de este soneto, el epígrafe es: “*Item I gyve unto my wief my second best bed... ’ (from Shakespeare’s will)*”. Este fragmento del testamento de Shakespeare es uno de los pocos datos que se tienen de la vida de Anne Hathaway y de su relación con su esposo, por lo cual ha sido instrumental para la percepción

histórica de esta mujer. Katherine Scheil ha escrito sobre Anne Hathaway y cómo se le ha visto a lo largo de la historia: “As an object of material domesticity as well as a reminder of sexual activity, the ‘second best bed’ embodies both the sexual and domestic sides of this famous wife, linking her physically to Shakespeare and to the domestic life that likely kept her in Stratford for the duration of her life” (59). Al incluir esta cita del testamento de Shakespeare, Duffy alude directamente a las interpretaciones tradicionales de Hathaway, que la relegan a un papel secundario en todo sentido, como lo indica asignación de “la segunda mejor cama”. En palabras de Scheil: “versions of Anne Hathaway are always constructed in connection with Shakespeare, . . . [and] the ways she is depicted are designed to produce a particular ‘Shakespeare’ rather than an independent portrayal of Hathaway” (59). Como expliqué en el apartado anterior, hacer a la mujer un símbolo o un instrumento para la construcción autoral de un hombre impide a las autoras ser parte de la tradición literaria. Sin embargo, en este soneto de Duffy esto se subvierte al recrear la voz poética de Anne Hathaway.

A pesar de que una de las reacciones más inmediatas al testamento de Shakespeare es pensar que heredarle la segunda mejor cama a su esposa es una falta de respeto, “Anne Hathaway” rechaza esta idea. La voz poética de Anne muestra que ésta era la cama de la pareja, donde “romance / and drama played by touch, by scent, by taste” (9-10), mientras que “In the other bed, the best, our guests dozed on, / dribbling their prose” (11-2). De esta forma Anne¹⁰ hace un contraste entre la cama que le heredó Shakespeare como lugar de intimidad y de creación literaria, y la mejor cama, la cama prosaica donde no se crea poesía. Anne no funge como musa o como inspiración distante para su marido, lo cual se opone a la narrativa petrarquista de la creación poética. Además, Scheil comenta que “the terms that seem to confine representations of Hathaway (domesticity and sexuality) are the very constraints that are often suggested as hindrances to

¹⁰ En esta tesina me refiero a la voz poética de “Anne Hathaway” como “Anne” para distinguirla de la figura histórica de Anne Hathaway, cuyo apellido además tiene una ortografía inconsistente en las fuentes históricas.

Shakespeare himself” (60). El hecho de que sea mediante la intimidad de la cama que Shakespeare pueda escribir subvierte la perspectiva tradicional misógina que se ha tenido de Hathaway como impedimento para la expresión literaria de su esposo.¹¹ Esto además permite una revaloración de la esfera femenina, ya que es justamente esta esfera la que se ve como instrumental para la creación literaria en este poema.

La referencia a Shakespeare no es tanto a él como persona como a su estatus de figura emblemática de la tradición literaria inglesa. Posiblemente considerado el poeta y dramaturgo más importante de la literatura inglesa, Shakespeare es más que el hombre casado con Anne Hathaway, por lo que la alusión intertextual articula una sinécdoque en la que él representa a la tradición literaria inglesa.¹² Mediante la referencia intertextual a Shakespeare, entendido como uno de los pilares del canon inglés, por medio de su testamento en “Anne Hathaway”, el poema articula una sinécdoque en la que alude a una tradición literaria inglesa más amplia. De esta forma, la subversión que el poema lleva a cabo al tener una voz poética femenina, Anne Hathaway, y al revalorar la esfera tradicionalmente femenina de la domesticidad y la intimidad, es aplicable más allá de la obra de Shakespeare. Por otro lado, es importante recordar que entre las obras más famosas de Shakespeare están precisamente sus sonetos, por lo que es relevante que la voz poética de Anne escriba precisamente este tipo de poema. Hutcheon sostiene que “adaptations of Shakespeare, in particular, may be intended as tributes or as a way to supplant canonical cultural authority” (93). En el próximo capítulo abordo cómo es que la forma del soneto shakespeariano a la vez se subvierte y se honra en “Anne Hathaway”, así como las implicaciones de esto.

¹¹ Uno de los principales ejemplos de la narrativa misógina en la que Anne Hathaway era un impedimento para la creación literaria de Shakespeare se encuentra en el libro *Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare*, donde Stephen Greenblatt argumenta que el matrimonio de Shakespeare y Hathaway lo hacía profundamente infeliz y que fue gracias a que dejó a su familia en Stratford-upon-Avon que pudo escribir sus grandes obras.

¹² Esto también ocurre en otro poema de *Rapture*, “Hour”: el primer verso, “Love’s time’s beggar”, recuerda al “Love’s not Time’s fool” del soneto 116 de Shakespeare, lo cual permite relacionar este poema con la tradición literaria más canónica.

3. Intertextualidad en “The Love Poem”

De los tres poemas que abordo en esta tesina, “The Love Poem” es el que más referencias intertextuales contiene. Está compuesto por veinte versos originales de la voz poética intercalados con diez fragmentos extraídos de algunos de los poemas de amor más importantes en la literatura inglesa. Estos fragmentos se diferencian visualmente de la voz poética porque están separados mediante guiones y se encuentran alineados a la derecha de la página, mientras que la voz poética se mantiene en una columna a la izquierda. De ellos, nueve provienen de textos escritos por hombres y únicamente uno de un poema escrito por una mujer. Esto hace que el noventa por ciento de lxs poetas incluidxs sean hombres y el diez por ciento mujeres. Este desbalance de género no es inusual en el canon literario: la *Oxford Anthology of English Literature* únicamente incluye a cuatro mujeres, Dorothy Wordsworth, Christina Rossetti, Emily Brontë y Elizabeth Barrett Browning, quienes conforman el dos por ciento de lxs autorxs incluidxs en la antología. El hecho de que en “The Love Poem” se mantenga este desbalance no es arbitrario. Duffy es conocida por escribir desde una perspectiva feminista y muchas de sus obras giran en torno a las voces femeninas olvidadas en la historia y mitología, por lo que considero que la selección que hace de los poemas citados busca justamente evidenciar este desbalance de género.

Los poetas que están incluidos en el poema pertenecen al canon literario inglés. En orden de aparición, los fragmentos pertenecen a poemas de William Shakespeare, Christopher Marlowe, Sir Walter Scott, Sir Thomas Wyatt, Sir Philip Sidney, Thomas Campion, John Donne y Percy Bysshe Shelley. También se incluye un fragmento del Cantar de los Cantares, que, si bien no es originalmente de la tradición inglesa, tuvo un gran impacto en ella por ser un texto bíblico (Ulloa Hernández 47). Además, aunque no es comprobable, se le adjudica la autoría al rey Salomón, por lo que también lo considero como un autor masculino dentro de esta selección de poetas hombres. En el tercer capítulo hago un análisis detallado de cada uno de los poemas citados en “The Love

Poem” para entender cómo funciona el poema. Sin embargo, para este capítulo me centro en la única poeta incluida, ya que es importante entender por qué fue precisamente ella la elegida.

La única autora que se incluye en “The Love Poem” es Elizabeth Barrett Browning, con la cita “let me count the ways” (6), la cual proviene de su soneto 43 (“How Do I Love Thee?”). Gilbert y Gubar estudian la trayectoria de esta poeta y concluyen que su aceptación por la crítica literaria de su época está relacionada con que su comportamiento era considerado aceptable para una mujer: Barrett Browning era admirada por ser femenina y por su vida personal “pure and lovely” (544). Por otro lado, me parece importante abordar la crítica de finales del siglo XX escrita sobre ella y destacar la misoginia que la atraviesa. Para esto me centro en la breve semblanza que acompaña su poema “A Musical Instrument” en la *Oxford Anthology of English Literature*.¹³ En primer lugar, la vida de Barrett Browning se presenta como si ésta girara en torno a los hombres que la rodeaban: primero su padre y luego su marido. Joanna Russ sostiene que esta falsa categorización de las autoras como madres y esposas antes que escritoras es uno de los métodos usados históricamente para suprimir la autoría femenina (50). De Barrett Browning, Russ comenta que “Elizabeth Barrett Browning the poet becomes Elizabeth the Wife” (56). Esto sucede en la antología Oxford, donde, en su propia semblanza, la obra de su marido es exaltada y la suya demeritada: “Andromeda to Browning’s Perseus, she eloped with the best poet of the age. Her long poem *Aurora Leigh* (1856) was much admired, even by Ruskin, but is very bad. Quite bad too are the famous *Sonnets from the Portuguese*” (Bloom y Trilling 1475). Además de que su obra es valorada como mala sin sustento, no hay ninguna otra referencia a Barrett Browning como autora. De manera adicional, su papel como esposa y madre se pone bajo escrutinio: “Though the Brownings’ married life was reasonably happy, Mrs. Browning’s enthusiasms for Napoleon III,

¹³ Esta antología es relevante porque fue editada por figuras importantes de la crítica literaria en lengua inglesa, como Harold Bloom y Lionel Trilling. Es decir, las opiniones expresadas en esta antología son representativas, si no de la mayor parte de la crítica, por lo menos de una facción muy influyente de ella.

spiritualism, and dressing her only child, a son, as though he were a toy, all gave her husband much pain” (Bloom y Trilling 1475). El hecho de que la recepción inicial de la obra de Barrett Browning fuera positiva, como argumentan Gilbert y Gubar, porque su imagen autoral era acorde al rol establecido para la mujer, y que la crítica moderna demerite su obra involucrando también juicios sobre su vida personal como esposa y madre son claros ejemplos de la misoginia a la que las autoras se han enfrentado y que ha dificultado su integración a la tradición literaria británica. Cabe destacar que este último comentario de los problemas que le causaba Barrett Browning a su marido es similar a la percepción que la crítica ha tenido de Anne Hathaway como obstáculo para el desarrollo intelectual y artístico de Shakespeare. En ambos casos, estos discursos niegan la posible colaboración de una pareja de creadorxs y reducen el rol de las autoras a acompañantes pasivas sin relevancia pública o incluso a obstáculos para la creación literaria masculina.

El poema de Barrett Browning que se cita en “The Love Poem”, el soneto 43 de *Sonnets from the Portuguese*, es relevante porque ejemplifica las diferentes expectativas que recaen en las poetas en contraste con sus contrapartes masculinas. De todos los poemas incluidos, es el único que concibe el amor como algo eterno y que aborda el tema de la fidelidad a la persona amada, incluso cuando ya ha muerto: “if God choose, / I shall but love thee better after death” (13-4). Esto muestra que se espera que las mujeres amen de manera pura e incondicional a su amado, mientras que el amor de los hombres puede ser más pasajero y físico, como en varios de los otros poemas citados en “The Love Poem”, entre los que se incluyen “One Hour With Thee” y “To His Mistress Going to Bed” y que discuto en el tercer capítulo. Por otro lado, la voz poética de Barrett Browning también define su amor diciendo que ama “as men strive for Right . . . as they turn from Praise” (7-8), definiéndolo desde lo masculino, por lo que es posible ver que para ella lo masculino es el estándar, lo cual puede ser problemático para la expresión amorosa de una mujer.

Sobre la relación ambivalente que podrían tener las poetas con sus precursoras, Gill retoma la siguiente advertencia de Dowson: “relationships of successive generations of women poets with

their foremothers are not always positive and emulative ones with prior models as likely to set up barriers as to lead the way” (Dowson cit. en Gill 31). Esta ambivalencia en las relaciones literarias con precursoras aparece en la obra de la misma Elizabeth Barrett Browning, principalmente en su poema *Aurora Leigh*, donde aborda las dificultades de escribir como mujer. Esto se hace evidente en el Segundo Libro, en donde su pretendiente le dice a Aurora:

‘...Women as you are,
Mere women, personal and passionate,
You give us doting mothers, and perfect wives,
Sublime Madonnas, and enduring saints!
We get no Christ from you – and verily
We shall not get a poet, in my mind’ (220-225)

De esta forma es que, al incluirla dentro de su poema, Duffy presenta la complejidad de la relación entre poetas de generaciones diferentes: reconoce que las autoras previas pueden ofrecer tanto herramientas liberadoras como limitantes, y ellas mismas son limitadas por la tradición y la crítica.

4. Conclusiones

En este capítulo expliqué la manera en que las referencias intertextuales en los tres sonetos elegidos funcionan como sinécdoque para la tradición literaria de la poesía amorosa inglesa. Por medio de la forma del soneto, la autora accede a una larga historia y se inscribe dentro de ella. La preocupación por la forma poética y la tradición se observa particularmente en “Terza Rima SW19” con la referencia paratextual en el título al tipo de rima usado por Dante. Adicionalmente, la alusión a Dante, y por consiguiente a Beatrice, resalta el papel tradicional de la mujer dentro de la poesía amorosa como objeto de deseo y no como autora. Algo parecido ocurre con la alusión a Anne Hathaway, quien tradicionalmente es tratada como una herramienta para la construcción de la figura de Shakespeare en lugar de como una persona independiente. Ésta es una de las

dificultades que enfrentan las poetas al escribir, además de la misoginia que permea su recepción crítica, como en el caso de Elizabeth Barrett Browning. Resaltar esta disparidad en los sonetos de Duffy resulta en un cuestionamiento sobre la ausencia de las mujeres como sujeto del poema en la tradición literaria y las razones detrás de ella. En el próximo capítulo exploraré cómo la jerarquía marcada por el género que ocasiona una relación complicada entre poetas y tradición se subvierte en los sonetos “Terza Rima SW19” y “Anne Hathaway”.

Capítulo 2: “Terza Rima SW19” y “Anne Hathaway” como subversión y homenaje a la tradición del soneto

En el capítulo anterior argumenté que la intertextualidad permite a Duffy cuestionar el lugar de las mujeres dentro de la tradición poética amorosa inglesa mediante la naturaleza sinécdoquica de las referencias intertextuales. Dichas referencias evidencian la ausencia de las poetisas en la tradición y la relación complicada que tienen con ella. Otro aspecto de la intertextualidad que es fundamental para esta tesis es la forma poética, puesto que ésta se establece por convencionalidad. Mary B. Moore sostiene que “allusions to a genre’s or a mode’s conventions evoke ideological as well as literary values derived from the mode’s original historical context. Literary modes and conventions thus transmit ideologies, and the imitators of literary forms implicitly evoke, accept, confront, or revise ideology” (9). Por lo tanto, la subversión de la forma poética tiene implicaciones en la relación que las poetisas establecen con la tradición literaria y tiene el poder de rechazar la ideología sexista que predomina en ella. En “Terza Rima SW19”, el título resalta la importancia de la forma poética y refiere a Dante por medio de la *terza rima*. Por lo tanto, la referencia a Dante se puede extender a la alusión a Beatrice y la jerarquía marcada por el género que se establece por la idealización de la amada. En “Anne Hathaway”, la alusión a Shakespeare y la importancia de su relación con Hathaway es evidente desde el epígrafe; la sinécdoque permite entender el poema como una nueva forma de representar la relación entre las poetisas y la tradición.

La hipótesis de este capítulo es que los sonetos “Terza Rima SW19” y “Anne Hathaway” pueden leerse como un cuestionamiento de las relaciones amorosas presentes en muchos sonetos tradicionales. Mediante cambios a la métrica y a la rima se subvierten elementos formales de estos poemas, lo cual tiene el efecto de resaltar elementos ideológicos de la tradición literaria que han excluido la perspectiva femenina en el primer poema, así como de crear una nueva propuesta desde esta perspectiva en el segundo. Para demostrar esta hipótesis, primero hago un análisis del contenido de “Terza Rima SW19” para explorar la relación planteada entre la mujer y el hombre en

quienes se centra el soneto. Entre los aspectos importantes del poema me centro en el tema de la caza, que crea tensión en el texto y permite una relación intertextual con este tema recurrente en muchos sonetos de la tradición inglesa. Posteriormente analizo la forma del soneto para destacar la subversión de la forma tradicional y cómo dicha subversión potencia la tensión en el texto. Más adelante analizo “Anne Hathaway” desde la propuesta de Flores Jurado de ver el poema como “un experimento por parte de Duffy de la creación de un lenguaje del deseo femenino, y una reformulación de la idea shakesperiana de que el cuerpo poético podrá trascender el cuerpo material” (141). Exploro cómo el texto problematiza el binarismo mente-cuerpo mediante la unión de la creación literaria y la intimidad sexual. Finalmente, hago un análisis de la subversión o adscripción a elementos de la estructura del soneto inglés o shakesperiano para mostrar que el texto propone una relación entre poeta y tradición literaria en donde la poeta tiene una expresión independiente de la tradición pero que, a la vez, recupera ciertos elementos de ella.

1. Subversión y depredación en “Terza Rima SW19”

“Terza Rima SW19” es un soneto incluido en la colección *Standing Female Nude* (1985) que describe un momento en el paseo de un hombre y una mujer alrededor de un estanque. La voz poética es una voz externa que los observa y conoce los pensamientos de ella, mas no los de él. Durante todo el soneto se crea una ambivalencia en cuanto a los sentimientos de ella por él y el futuro de la posible relación. Hay una sensación de desconexión o distancia entre ambos, en gran medida por la ausencia de diálogo; ella únicamente responde con una media sonrisa cuando él declara sus intenciones románticas: “He wants her, tells her so / as she half-smiles and stands slightly apart” (4-5). La actitud de ella en todo el texto es distante y sus deseos no son evidentes. A pesar de que la voz poética se enfoca más en ella, las intenciones de él son más claras y hay una correspondencia entre lo que desea y lo que muestra. En cambio, ella no expresa en voz alta sus pensamientos, que la voz poética da a conocer: “*He loves me, loves me not with each deft throw. /*

It could last a year, she thinks, possibly two / and then crumble like stale bread” (6-8). En sus pensamientos ella muestra una visión pesimista del amor. Aunque él le expresa sus deseos, ella pone en duda si verdaderamente la ama y muestra desconfianza de sus palabras. Por otro lado, no alberga ninguna ilusión de que la relación vaya a ser para siempre o de que sea amor verdadero. Él parece replicar la posición tradicional del hombre en poemas convencionales, ya que es él quien manifiesta su deseo y su amor. Sin embargo, a diferencia de la mayor parte de los sonetos canónicos, “Terza Rima SW19” nos permite conocer lo que piensa la mujer amada, en este caso, desconfianza e indiferencia. Por tanto, me parece que la actitud de ella parece ser una respuesta a la perspectiva masculina desde la cual está escrita la mayor parte de la poesía amorosa canónica. Como expliqué en el capítulo anterior, la *terza rima* tiene un carácter potencialmente infinito. Esto se alinea temáticamente con la idea de un amor que perdura por toda la eternidad, como el de Dante por Beatrice. Sin embargo, en este poema, la mujer se muestra escéptica de este tipo de amor, lo que considero que se expresa formalmente en la interrupción de la *terza rima* con el dístico final perteneciente a la tradición del soneto inglés.

Además de la falta de precursoras femeninas, otro aspecto que dificulta que las poetisas pertenezcan a la tradición literaria del soneto es la posición de objeto de deseo que tradicionalmente ocupan dentro de él. Natasha Distiller sostiene que “within a particular lyric tradition in Western culture, the speaking subject, because it is a subject speaking desire in public . . . , assumes this position within language, within genre, and within desire; this position initially wants to exclude the female as subject, in part because it requires her to be its object” (4-5). En otras palabras, el hecho de que las mujeres sean objeto de deseo dentro del soneto tiene como consecuencia que la posición habitual de sujeto deseante sea masculina, lo cual establece una jerarquía de género que debe desestabilizarse para permitir la expresión de deseo desde una subjetividad femenina.

En “Terza Rima SW19”, la voz poética se preocupa por darle voz a los pensamientos de ella más que a los de él, privilegiando la perspectiva de la mujer que recibe las atenciones masculinas. Sin embargo, aunque la perspectiva de ella sea la más importante para la voz poética, no hay una inversión de los roles: él sigue siendo el que expresa sus deseos vocalmente y ella quien se muestra pasiva ante ellos. De esta forma podría verse el efecto del rol tradicional de las mujeres en las relaciones con hombres: la mujer del poema sabe que de ella se espera que sonría y no exprese realmente lo que piensa o lo que quiere. Esto no le impide sentir desconfianza ni desinterés, pero estos sentimientos se quedan guardados en su interior.

Un aspecto esencial de este soneto es la amenaza constante de depredación. La primera oración es “Over this Common a kestrel treads the air / till the earth says *mouse* or *vole*” (1-2). El cernícalo (kestrel) es una especie de águila pequeña que vuela buscando una presa. En este mismo terceto se muestra que ni la mujer ni el hombre lo han visto: “Far below / two lovers walking by the pond seem unaware” (2-3). Aunque no lo hayan visto, o tal vez por esta misma razón, la presencia del ave crea una tensión desde el inicio del texto, ya que surge la expectativa de que el animal se pueda abalanzar en cualquier momento sobre su presa. Esto introduce el tema del depredador y la presa desde el primer terceto del poema.

El tema de la caza y la presa no es algo raro en los sonetos. Uno de los sonetos tempranos más famosos en la tradición inglesa es “Whoso List to Hunt, I Know where is an Hind”, de Thomas Wyatt. En dicho poema, la amada es un ciervo y la voz poética masculina quiere cazarla, aunque no puede hacerlo porque es propiedad de un hombre más poderoso (al cual se refiere como César, aunque generalmente se interpreta como el rey Henry VIII, mientras que la cierva sería Anne Boleyn). Distiller hace un análisis de este y otros poemas del periodo moderno temprano que giran en torno a un sujeto masculino cazador que persigue a una presa femenina y concluye que “he is appropriating her body, her object-status, to signify his own subjugated subjectivity. In this he sets the groundwork for the development of Petrarchism in England as a gendered discourse of desire

performed” (60). Para Distiller, el tema de la caza es una forma mediante la que el petrarquismo establece un discurso de género en donde la mujer debe ser vista como objeto para permitir que el hombre pueda expresar su subjetividad. Por lo tanto, este tema sienta la base de la jerarquía de género que dificulta que las poetas sean sujetos de deseo.

Por otro lado, el hecho de que representar a la mujer como una presa y a la voz poética masculina como cazador o depredador sea tan común dentro de la tradición literaria de poesía amorosa también presenta una dificultad para las poetas, porque contribuye a la idea de que las mujeres no tienen agencia dentro de las relaciones y que deben ser poseídas por medio de la violencia. Gilbert y Gubar sostienen que, para escribir, las mujeres deben primero romper con el ideal estético que se les ha impuesto en la tradición masculina, así como que “her battle ...is not against her (male) precursor’s reading of the world but against his reading of *her*” (49, énfasis en el original). Si la tradición poética inglesa únicamente ve a las mujeres como objetos pasivos para el consumo masculino, ¿cómo pueden ellas escribir desde su perspectiva sobre sus propios deseos amorosos?

En “Terza Rima SW19” el tema predatorio que está presente desde el inicio del poema se manifiesta para los personajes en el último terceto, cuando el cernícalo se lanza por su presa e interrumpe su paseo. Esto da el giro que introduce la conclusión del soneto en el dístico final: “Into the sky a kestrel climbs alone / and later she might write or he may phone” (13-4). El ave no logra atrapar a su presa, de la misma forma que el hombre no logra concretar la relación con la mujer: con el “might write” y el “may phone”, no queda claro si realmente se comunicarán más adelante. De esta manera se cierra el poema de una forma poco concluyente, replicando la indiferencia de la mujer hacia su contraparte masculina.

Como indica el título, los primeros cuatro tercetos del soneto tienen la estructura de la *terza rima*, aunque el quinto verso rompe con ella. Este verso concluye con la palabra *apart*, que no rima con *two* ni *true* de los versos siete y nueve. Que sea esta palabra la que rompe la estructura

no es coincidencia: dentro del poema la distancia se plantea como una reacción a la situación presentada. De cierta forma, parece que la única manera de no someterse a la estructura tradicional de la *terza rima* presentada desde el título del poema es apartarse de ella. Por otro lado, la rima en el dístico final también es interesante, ya que une las palabras *phone* y *alone*. Aunque llamar a alguien es un acto comunicativo que no ocurre en soledad, también puede verse como una actividad que implica distancia entre las dos personas involucradas. Esto crea una sensación de proximidad alejada, en donde puede haber una especie de unión que resulta incompleta. Por otro lado, el hecho de que en este dístico final se empleen los auxiliares de posibilidad *might* y *may* implica que la comunicación entre ambxs no es una certeza, otra vez mostrando el carácter ambiguo de la conclusión del soneto. El renunciar a una conclusión definitiva tiene implicaciones políticas, sobre todo desde una poética feminista. En ese sentido, incentivar a lxs lectores a hacer una labor interpretativa propia y llegar a conclusiones por su cuenta desestabiliza la noción de autoría como autoridad y ofrece una alternativa a la relación jerárquica tradicional entre figura autoral y lectorxs.

En resumen, en “Terza Rima SW19” se muestra una posible perspectiva femenina dentro de las dinámicas tradicionales en los poemas de amor canónicos escritos desde la perspectiva masculina. La mujer del poema se muestra cansada y desmotivada para construir una relación con el hombre. Sin embargo, no expresa su reticencia verbalmente a él; no tiene un discurso directo en el poema y, por tanto, permanece un tanto pasiva en la escena. En todo el poema está la presencia constante del cernícalo a punto de cazar a una presa, por lo que el tema de la caza y la depredación permanece siempre en el fondo, lo que se conecta con la forma predatoria en que muchos poemas de amor tradicionales muestran el acercamiento de un sujeto masculino a un objeto de deseo femenino, una modalidad que, según Distiller, es la base de la jerarquía de género dentro del soneto (60). Mediante la ruptura del patrón de la rima con la palabra *apart*, el poema refuerza que la única forma de escapar de esta dinámica dañina para la mujer es mediante la distancia. Sin embargo, el

desenlace del dístico final es ambiguo, expresando una liberación incompleta de las constricciones que la tradición literaria masculina ha impuesto a las mujeres.

2. La subversión para establecer una nueva relación con la tradición literaria en “Anne Hathaway”

Al igual que los otros poemas de *The World's Wife* (1999), “Anne Hathaway” es un monólogo dramático donde la voz poética es la mujer cuyo nombre da título al poema. Como mencioné en el capítulo anterior, el epígrafe del poema, el fragmento del testamento de Shakespeare donde éste le hereda a su esposa la segunda mejor cama, sugiere una interpretación negativa del matrimonio. Sin embargo, el soneto subvierte esta idea al hacer que la segunda mejor cama sea la cama compartida por la pareja, mientras que los invitados dormían en la mejor: “In the other bed, the best, our guests dozed on” (11). Todo el poema construye esta “segunda cama” como un espacio de intimidad y de creación literaria, en donde ambas son una misma y no pueden ser separadas. Esto inicia desde los primeros dos versos: “The bed we loved in was a spinning world / of forests, castles, torchlight, clifftops, seas” (1-2). Estas imágenes del segundo verso aluden a las ubicaciones y objetos de las obras de Shakespeare¹⁴ y unen así su obra con la intimidad de la pareja. Es relevante que desde el inicio del soneto se establece un *we* que lleva a cabo las acciones. Esto sugiere que, aunque las obras de Shakespeare fueron escritas por él, la creación literaria y sexual en la cama es algo compartido por él y Anne, quien es también capaz de creación literaria, cuyo resultado final es precisamente este soneto.

En todo el poema se establece una conexión entre la creación literaria y la intimidad sexual de Shakespeare y Anne Hathaway. Por ejemplo, las palabras de él se vuelven besos: “My lover’s

¹⁴ Los bosques podrían ser una alusión al bosque de Arden en *As You Like It* o al bosque de Birnam en *Macbeth*. Los castillos son también escenarios recurrentes en la obra de Shakespeare, como el castillo de Elsinore en *Hamlet*. Las antorchas también son comunes, como en *Macbeth*. Por último, los mares pueden ser una alusión a *The Tempest*.

words / were shooting stars which fell to earth as kisses / on these lips” (3-5). Si bien la voz poética describe que son las palabras de él y no las suyas las que son estrellas, no hay que olvidar que es la voz poética de Anne la que está construyendo la oración y quien usa sus palabras para ella. Es decir, la metáfora de las estrellas fugaces que caen a la tierra como besos es construida por ella como poeta; aunque exalte las palabras de él, la comparación es invención de Anne, lo que muestra que ella es tan poeta como él. Además, el hecho de que en este soneto ella exprese su amor a Shakespeare y que él use también sus palabras como besos hace que el acto poético de ambos esté estrechamente relacionado con el amor que sienten por la otra persona. Esta unión entre la expresión física y la expresión verbal del amor es central en el poema, en el cual hay múltiples frases como “his touch / a verb dancing in the centre of a noun” (6-7), en donde un acto corporal se describe en términos de gramática. De cierta manera, los juegos lingüísticos del poema son posibles gracias a la acción corporal.

Además de su obra como dramaturgo, Shakespeare es famoso por haber escrito 154 sonetos que siguen la estructura del soneto inglés, también conocido como soneto shakesperiano.¹⁵ En “Anne Hathaway” se siguen algunas convenciones de esta estructura, como la longitud de catorce versos y especialmente el dístico final. Esto puede interpretarse como que la voz poética de Anne evidencia un dominio de la poesía similar al de Shakespeare, mostrando su amor por Shakespeare como su marido en el contenido y como poeta en la forma de su poema. Sin embargo, no todos los elementos de la estructura tradicional se mantienen, como ocurre con la rima.¹⁶ Mi interpretación

¹⁵ A pesar de que la estructura del soneto inglés (tres cuartetos y un dístico final, donde la rima es ABAB CDCD EFEF GG y la métrica es pentámetro yámbico) se conoce como soneto shakesperiano, el primer poeta en usarla fue Henry Howard (el Conde de Surrey) y no Shakespeare. El hecho de que se le atribuya a este último evidencia la importancia de los sonetos shakesperianos para la tradición literaria inglesa.

¹⁶ “Anne Hathaway” no sigue ninguna estructura de rima en los primeros doce versos. La única rima en estos doce versos es entre la primera y la tercera línea con la rima asonante de “world” y “words”. El final del poema sí obedece al dístico tradicional del soneto inglés con la rima entre “head” y “bed”.

es que, a pesar de que sigue ciertas convenciones establecidas por Shakespeare (y la tradición lírica representada por él), la voz poética de Anne Hathaway no deja que éstas la limiten. Mediante el soneto, ella también es una creadora, pero no hace algo radicalmente opuesto a él, sino que se inscribe en la tradición desde su propia perspectiva, creando una relación entre tradición literaria y poeta donde ella puede pertenecer a ésta pero bajo sus propios términos.

El pentámetro yámbico (un verso compuesto por cinco pares de sílabas donde la primera no está acentuada y la segunda sí lo está) es una de las principales características formales del soneto shakesperiano. Es importante reconocer que incluso en los sonetos más tradicionales hay variaciones al pentámetro yámbico, por ejemplo, mediante sustituciones iniciales como anapestos o troqueos en lugar de yambos. Sin embargo, en el caso de “Anne Hathaway” las modificaciones no son incidentales, sino que responden a una intención de rearticulación de la relación entre voz poética femenina y la tradición literaria inglesa mediante la subversión de la métrica tradicional del soneto. Considero que el contexto del poema como parte de *The World’s Wife*, cuyo objetivo es reivindicar el papel de las mujeres en la tradición literaria, mitológica e intelectual de Europa, permite entender las alteraciones a la métrica en “Anne Hathaway” como una herramienta de subversión y no únicamente como un juego formal cuyo objetivo se limita a la variación intratextual.

En “Anne Hathaway”, la métrica no es consistente en cada verso: hay versos donde sí se cumple con el pentámetro yámbico perfecto y otros en donde la métrica es más libre. Es significativo que el primer verso del poema sí está escrito en pentámetro yámbico: “The bed we loved in was a spinning world” (1). Sin embargo, conforme avanza el poema, la métrica cambia y es más libre: “In the other bed, the best, our guests dozed on / dribbling their prose. My living laughing love” (11-2). Esto sugiere que, si bien inicialmente la voz poética sigue las convenciones tradicionales del soneto shakesperiano, el desarrollo mismo del texto la lleva a dejar de seguirlas. Es como si tomara la estructura convencional como un punto de partida, pero no un destino final. En el

dístico final coexisten la tradición con la métrica libre: la primera línea no está escrita en pentámetro yámbico y la segunda sí. Esto sugiere que al final el poema es una creación original que incorpora a la tradición shakesperiana pero que no se ve limitada por ella.

En “Anne Hathaway”, ninguno de los primeros doce versos forma rimas consonantes, a pesar de que el esquema de rima predefinido es una de las características centrales del soneto inglés. Sin embargo, sí hay rimas internas, como en “best” y “guests” en el verso once: “In the other bed, the best, our guests dozed on” (11). Esto quiere decir que, a pesar de no seguir la estructura tradicional de rima, la voz poética la emplea cuando lo requiere. En este caso, la rima contribuye a unir los conceptos de lo mejor y los invitados, lo cual refuerza el argumento que desarrolla Hathaway en el poema: la cama que le heredó su esposo en el testamento no era la mejor, pero eso es porque ella no era una invitada. Con los invitados hay una jerarquía y un trato deferencial que impide una relación equitativa. En el poema ella establece una relación de iguales con Shakespeare, en donde no es adorada ni admirada como una diosa intangible como las amadas tradicionales de la poesía amorosa. Al contrario, Anne es tan tangible que todo el poema está cargado de metáforas sexuales para describir la intimidad de la pareja en esta cama. Flores Jurado señala que este soneto se construye “con mayor atención a los sentidos corpóreos [‘Romance / and drama played by touch, by scent, by taste’ (9-10)] que a la vista, el sentido predominante en la tradición a la que este poema responde” (143). En muchos sonetos de la tradición, la mujer es vista como un objeto estético por el sujeto masculino a la distancia; los otros sentidos que se encuentran en este soneto implican una cercanía física que subvierte el motivo de la mujer inalcanzable que sólo puede ser admirada desde lejos. Anne no es una figura pasiva dentro de esta relación: desde el primer verso establece con el pronombre *we* que ambos son participantes activos: “The bed we loved in was a spinning world” (1). En esta cama el amor y el placer sexual no se articulan alrededor de él como sujeto que actúa sobre ella como objeto pasivo, sino que son una actividad compartida por la pareja.

Además, la rima de *head* y *bed* del dístico podría referirse de manera metonímica respectivamente al intelecto y la razón, y a la sexualidad y lo corporal. Como mencioné en el capítulo anterior, Anne Hathaway ha sido vista por la crítica como representante de la parte doméstica y sexual que se oponía a la vida creativa de Shakespeare. La labor autoral es considerada una actividad intelectual, mientras que las emociones están más relacionadas al cuerpo. Esto resulta paradójico en la escritura de sonetos, ya que, a pesar de que abordan temas como el amor y la pasión, predominan el ingenio y lo intelectual. Sara Ahmed retoma la crítica que hace la tradición feminista: la subordinación de las emociones a la razón subordina lo femenino y el cuerpo a lo masculino y la mente (*The Cultural Politics of Emotion* 3). Al mismo tiempo, la cama es también un lugar de procreación. Es importante recordar que la oposición entre creación y procreación entendidas como actividades mutuamente excluyentes, donde lo primero pertenece a la esfera masculina y lo segundo a la femenina, articula la idea de la actividad literaria como un privilegio meramente masculino (Pérez Fontdevila 27). En el poema, la unión de los términos *head* y *bed* mediante la rima muestra que los binarismos mente-cuerpo y creación-procreación son arbitrarios, y que es precisamente la unión de ambas partes la que lleva a la labor creativa, de esta forma reivindicando el rol de Hathaway.

Esta unión entre lo corporal y lo intelectual a través de la rima también es explícita dentro del texto con la frase: “my body now a softer rhyme / to his, now echo, assonance” (5-6). La asonancia es la repetición de sonidos vocálicos similares en proximidad (“Assonance” 56), es decir, es un tipo de rima que no es perfecta porque la similitud se manifiesta únicamente en los sonidos vocálicos y no consonánticos. Esto permite entenderla como una rima suave. El hecho de que el cuerpo de ella se articule con la metáfora de que es una rima suave respecto al cuerpo de su amado implica que ella es parecida, mas no idéntica a él. Extendiéndolo a la creación poética, ya que en este poema es inseparable de lo corporal, la labor poética de Hathaway no es una copia idéntica de la de Shakespeare, pero guarda una relación cercana. Esto establece una igualdad en la

relación Shakespeare-Hathaway que hace que la obra de él no sea superior a la de ella. Por último, para que exista una rima debe forzosamente existir otra palabra. En la analogía que construyo, esto significa que ni Shakespeare puede crear poesía sin Hathaway ni ella sin él. Esto me lleva a que tanto él necesitaba de la intimidad y domesticidad que Anne representa (como expliqué en el capítulo anterior), como ella adopta partes de él en su poesía. Así es como las autoras se pueden relacionar con la tradición literaria de forma no antagónica para su expresión poética. Esto me lleva a pensar que el poema sugiere una relación de rima suave entre las poetisas y la tradición literaria, en la que no haya una imitación exacta, sino una creación parecida, pero distinta y única.

Como es tradicional, el dístico final del soneto ofrece una conclusión al argumento de “Anne Hathaway”. En cuanto al contenido, es habitual que los dísticos finales introduzcan una *volta*, es decir, un giro retórico o dramático en la argumentación. Esto ocurre en el soneto de Duffy al regresar al presente. La voz poética rememora sus experiencias con Shakespeare vivo en los primeros doce versos pero en el dístico regresa a su vida presente como viuda: “I hold him in the casket of my widow’s head / as he held me upon that next best bed” (12-4). Este regreso a Anne como viuda después de la muerte de Shakespeare subvierte la idea de que su existencia se reduce a su papel de musa, como ocurría con Laura y Beatrice. La *volta* también funciona al dar un giro a la manera en que se había presentado la relación entre ambos: si bien antes era él quien la sostenía, ahora es ella quien lo hace. Algo similar ocurre en la oración “Some nights, I dreamed he’d written me, the bed / a page beneath his writer’s hands” (8-9), donde parece que es él quien la escribe a ella, pero en el soneto se invierten las posiciones al ser la voz poética de ella quien lo escribe a él. Al respecto, Flores Jurado señala que “el hecho de que Shakespeare como ‘[a] living, laughing love’ ahora habite en la mente de Anne, ‘the casket of my widow’s head’, recupera un motivo claramente tomado de los sonetos de Shakespeare: la idea de que el soneto puede ser una especie de tumba más permanente que el monumento de piedra, y así se asegurará la supervivencia del amado o amada” (143-4). Flores Jurado finaliza con la afirmación de que Shakespeare logra

vencer al tiempo gracias a la mente de Anne, lo cual “hace posible una revaloración de este mundo de domesticidad, privacidad y deseo femenino” (145). Finalmente, en cuanto a los aspectos formales, los versos que conforman este dístico cumplen con la característica más distintiva: la rima consonante. El hecho de que el poema subvierta la métrica –pero siga la estructura mediante la rima– condensa perfectamente cómo la tradición del soneto shakesperiano se mantiene y se altera dentro de “Anne Hathaway”.

En el capítulo anterior argumenté que la sinécdoque está presente en este soneto al construir a Shakespeare como representante de la tradición literaria inglesa, sobre todo del soneto. De igual manera, la misma Anne Hathaway es más que una persona: es símbolo de lo femenino y doméstico que se han considerado opuestos a la creación literaria. En “Anne Hathaway”, la subversión de ciertos aspectos tradicionales del soneto shakesperiano permite que la voz poética se exprese con una libertad y creatividad propias, con lo que evita ser limitada por las pautas establecidas por la tradición literaria masculina (aquí representada por la figura de Shakespeare). Por otro lado, es relevante que el poema no rechaza absolutamente todas las convenciones, sino que recupera algunas de ellas para desarrollarlas desde una nueva perspectiva. Esto también se ejemplifica en la relación que se describe entre la voz poética y su esposo, en donde hay una igualdad y amor mutuos que permiten que su intimidad sexual sea equiparada a la creación literaria. Es precisamente a través de la unión amorosa entre la tradición (Shakespeare) y la parte doméstica y corporal (Anne Hathaway) que este soneto se escribe, lo que establece una propuesta de relación de las poetisas con la tradición que permite que ellas puedan formar parte de ésta pero desde sus propias subjetividades.

3. Conclusión

En este capítulo me basé en la idea de Moore de que la forma poética es transmisora de la ideología del contexto histórico del que se origina. Esto tiene como consecuencia que la subversión a la

forma sea una estrategia para comentar o rechazar dicha ideología. En “Terza Rima SW19”, la subversión de la estructura de la *terza rima* resalta el distanciamiento como posible solución para los motivos predatorios de la poesía amorosa tradicional que han sido un factor para la exclusión de las poetas dentro de esta tradición. Sin embargo, el poema no presenta una conclusión definitiva ni una nueva propuesta sobre la relación entre autoras y tradición literaria. En cambio, “Anne Hathaway” sí ofrece una alternativa en la que se recuperan elementos del soneto tanto estructurales como temáticos, pero también hay una expresión independiente que subvierte otros elementos y no se ve limitada por la tradición. Considero que en “Terza Rima SW19” ya se muestra una preocupación por el impacto de la ideología sexista de los sonetos tradicionales en las poetas, pero que todavía no hay una postura tan contundente al respecto, al ser uno de los poemas tempranos de Duffy (publicado en 1985). Posiblemente la propuesta comparativamente más consolidada de la relación entre la poeta y la tradición que se articula en “Anne Hathaway” se debe a que el poema fue escrito en 1999 y la posición de la autora estaba más definida. Con esta interpretación, es de esperarse que “The Love Poem”, publicado en 2005, muestre una postura más desarrollada, que es en lo que me concentraré en el próximo capítulo.

Capítulo 3: Fragmentación y diálogo con el canon en “The Love Poem”

En el capítulo anterior me basé en la idea de Moore de que la forma poética es transmisora de la ideología del contexto histórico en el que se origina (9). Consecuentemente, la subversión de la forma puede ser una estrategia para comentar o rechazar dicha ideología, como ocurre en “Terza Rima SW19” y “Anne Hathaway”. En ambos poemas se evidencia una inquietud por el efecto de la ideología sexista de los sonetos tradicionales en las poetas, preocupación que se resalta en “Terza Rima SW19” y a la que “Anne Hathaway” propone una alternativa en la que se recuperan elementos tanto estructurales como temáticos de los sonetos tradicionales, pero donde también hay una expresión independiente que subvierte estos elementos y no se ve limitada por la tradición. Sin embargo, “The Love Poem”, el poema más tardío que analizo en esta tesina (se publicó en 2005), pone en duda la posibilidad de que esta alternativa sea realizable en un sentido práctico y se centra de forma autorreferencial en la escritura de *el* poema de amor, escritura que se ve a la vez dificultada y auxiliada por la tradición poética amorosa británica.

Como mencioné brevemente en la introducción, “The Love Poem” está compuesto por 36 versos en lugar de los 14 que caracterizan tradicionalmente al soneto. Además, carece de un dístico final, por lo que desde un punto de vista estrictamente formal no sería considerado un soneto. Sin embargo, yo considero que este poema puede leerse como tal porque presenta muchas de sus características, aunque es importante recordar que éstas no son obligatorias en todos los sonetos, sino que son más bien tendencias. En primer lugar, el soneto suele ser empleado para intentar reconciliar temas paradójicos y contradictorios de forma argumentativa. Es por ello que ha sido útil para explorar el carácter ambivalente del amor. “The Love Poem” es un claro intento de la voz poética de reconciliar su propia expresión del amor con la tradición literaria. Además, el soneto contemporáneo tiende a ser reactivo y permite a las poetas romper las reglas establecidas por sus predecesoras y cuestionar su lugar en la tradición (Burt 250), lo cual es precisamente en lo que me enfoco en esta investigación con “The Love Poem”. Por otro lado, es importante recordar que los

sonetos han sido tradicionalmente agrupados en secuencias, lo cual ocurre con este poema perteneciente a *Rapture*, en donde hay un hilo narrativo que se desarrolla alrededor de una misma voz poética y su amada a lo largo del poemario. Además, varios de los poemas citados son también sonetos. En *The Making of a Sonnet: A Norton Anthology*, Edward Hirsch y Eavan Boland argumentan que un soneto no necesariamente tiene que tener catorce líneas ni seguir un esquema de rima determinado. Consideran que un soneto no tradicional “engages the sonnet tradition by making a case or taking up the characteristic subject matter of the traditional sonnet. It engages and echoes the tradition, sometimes by trying to refute it. One might say it creates a sonnet experience” (376-7). Esto es de particular importancia para esta tesina, ya que leer “The Love Poem” como soneto, o por lo menos como “sonnet experience”, permite reconocer la importancia de la intertextualidad para la forma y para la interpretación del contenido del texto.

La hipótesis de este capítulo es que la intertextualidad presente en las citas de diez autorxs, las cuales representan la tradición de poesía amorosa inglesa mediante la sinécdoque, crea un efecto de fragmentariedad en “The Love Poem”. Esta fragmentariedad tanto dificulta como permite la expresión amorosa de la voz poética y resulta en una exploración que denuncia la relación antagónica entre poeta y canon androcéntrico. Primero estudio el poema desde las políticas de citación para establecer consideraciones desde las cuales examinar el texto. Luego me concentro en la estructura de “The Love Poem” y en las implicaciones de la fragmentariedad para la experiencia lectora y la relación entre la voz poética y el canon. Posteriormente hago un análisis de las diez citas y su efecto en el poema. Por último, concluyo que la fragmentariedad y la inestabilidad del texto exigen la intervención de lxs lectorxs, con lo que se establece una relación horizontal entre figura autoral poética y quienes leen.

1. Las políticas de la citación en “The Love Poem”

En “The Love Poem”, las citas funcionan como sinécdotes que representan a las voces canónicas, principalmente masculinas. Como se detalló en el capítulo 1, la única autora es Elizabeth Barrett Browning, con el soneto 43 de *Sonnets from the Portuguese*, cuya inclusión permite a Duffy presentar las dos caras de la relación de una poeta contemporánea con sus precursoras: reconoce que las autoras previas pueden ofrecer tanto herramientas liberadoras como limitantes, y ellas mismas son limitadas por la tradición y la crítica. Las nueve citas restantes son de autoría masculina, con lo que se evidencia el desbalance de género en el canon. Este desbalance es relevante porque considero que la voz poética (no sólo en este poema, sino a lo largo de *Rapture*) es una voz poética femenina, por lo cual el género es un factor importante en la relación entre ella y el canon representado por las citas. Es importante recordar la relación entre canon y poder: las obras y los autores que conforman el canon tienden a reflejar la ideología conservadora de las minorías poderosas que intervienen en su selección (Sullà 11). Esto quiere decir que la relación entre la voz poética femenina y los fragmentos del canon puede entenderse como un reflejo de la relación entre la ideología predominante y una voz que ha sido sistemáticamente excluida por ella.

La citación puede entenderse como un mecanismo que sostiene y perpetúa una economía intelectual en la que lxs individu@s deben reproducir una serie de citas o modelos de referencia para obtener legitimidad y así poder ser citadxs también (Kim 5). Sara Ahmed profundiza en esta idea al señalar que la citación es “a rather successful reproductive technology, a way of reproducing the world around certain bodies” (“Making Feminist Points”), por lo que esta práctica ha privilegiado a cuerpos principalmente masculinos y blancos. Si el mundo se reproduce alrededor de estos cuerpos, esto implica forzosamente la exclusión de otros que no cumplen con las características de género, raza, nacionalidad, u otros rasgos necesarios para su inclusión en un canon. Esta exclusión tiene como consecuencia la invisibilización de algunos cuerpos y comunidades que no se ven representadas en una cierta tradición académica o cultural (“Making

Feminist Points”). Si “citation incites citation, which incites citation, which incites citation” (Kim 5), esta cadena también funciona en el otro sentido: la falta de representación dificulta la expresión literaria de quienes son excluidas. Esto puede contribuir a la “ansiedad de la autoría” que han sufrido muchas mujeres por miedo a las consecuencias de escribir (Gilbert y Gubar 49). En efecto, el escribir ha conllevado históricamente para las mujeres riesgos sociales enormes: Russ considera que la “pollution of agency”, es decir, el categorizar a las mujeres creadoras como inmorales, neuróticas o de forma negativa, es una de las formas mediante las que se ha prevenido que se integren a la tradición literaria (25). Yo creo que es precisamente este conflicto, la falta de representación de poetas mujeres en “The Love Poem”, lo que dificulta la expresión de la voz poética femenina. Sin embargo, es esta voz poética la que perpetúa el desbalance de género (recordemos que el noventa por ciento de las citas provienen de poetas hombres), lo cual parece indicar que la voz poética misma imposibilita su propia expresión.

A pesar de que la selección de citas en el texto parece reproducir el mismo desbalance de género que limita la creación poética femenina, la manera en que se presentan las citas permite reflexionar en torno a la relación entre poeta y canon. Ahmed propone una analogía para la citación, en la que se refiere a las citas como ladrillos con los que se construyen los muros de una casa. Sostiene que “[w]hen citational practices become habits, bricks form walls. I think as feminists we can hope to create a crisis around citation, even just a hesitation, a wondering, that might help us not follow the well-trodden citational paths” (*Living a Feminist Life* 148). Me parece que la forma en la que las citas están incluidas en “The Love Poem” crea precisamente una crisis alrededor de la citación que permite cuestionar esta práctica. En primer lugar, los fragmentos no están identificados con comillas. Esto tiene como consecuencia que no sea evidente que son citas para lectorxs que no conocen los fragmentos, por lo que podrían llegar a confundirse con palabras de la misma voz poética con la que dio inicio el poema. El hecho de que no se indica quién es el autor de cada fragmento, ni de dónde proviene, tiene el mismo efecto. De esta forma, una posible

lectura es que la voz poética emplea las palabras de sus antecesores pero que se apropia de ellas, con lo que puede cuestionarse en qué medida está perpetuando la tecnología reproductiva de la citación. Sin embargo, esta lectura parece contradecirse con la forma en que estas voces canónicas también parecen interrumpir y dificultar la expresión amorosa propia, como exploro en la siguiente sección. Esta interrupción es, no obstante, otra estrategia de denuncia del desbalance de género en el canon, con la que se ponen en crisis las políticas de citación del texto.

2. Fragmentariedad e interferencia en “The Love Poem”

En el aspecto visual, los fragmentos citados en “The Love Poem” están alineados a la derecha de la página y están separados de los veinte versos originales por guiones. El efecto visual de este formato es que las palabras de Duffy parecen estar cortadas o interrumpidas por las citas. Ulloa Hernández afirma que “la distribución espacial tiene repercusiones en la forma de aproximarse al poema, pues en primera instancia la separación sugiere que los discursos no tienen correspondencia, pero el encabalgamiento de algunos versos canónicos con los versos de la voz poética abre la posibilidad de diálogo” (47). Esto tiene dos consecuencias en la experiencia de lectura: las voces del pasado tanto interrumpen e impiden la expresión de la voz poética, como permiten completar sus palabras. Debido a la forma del poema, resulta difícil entender exactamente a la voz poética: las voces de otros poetas parecen interrumpirla y pueden dificultar la comprensión del sentido del poema en una primera lectura. Es sumamente difícil ignorar estas otras voces, ya que son también necesarias para la expresión del amor de la voz poética, como elaboro más adelante. Esto crea una sensación de que el lenguaje de la voz poética no es capaz de expresar su amor sin la interferencia de las voces del canon. De esta forma, “The Love Poem” se escribe alrededor de la tensión entre las voces canónicas y la voz poética femenina.

El efecto de fragmentación aumenta debido a que los versos de la voz poética son únicamente oraciones subordinadas; la ausencia de oración principal lleva a una sensación de algo

incompleto, algo que no se terminó de decir. Estas oraciones subordinadas inician con la conjunción “till”, que es un acortamiento de “until”, con lo cual se muestra también el carácter incompleto del texto. El significado de la palabra incrementa este efecto, ya que “until” comunica tentatividad y provisionalidad. Lo anterior tiene como consecuencia que las palabras de la voz poética no tengan un carácter definitivo. Al respecto, Ulloa Hernández propone que esta estructura “señala la inestabilidad que fundamenta la idea de canon, pues se asume como algo incambiable cuando realmente no lo es. Por más que la voz poética de Duffy aluda a algunas de las figuras más destacables de la tradición amorosa inglesa, el concepto amor no es sólido” (48). Además de resaltar que el concepto de amor no es sólido, la fragmentariedad invita a lxs lectorxs a completar las oraciones (y el poema mismo) con sus propias palabras, lo cual lxs involucra en la experiencia de creación poética, como exploro más adelante.

Siguiendo la propuesta sugerida por Ulloa Hernández (9) de leer *Rapture* como un ciclo, puedo identificar que “The Love Poem” es el poema que marca un antes y un después en la relación amorosa del poemario: a partir de este poema es que la voz poética escribe sobre el final del amor. Esto resulta relevante porque considero que “The Love Poem” es un intento de la voz poética por encapsular y dar sentido a su experiencia amorosa. Además de pretender encapsular su propio amor, la voz poética parece intentar escribir el poema de amor definitivo en términos universales, como sugiere el artículo determinado “the” en su título. Este intento de universalidad forzosamente crea tensión entre la particularidad de la propia relación y la generalización que sugiere el título, lo que se vincula con la decisión de evitar la primera persona verbal.

La intención de encapsular la experiencia amorosa de la voz poética sugiere el acto de darle cierre, lo cual implica estaticidad o fijeza. En el poema, esto remite a las descripciones del amor mediante palabras del campo semántico de la muerte. De cierta manera, parece que lo que permite que el amor se convierta en lenguaje y pueda ser expresado es que ha muerto, como en “to lie on a white sheet, at rest / in the language” (4-5), donde la voz poética muestra la imagen del amor

como un cadáver que yace inmóvil sobre una sábana blanca y que por fin descansa en lenguaje. Este énfasis en la conexión entre la muerte y el lenguaje se da en todos los versos de la voz poética, como al describir el amor como un epitafio, o en “Love’s light fading, darkening, / black as ink on a page” (21-2). La última estrofa de la voz poética enuncia: “Till love is all in the mind . . . or all in the pen / in the writer’s hand . . . not there, except in a poem” (25-32). En ella se consolida la idea de que el amor puede adquirir permanencia mediante el lenguaje cuando la relación ya ha terminado. Las tres citas remiten a la escritura: la primera porque el verbo “to lie on” también puede significar mentir en la página (*white sheet*) y evoca las posibilidades creativas de la literatura al introducir un elemento generativo en un proceso que intentaba ser concluyente. Apoyando esta lectura, las siguientes citas nombran directamente elementos de la escritura: tinta en una página y la pluma en la mano de quien escribe. Todo esto apoya el carácter autorreferencial de “The Love Poem” y conduce a un texto en el que predominan lo abierto y lo móvil a pesar de las imágenes de estaticidad.

3. Diálogo entre las citas y la voz poética

En “The Love Poem” la tensión manifestada en la fragmentariedad se puede interpretar como el conflicto entre las voces canónicas y el control ideológico que éstas ejercen y la rendición de la voz poética ante sus propias emociones y expresión poética. Previamente he mencionado que el hecho de que la tradición literaria de poesía amorosa inglesa citada en “The Love Poem” sea predominantemente masculina tiene como consecuencia exponer la escasez de precursoras para la voz poética femenina. Sin embargo, éste no es el único problema: la exclusión de la perspectiva femenina del canon implica que la representación de las mujeres está en manos de escritores hombres. Gilbert y Gubar proponen que, antes de poder escribir, la autora debe pasar por un proceso de revisionismo en el que examine la forma en la que los hombres han representado a las mujeres (17). La voz poética en este poema de Duffy no parece haber pasado por este proceso: las

representaciones problemáticas de la mujer amada la interrumpen constantemente cuando intenta expresar sus ideas. Sin embargo, “The Love Poem” podría verse como parte de un proceso de revisionismo en la propia trayectoria de la figura autoral de Duffy. A través de este texto es que pone en duda la construcción de la mujer en la tradición literaria masculina y la muestra como un reto no sólo para las poetas, sino también para todas las mujeres que buscan ser amantes en lugar de únicamente amadas, sin repetir los discursos de objetificación en la expresión de su amor por otras mujeres.

El primer fragmento incluido en “The Love Poem” es “my mistress’ eyes” (Duffy, “The Love Poem 3) del soneto 130 de Shakespeare, uno de los más famosos ejemplos de *antiblazon* o *contrablazon*. El *blazon* es un recurso literario usado comúnmente en la lírica petrarquista, mediante el cual se describen detalladamente partes del cuerpo femenino como una especie de catálogo de los atributos físicos de una mujer (“Blazon” 83-4). El soneto 130 subvierte esta convención con un *contreblazon* al usar metáforas que se asemejan a las del *blazon* tradicional, pero que en realidad describen de forma aparentemente negativa a la amada: “I love to hear her speak, yet well I know / That music hath a far more pleasing sound” (Shakespeare 12-3). A pesar de que la amada no es descrita en términos favorables, el dístico final concluye en que la voz poética la ama sinceramente mientras denuncia las mentiras de otros poetas: “And yet, by heaven, I think my love as rare / As any she belied with false compare” (13-4). Como menciono en los capítulos previos, hay consenso en considerar a Shakespeare no sólo como una figura emblemática de la literatura inglesa, sino incluso como su autor más canónico, posición que “The Love Poem” parece reconocer al referirse a él antes que a cualquier otro autor. Sin embargo, el soneto 130 subvierte las convenciones tradicionales del soneto petrarquista. Esto me lleva a pensar que la inclusión de esta cita es un comentario acerca de la naturaleza del canon: incluso los textos más canónicos subvierten convenciones y están en conversación entre ellos y con la tradición literaria. De esta forma, el verso “my mistress’ eyes” establece la importancia del diálogo con el canon y la

subversión de convenciones poéticas tradicionales como una parte integral de éste, lo cual es precisamente lo que ocurre en “The Love Poem”.

La segunda cita en “The Love Poem” es “let me count the ways” (6), del soneto 43 de *Sonnets from the Portuguese* de Elizabeth Barrett Browning, la única mujer incluida en el texto. Como argumenté en el primer capítulo, este poema ejemplifica las diferentes expectativas que condicionan a las poetisas, en contraste con sus contrapartes masculinas. A diferencia de como ocurre con los hombres, a las mujeres se les socializa tradicionalmente para anteponer el cuidado de otras personas a su propia creatividad. En el caso del yo lírico del poema de Barrett Browning, esto se expresa en su lealtad y amor puro a su marido. En contraste, se permite que el amor de los hombres sea más pasajero y físico, como se ve en otros poemas citados, que analizo más adelante. Por otro lado, el soneto 43 toma el amor heterosexual como el estándar, lo cual es problemático para una voz poética femenina que le escribe a una amada, como ocurre en *Rapture*. El hecho de que el soneto 43 haya sido escrito por una mujer no significa que citarlo esté libre de tensiones, ya que las predecesoras de mujeres poetisas pueden tanto guiarlas como ser un obstáculo (Dowson cit. en Gill 31). En el caso de esta voz poética femenina, la de Barrett Browning es parte de las voces canónicas que la interrumpen y le impiden escribir su propio poema de amor. Ello muestra que no es suficiente tener una representación femenina limitada (y además leída en formas sesgadas por la crítica) en la tradición literaria británica para abrir al camino a siguientes generaciones de poetisas, y complica la relación entre poetisas de distintas generaciones.

Sin embargo, como ocurre con las precursoras femeninas, esta relación no es únicamente negativa. Los versos encabalgados de la estrofa donde se encuentra esta cita expresan el fin del amor:

Till love exhausts itself, longs
for the sleep of words -
my mistress' eyes -

to lie on a white sheet, at rest

in the language - (1-5).

No obstante, el tema central del soneto 43 es que el amor continúa más allá de la muerte: “I shall love thee better after death” (14). Es decir, Barrett Browning parece completar la idea incompleta de la voz poética y ofrece una respuesta a la situación presentada: el amor nunca muere; es más, mejora incluso después de la muerte, por lo que podría decirse que sigue vivo y crece aunque la persona amada haya muerto. De esta forma es que, a pesar de que la precursora femenina de esta voz poética la interrumpe, también ofrece cierto consuelo.

El tercer poema citado es “The Passionate Shepherd to His Love” de Christopher Marlowe, con la cita “come live with me” (8-9). El tema central del texto es que la mujer es un premio que debe ganarse. A pesar de esta idea sexista, el efecto en el poema no es totalmente negativo. Al igual que el soneto de Barrett Browning, Marlowe contradice la visión pesimista de la voz poética de que el amor morirá. La voz poética dice que el amor “shrink to a phrase like an epitaph” (7), a lo que la voz de Marlowe inmediatamente responde “come live / with me” (8-9). Esta misma esperanza se mantiene en la siguiente intervención del canon con la cita “one hour with thee” (12) del poema homónimo de Sir Walter Scott. En este poema, la voz poética expresa que todo lo negativo de su vida vale la pena por poder pasar una hora con su amada. De esta forma es que contribuye con una nueva perspectiva sobre la muerte y el final del amor: si bien puede ser que el amor no sea eterno, el amar, aunque sea finito, hace que todo valga la pena. En conclusión, los cuatro poetas que interactúan con la voz poética en la primera estrofa la interrumpen y le impiden terminar su idea, pero al mismo tiempo le ofrecen consuelo y esperanza.

En la segunda estrofa, la voz poética expresa una idea de rendición:

Till love gives in and speaks

in the whisper of art -

dear heart,

how like you this? -
love's lips pursed to quotation marks
kissing a line -
look in thy heart
and write -
love's light fading, darkening,
black as ink on a page - (13-22).

La primera cita corresponde al poema "They Flee From Me" de Wyatt, donde el amante se lamenta de que su amada ya no le presta atención. Los fragmentos de "There Is A Garden In Her Face" de Thomas Campion y "To---" de Percy Shelley también expresan una idea similar. En estos tres poemas la voz poética admira a la distancia a su amada y resiente no tenerla. Sin embargo, es precisamente el hecho de no poder tenerla lo que la hace más deseable para ellos, como se puede ver en el poema de Campion, en donde la amada es descrita como algo valioso porque no puede ser comprada. De esta forma, la amada se define a través de la posesión o no posesión por el hombre. Esto crea una contradicción: la amada debe ser tanto inalcanzable como poseída. A pesar de que las voces poéticas masculinas de estos poemas resienten no poder poseer físicamente a la amada, el escribir sobre ella también podría considerarse como una forma de posesión. En el caso de *Rapture*, la amada no es sometida mediante el lenguaje, como se evidencia en la ausencia de descripciones concretas de ella. Todo el poemario expresa una corporalidad abstracta que se resiste a ser capturada en palabras. Por tanto, la inclusión de las citas de Wyatt, Shelley y Campion en "The Love Poem" evidencian la posesión de la amada, una práctica que el poema rechaza.

Ulloa Hernández señala algo esencial para entender el juego de Duffy en "The Love Poem": las citas del texto de Wyatt y de Sidney, ambas en la segunda estrofa, no pertenecen a la voz poética masculina, sino que son las palabras de las mujeres dentro de los poemas (70). De esta manera es como, a pesar de citar a poetas hombres, la voz poética femenina se rebela en contra del

silencio impuesto a la perspectiva femenina y rescata las voces de mujeres dentro de los parámetros posibles. Con las palabras de la mujer en el poema de Wyatt, “dear heart, how like you this?” (15-6), la voz poética parece preguntarle a su amada su opinión sobre su forma de expresar el amor, dándole la posibilidad de que responda y valorando su perspectiva, lo cual no ocurre en el poema original, donde es la amada la que dice esa línea y no el hombre que la persigue (Ulloa Hernández 69). Así, la voz poética femenina de “The Love Poem” evita perpetuar las actitudes dañinas de sus antecesores masculinos al considerar la subjetividad de su amada, además de que resalta un momento poco común de agencia femenina en un texto escrito por un hombre.¹⁷

Por último, la tercera estrofa inicia con la idea de que el amor está únicamente en un plano conceptual:

Till love is all in the mind -
O my America!
my new-found land -
or all in the pen
in the writer's hand -
behold, thou art fair -
not there, except in a poem,
known by heart like a prayer,
both near and far,
near and far - (25-34).

La primera interrupción la hacen los versos de Donne con “O my America! my new-found land” (26-7) del poema “To His Mistress Going to Bed”. En este texto, Donne describe el cuerpo de la

¹⁷ Es relevante que “They Flee From Me” es una canción y no un soneto. La canción es una forma poética que permite mayor libertad que el soneto porque, a diferencia de éste, no tiene una estructura definida, además de que guarda una relación muy cercana con la tradición oral y la música. Me parece que es justamente esta libertad lo que permite que esta voz femenina en los fragmentos citados en “The Love Poem” provenga de una canción y no de un soneto.

mujer amada como un nuevo continente para ser explorado y dominado. Esta metáfora con la que describe el cuerpo de la mujer es sumamente violenta e ignora la importancia del consentimiento en los encuentros sexuales. Sin embargo, no es necesaria la violencia para que la metáfora de la mujer como un territorio a conquistar sea problemática: implica la falta de agencia de la mujer, quien desempeña un papel pasivo en el que sus deseos son ignorados. La segunda cita de la tercera estrofa es “behold, thou art fair” (30) del Cantar de los Cantares. Esta referencia, al igual que la de Donne, explora la dimensión física de un encuentro amoroso. De esta forma es que ambas parecen responder al planteamiento de la voz poética que expresa la idea de que el amor sea únicamente un concepto abstracto. Al abordar el lado sexual del amor, estas citas contradicen la idea de que el amor pueda liberarse de lo corporal. De esta forma es que responden a la voz poética y completan sus ideas sobre el amor.

En conclusión, la expresión de la voz poética en “The Love Poem” se dificulta porque las voces canónicas que la rodean únicamente tratan sobre un amor heterosexual en donde hay un claro desbalance de poder por las diferencias de género. Estas dificultades que experimenta la voz poética al intentar escribir *el* poema de amor definitivo son las que resultan en su carácter fragmentario, como ya mencioné anteriormente. Sin embargo, el canon no sólo dificulta la expresión amorosa, sino que también completa o complementa las ideas de la voz poética. Además, la fragmentariedad puede interpretarse como una renuncia a encapsular a la amada y al amor, con lo cual éstos pueden seguir libres fuera de la estaticidad del texto.

4. Conclusión

La imposibilidad de expresar el amor es un cliché en la poesía amorosa y en general en cualquier discusión sobre amor. Esto se ve en uno de los poemas que se incluyen en “The Love Poem”: el primer soneto de *Astrophil and Stella* aborda justamente la imposibilidad de escribir un poema de amor. Sin embargo, en el caso de las autoras esta imposibilidad no se debe únicamente

a que el amor sea indescriptible por su naturaleza. Gill sostiene que “women poets, writing in a language which in its very history and structure seems to marginalise female subjectivity, feel most acutely the disjunction between experience and its representation” (55). Debido a esto, muchas poetas tienden a escribir poemas en donde exploran precisamente las limitaciones del lenguaje para la expresión. Como comenta Dowson, “verbal expression is all the more credible for being self-consciously inadequate” (51). Esto se muestra en “The Love Poem”, donde es justamente esta inadecuación la que expone la tensión en la relación de la voz poética con el canon literario. De cierta forma, el fracaso de la voz poética es el éxito del poema.

En “The Love Poem” se muestra la relación contradictoria entre las poetas y la tradición literaria. Por un lado, hay un cuestionamiento de dicha relación; por otro, las voces del canon contribuyen a un diálogo y son reapropiadas por el poema. En palabras de Ulloa Hernández, “la distancia crítica que establece Duffy con las obras que utiliza es un homenaje a la vez que es una puesta en duda” (46). Ella sostiene que en este poema Duffy “no pretende destruir los discursos que cita, sino reformularlos mediante su voz poética” (47). Es precisamente el carácter abierto y fragmentario del poema lo que permite esta reformulación no sólo por parte de la autora, sino también por lxs lectorxs.

Con esto en mente, vayamos a las últimas dos líneas del poema: “the desire of the moth / for the star” (35-6). Anteriormente había mencionado que estas líneas pertenecen al poema “To--” de Shelley, donde se expresa la idea de la amada como algo inalcanzable. Sin embargo, sacar esta cita de su contexto original e introducirla en el poema es una invitación a quienes leen a reformular su significado. Considerando que “The Love Poem” es un intento fallido de la voz poética por expresar y encapsular su amor, esta metáfora puede ser reinterpretada como el deseo inalcanzable de la voz poética (la polilla) por la expresión amorosa perfecta (la estrella). De esta manera es como la última cita condensa la ambivalencia y la contradicción presentes en el poema: las citas impiden que la voz poética pueda expresar perfectamente su amor, pero también permiten

que tanto la lectora como la autora se reapropien de las palabras de los textos. El dejar abiertas las posibilidades de interpretación al no ofrecer una respuesta definitiva al poema de amor impide que este poema siga la misma tradición limitante de la poesía amorosa canónica, invitando así a que lxs lectorxs lo interpreten y completen con sus propias ideas del amor.

Conclusión

Carol Ann Duffy es una figura central en la escena poética de Reino Unido. Fue poeta laureada de 2009 a 2019, y hasta la fecha ha sido la única mujer, la única persona de nacionalidad escocesa y la única persona abiertamente perteneciente a la comunidad LGBTIQ+ que ha ocupado ese cargo en casi 400 años. La posición de poeta laureada, al ser elegida por la reina o rey, prácticamente garantiza la inclusión de la persona en el canon literario. Sin embargo, la identidad de Duffy como mujer bisexual escocesa la pone en una situación complicada, pues debe negociar su identidad y su lugar dentro de la tradición mayoritariamente masculina. Una de las formas en las que lleva a cabo esta negociación es mediante la intertextualidad en su obra, lo que le permite explorar su relación con dicha tradición.

La hipótesis de esta tesina es que la intertextualidad permite a las voces poéticas cuestionar la tradición literaria inglesa de la poesía amorosa y negociar su relación con ella mediante la réplica o subversión de las características tradicionales del soneto en “Terza Rima SW19” y “Anne Hathaway”, así como por medio de la fragmentariedad creada por las citas en “The Love Poem”. En el primer capítulo explico que las referencias intertextuales en los tres sonetos articulan una sinécdoque para la tradición literaria de la poesía amorosa inglesa. Por medio de la forma del soneto, la autora accede a una larga historia y se inscribe dentro de ella. La inquietud por la forma poética y la tradición se observa particularmente en “Terza Rima SW19” con la referencia paratextual en el título al tipo de rima usado por Dante. Adicionalmente, la alusión a Dante, y por extensión a Beatrice, resalta el papel tradicional de la mujer dentro de la poesía amorosa como objeto de deseo y no como autora. Algo parecido ocurre con la alusión a Anne Hathaway, quien es tradicionalmente tratada como una herramienta para la construcción de la figura de Shakespeare en lugar de como una individuo independiente. Ésta es una de las dificultades a las que se enfrentan las poetisas al escribir, además de la misoginia que permea su recepción crítica, como en los ejemplos revisados sobre de Elizabeth Barrett Browning. Resaltar esta disparidad en los sonetos

de Duffy resulta en un cuestionamiento sobre la ausencia de las mujeres en la tradición literaria de poesía amorosa inglesa y las razones detrás de ella.

En el segundo capítulo me baso en la idea de Moore de que la forma poética transmite la ideología del contexto histórico del que surge. Por lo tanto, la subversión a la forma puede ser una estrategia para comentar o rechazar dicha ideología. En “Terza Rima SW19”, la subversión de la estructura de la terza rima destaca la distancia como una posible solución a los motivos de depredación en la poesía amorosa canónica, que ha sido una de las razones por las cuales las poetas han sido excluidas de dicha tradición. Sin embargo, el poema no ofrece una conclusión definitiva ni una nueva propuesta sobre la relación entre autoras y tradición literaria. Por el contrario, “Anne Hathaway” ofrece una alternativa que incorpora elementos tanto estructurales como temáticos del soneto, pero a su vez presenta una expresión única que desafía algunos de estos elementos y no se adhiere completamente a la tradición. En mi opinión, el poema “Terza Rima SW19” evidencia ya una preocupación por el impacto de la ideología sexista presente en los sonetos tradicionales sobre las poetas. Sin embargo, dado que este poema es uno de los primeros escritos por Duffy y fue publicado en 1985, no es tan enfático en su postura como otras obras posteriores. Posiblemente la propuesta de la relación entre la poeta y la tradición que se articula en “Anne Hathaway” responde a una postura autoral más clara porque ya habían pasado catorce años desde “Terza Rima SW19”. Bajo esta interpretación se explica cómo “The Love Poem”, publicado en 2005, muestra una postura más desarrollada en la que la desestabilización de la relación entre poeta y tradición literaria es central.

El análisis de “The Love Poem”, en el tercer capítulo, revela una relación más compleja de la voz poética con la tradición literaria que en los poemas anteriores. La intertextualidad presente en las citas de diez autorxs, las cuales representan la tradición de poesía amorosa inglesa mediante la sinécdoque, crea un efecto de fragmentariedad que por un lado dificulta y por otro permite la expresión amorosa de la voz poética, y resulta en una exploración que denuncia la relación entre

poeta y canon masculino. Para el análisis de este soneto primero abordé la selección de citas incluidas en el poema desde la perspectiva de las políticas de la citación, lo cual me permitió concluir que el texto pone en crisis sus propias políticas de citación y, por ende, el desbalance de género en el canon literario. Luego me enfoqué en la estructura del poema y en las implicaciones de la fragmentariedad para la experiencia lectora y para la relación entre la voz poética y el canon. Esta fragmentariedad crea una tensión que se puede interpretar como el conflicto entre las voces canónicas y el control ideológico que ejercen y la rendición de la voz poética a sus propias emociones y expresión poética. Sin embargo, la relación entre las voces canónicas y la poética no es únicamente negativa: las citas completan sus ideas y ofrecen una perspectiva más esperanzadora que la de la voz poética. Esto resulta en una relación ambivalente e inestable que puede ser incluso contradictoria. Finalmente, concluí que la fragmentariedad y la inestabilidad del texto exigen la intervención de lxs lectorxs, con lo que se establece una relación horizontal entre figura autoral poética y lectorxs.

En esta tesina analicé únicamente “Terza Rima SW19”, “Anne Hathaway” y “The Love Poem”. Queda pendiente para futuros estudios incursionar en un corpus más extenso de la poeta, quien continúa publicando nuevos poemas en los cuales posiblemente se puedan retomar los temas de la autoría femenina y la tradición literaria. Por ejemplo, podría ser interesante estudiar cómo Duffy aborda a la figura poética masculina en poemas como “Little Red Cap” o “Eurydice”. Otra línea de investigación posible es el análisis de la forma poética desde la perspectiva del nuevo formalismo. En *Forms: Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*, Caroline Levine propone que estudiar patrones formales permite repensar la relación entre la política y la estética, así como el funcionamiento histórico del poder político (xiii). Por otro lado, el nuevo formalismo tiende a concentrarse en obras de la modernidad incipiente y el romanticismo (Levison 562); estudiar la poesía de Duffy desde esta perspectiva permitiría ampliar el campo de estudio a textos contemporáneos.

Otra interesante línea de investigación que queda pendiente es analizar los poemas de Duffy desde las teorías de la recepción. A pesar de que mi argumentación contempla el efecto de la tradición androcéntrica para la expresión poética femenina, sería interesante profundizar en las autoras como lectoras de un canon que las excluye. Un punto de partida podría ser *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*, en donde Judith Fetterley propone la figura de la lectora en resistencia a los discursos misóginos predominantes en los textos que lee y que no acepta el punto de vista masculino como neutro. El emplear la teoría de la recepción en un análisis como el que llevé a cabo en esta tesina permitiría entender cómo la manera de leer de las autoras, permeada por un canon androcéntrico, repercute en sus propios procesos de escritura. Por otro lado, permitiría ampliar el análisis de las teorías de recepción que se han concentrado principalmente en lectoras de novela para incluir también la recepción de poesía lírica.

El análisis de los tres poemas elegidos para esta investigación permite afirmar que la reflexión alrededor de la relación entre subjetividad femenina y tradición literaria cambia y se hace más compleja con el tiempo en la obra de Duffy. Si bien “Terza Rima SW19” resalta los problemas de la ideología sexista predominante en muchos sonetos, es hasta “Anne Hathaway” que Duffy muestra una posible solución: resignificar a una figura histórica (aunque mitificada al igual que Shakespeare) para subvertir y retomar elementos temáticos y formales del soneto con el objetivo de establecer una nueva relación con la tradición literaria bajo los términos de la poeta. Sin embargo, en “The Love Poem” no hay una resolución o cierre como la que sugerirían los dísticos finales de los dos poemas previos: la voz poética busca escribir el poema de amor definitivo pero fracasa en su intento. Por último, a diferencia de la que voz poética de “Anne Hathaway”, la de “The Love Poem” no tiene el control sobre las partes de la tradición que rescata y las que subvierte: las voces del canon parecen tener el mismo poder que ella y esto resulta en una relación compleja que no se estabiliza al final del poema y que resulta en ocasiones contradictoria. Además, el hecho de que el poema no tenga un final ni gramatical ni temáticamente tiene como efecto una apertura

que parece aceptar que la relación entre poeta y canon no se ha establecido y seguirá cambiando en el futuro.

Me parece que esta tesina evidencia una reflexión consciente por parte de Duffy de su propio proceso y posición con respecto a la tradición literaria. De manera más importante, la renuncia a escribir el poema definitivo de amor y a proponer una relación final con el canon muestra una apertura al crecimiento y al cambio constantes como poeta, además de que permite que sus lectorxs se involucren de forma más crítica con su obra. De esta manera es como Duffy evita repetir lo que muchas de sus contrapartes masculinas hicieron en la tradición literaria de la poesía amorosa y renuncia a establecer su subjetividad como verdad absoluta. En lugar de eso, aborda los elementos ambiguos y discordantes de la escritura femenina dentro de la tradición de poesía británica y muestra que habitar la contradicción puede ser un ejercicio con fuerza política y poética para las poetas.

Bibliografía

- Ahmed, Sara. *Living a Feminist Life*. Duke UP, 2017.
- . "Making Feminist Points." *Feministkilljoys*, 11 septiembre 2013.
<https://feministkilljoys.com/2013/09/11/making-feminist-points/>. Consultado 6 marzo 2022.
- . *The Cultural Politics of Emotions*. Edinburgh UP, 2004.
- Barrett Browning, Elizabeth. *Aurora Leigh*. 1856. Oxford UP. 1993.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Oxford UP, 1973.
- Burt, Stephen. "The Contemporary Sonnet". *The Cambridge Companion to the Sonnet*, editado por A. D. Cousins y Peter Howarth, Cambridge UP, 2001, pp. 245–66.
- Cousins, A. D., y Peter Howarth, eds. *The Cambridge Companion to the Sonnet*, Cambridge UP, 2001.
- Cuddon, J. A. y Habib, M. A. R. "Assonance". *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. 5ª ed. Penguin Books, 2014, p. 56.
- . "Blazon". *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. 5ª ed. Penguin Books, 2014, pp. 83-4.
- Distiller, Natasha. *Desire and Gender in the Sonnet Tradition*. Palgrave MacMillan, 2008.
- Dowson, Jane. *Carol Ann Duffy: Poet for Our Times*. Palgrave Macmillan, 2016.
- Duffy, Carol Ann. "Anne Hathaway". *The World's Wife*. Picador, 2017, p. 30.
- . "Terza Rima SW19". *Standing Female Nude*. 1985. Picador, 2016, p. 17.
- . "The Love Poem." *Rapture*, Picador, 2017, pp. 58-9.
- Fetterley, Judith. *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*. Indiana UP, 1978.

- Flores Jurado, Miriam Julieta. *Cuerpos indisciplinados en la poesía de Carol Ann Duffy*. Tesis, UNAM, 2021.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos*. Traducido por Celia Fernández, Taurus, 1989.
- . *Umbrales*. Traducido por Susana Lage, Siglo veintiuno editores, 2001.
- Gilbert, Sandra M. y Gubar, Susan. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. 1979. Yale UP, 2020.
- Gill, Jo. *Women's Poetry*, Edinburgh UP, 2007.
- Greenblatt, Stephen. *Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare*. W. W. Norton & Company, 2004.
- Henderson, Diana E. "The Sonnet, Subjectivity and Gender." *The Cambridge Companion to the Sonnet*, editado por A. D. Cousins y Peter Howarth, Cambridge UP, pp. 46–65.
- Hirsch, Edward, y Boland, Eavan, eds. "Ten Questions for a Sonnet Workshop". *The Making of a Sonnet: A Norton Anthology*. W. W. Norton & Company, 2008, pp. 365-80.
- Holmes, Diana. "La teoría literaria feminista y la figura de la lectora". *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, no. 36, 2021, pp. 51-68.
https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2021365319.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. Routledge, 2006.
- Kermode, Frank, y Hollander, John, eds. *The Oxford Anthology of English Literature*. Oxford UP, 1973.
- Kim, Annabel L. "The Politics of Citation". *Diacritics*, vol. 48, no. 3, 2020, pp. 4-9. Doi: 10.1353/dia.2020.0016.
- Korsmeyer, Carolyn. *Gender and Aesthetics*. Routledge, 2004.
- Levine, Caroline. *Forms: Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*. Princeton UP, 2015.
- Levinson, Marjorie. "What Is New Formalism?". *PMLA*, vol. 122, no. 2, 2007, pp. 558-69.
<https://doi.org/10.1632/pmla.2007.122.2.558>.

- Michelis, Angelica, y Antony Rowland, eds. *The Poetry of Carol Ann Duffy: 'Choosing Tough Words'*. Manchester UP, 2003.
- Moore, Mary B. *Desiring Voices: Women Sonneteers and Petrarchism*. Southern Illinois UP, 2000.
- Pérez Fontdevila, Aina. "Qué es una autora o qué no es un autor". *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*, editado por Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francès, Icaria, 2019, pp. 25-59.
- Rees-Jones, Deryn. *Carol Ann Duffy*. Liverpool UP, 1998.
- Robinson, Lillian S. "Treason Our Text: Feminist Challenges to the Literary Canon". *Tulsa Studies in Women's Literature*, vol. 2, no. 1, pp. 83-98. <https://doi.org/10.2307/464208>.
- Russ, Joanna. *How to Suppress Women's Writing*. Texas UP, 1983.
- Scheil, Katherine. "The Second Best Bed and the Legacy of Anne Hathaway." *Critical Survey*, vol. 21, no. 3, 2009, pp. 59–71. <https://doi.org/10.3167/cs.2009.210305>.
- Sullà, Enric. "El debate sobre el canon literario". *El canon literario*. Compilado por Enric Sullà, Arco/Libros S.L., 1998, pp. 11-34.
- Ulloa Hernández, Carolina Danaé. *La sintaxis del amor: Rapture de Carol Ann Duffy*. Tesina, UNAM, 2019.
- Varty, Anne. *Women, Poetry and the Voice of a Nation*. Edinburgh UP, 2023.

Anexo

Terza Rima SW19

Over this Common a kestrel treads air
till the earth says *mouse* or *vole*. Far below
two lovers walking by the pond seem unaware.

She feeds the ducks. He wants her, tells her so
as she half-smiles and stands slightly apart.
He loves me, loves me not with each deft throw.

It could last a year, she thinks, possibly two
and then crumble like stale bread. The kestrel flies
across the sun as he swears his love is true

and, darling, forever. Suddenly the earth cries
Now and death drops from above like a stone.
A couple turn and see a strange bird rise.

Into the sky the kestrel climbs alone
and later she might write or he might phone.

Anne Hathaway

'Item I gyve unto my wief my second best bed...'

(from Shakespeare's will)

The bed we loved in was a spinning world
of forests, castles, torchlight, cliff-tops, seas
where he would dive for pearls. My lover's words
were shooting stars which fell to earth as kisses
on these lips; my body now a softer rhyme
to his, now echo, assonance; his touch
a verb dancing in the centre of a noun.

Some nights I dreamed he'd written me, the bed
a page beneath his writer's hands. Romance
and drama played by touch, by scent, by taste.
In the other bed, the best, our guests dozed on,
dribbling their prose. My living laughing love –
I hold him in the casket of my widow's head
as he held me upon that next best bed.

The Love Poem

Till love exhausts itself, longs

for the sleep of words -

my mistress' eyes -

to lie on a white sheet, at rest

in the language -

let me count the ways -

or shrink to a phrase like an epitaph -

come live

with me -

or fall from its own high cloud as syllables

in a pool of verse -

one hour with thee.

Till love gives in and speaks

in the whisper of art -

dear heart,

how like you this? -

love's lips pursed to quotation marks

kissing a line -

look in thy heart

and write -

love's light fading, darkening,

black as ink on a page -

in her face.

Till love is all in the mind -

my new-found land -

or all in the pen

in the writer's hand -

not there, except in a poem,

known by heart like a prayer,

both near and far,

near and far -

for the star.

there is a garden

O my America!

behold, thou art fair -

the desire of the moth