



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS MODERNAS



“WHAT I WANT FROM YOU IS [MORE THAN]
YOUR VOICE”: SPOKEN WORD COMO RESISTENCIA A TRAVÉS DE LA AUTORÍA Y
EL CUERPO EN
“DEAR URSULA” DE MELISSA MAY

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

PRESENTA:
MARÍA DOLORES KATSOUGRIS RAMÍREZ

ASESOR:
MTRO. DAVID PRUNEDA SENTÍES

CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX, 2021



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.

Για τον μπαμά και την μαμά

AGRADECIMIENTOS

Gracias a mis maestros que me siempre me volaron la cabeza y la llenaron de luz con sus clases y sus ideas. A todos mis compañeros de la clase de titulación que se dedicaron a leerme semana tras semana y a darme sus comentarios. En especial, a mi tertia.

A David Pruneda Sentíes por ser un asesor paciente, por guiarme en este proceso y compartir todo su conocimiento durante las clases y las asesorías. A Argel Corpus Guzmán por sus clases inolvidables de poesía y mover mi interés por ella. A Ainhoa Vázquez Mejías por ser un antes y después en mi vida académica, por abrirme las puertas de su corazón, aconsejarme y escucharme siempre. A mi sínodo, la Dra. Nair Anaya, la Dra. Irene Artigas, la Mtra. Julieta Flores, por leerme con atención, por sus comentarios, sus correcciones y la disposición de discutir con mi texto.

A mis amigos de la carrera quienes me acompañaron siempre incondicionalmente. Gracias por las tarde en el CEPE, en la biblioteca, en la sala de tutorías, en mi casa, en los cafés, en los restaurantes. Gracias por las risas y los llantos. Estoy orgullosa de nosotros.

A Brani por caminar a mi lado estos últimos años.

A mi familia por apoyarme, por estar ahí e impulsarme siempre a seguir andando.

A mi papá que a pesar de que no está con nosotros le hubiera gustado verme concluir este tramo de mi vida.

Tabla de contenido

Introducción. “Spells, Ursula, please”	5
Capítulo I. “On land it’s much preferred for ladies not to say a word”: el surgimiento de una figura autoral femenina.....	10
Capítulo II. “They weren’t kidding when they called me, well, a witch”: la <i>performance</i> de May como acto de resistencia	30
Conclusiones. “Poor unfortunate souls, in pain, in need”	55
Bibliografía	61

Introducción. “Spells, Ursula, please”¹

La poesía en voz alta, conocida en el mundo anglófono como *spoken word poetry*, es un tipo de poesía que está pensada para ser recitada frente a un público. Su nacimiento es relativamente reciente, aunque se podría trazar una línea cronológica empezando en las culturas antiguas orales, mucho antes que la escritura. No obstante, a pesar de que se puede argumentar que tiene sus orígenes en las culturas más antiguas, la historia de la poesía en voz alta, como la conocemos el día de hoy, tiene sus principios en momentos históricos un poco más cercanos a nuestros tiempos. Priya Parmar y Bryonn Bain, por ejemplo, deciden localizar los comienzos de este género de poesía moderna en 1920 con el Renacimiento de Harlem. De ahí siguen el recorrido hacia la década de los sesenta con los poetas Beat, pasan por el Black Art Movement, para finalmente hacer una pausa en los ochenta, la década en la que nacen los *slams* y la poesía en voz alta.

En 1981, el poeta y barman Al Simmon organizó su primera competencia de poesía, “poetry bout” en Chicago (Parmar y Bain 141). Sin embargo, parece que las competencias de Simmon no lograron enraizarse en el público de aquel tiempo. Cinco años después, Marc Smith, un hombre blanco, obrero de construcción en Chicago, quien se había convertido en poeta, buscó nuevos hogares para la poesía: quería encontrar un público inexperto que se encontrara fuera del espacio elitista de la academia. De modo que Smith recurrió a los bares y cabaretes de los barrios blancos de la clase obrera en Chicago y, junto con otros artistas locales, probó diferentes tipos de

¹ Las citas de los títulos de cada sección fueron tomadas de la canción de Ursula, “Poor Unfortunate Souls” (la versión en inglés), de la película original de Disney, *La sirenita*.

performances para acompañar su poesía. En el verano del 1986, cuando se quedó sin material para completar un *show* Smith experimentó con un formato que tuvo resonancia. Realizó un simulacro de competencia en la última parte de su *performance*. En esta competencia, él dejaba que la audiencia juzgara los poemas presentados con abucheos y aplausos y más tarde con puntajes numéricos. Los espectadores se convirtieron en una parte clave para ejecutar este formato, por lo cual Smith pronto convirtió la competencia, conocida como *slam*,² en un una atracción habitual. Así, él había encontrado ese nuevo hogar para la poesía.

A partir de esto, años después, académicos como Susan B. A. Somers-Willett y Javon Johnson señalan a Smith como el iniciador de los *slams*. La poesía en voz alta fue una manera de popularizar el género que parecía no salir de los círculos académicos. Fue un nuevo modo de experimentar en carne y hueso los poemas: se creó una nueva forma de recepción y consumo del género poético. Somers-Willett define la poesía en voz alta como “a subset of performance poetry, one which has commercial purposes and strong associations with popular audio and visual media. Audiences are almost exclusively using the term to indicate a hip-hop infused lyric, and in many cases spoken word poetry is indistinguishable from hip-hop itself, save its attention to political message” (“Def Poetry’s” 74). Aunque creo que con los años la poesía en voz alta es un género vivo que sigue cambiando con cada generación, lo cual hace complicado encasillarla, es importante retomar y destacar las palabras de Somers-Willett. No hay que olvidar que la poesía en voz alta es una subcategoría del término general “poesía performativa” y, por lo tanto, la presencia del cuerpo en escena de los autores y la corporalidad del público es esencial para este género, así como también su mensaje político.

² En el presente trabajo no considero los *slams* de poesía y la poesía en voz alta (*spoken word poetry*) como géneros distintos, ya que la única diferencia radica en el carácter competitivo de los *slams*.

Esta tesina está inscrita en la idea anterior y uso como ejemplo el poema “Dear Ursula” de Melissa May, un texto inspirado en la película de Disney, *La sirenita* (1989, dirigida por Ron Clements y John Musker), y nacido desde la rabia que provocó el lanzamiento de una muñeca representando a Úrsula con un cuerpo delgado. May es una poeta de poesía en voz alta y *performer* norteamericana, quien ha ganado competencias de *slam* regionales y trabaja

overnights at a shelter where most of her poems get written, teaching kids to laugh at themselves and love the reflections they find in the mirror. She is a queer-identified-but-in-a-relationship-with-a-guy-because-god-is-funny-like-that, big-hearted body empowerment and feminism activist who sleeps too little and makes jokes when she’s uncomfortable. She just wants to show you little pieces of herself. (“About me”)

Además de la cita anterior, escrita por ella misma, no se sabe mucho más sobre May en la actualidad. En una búsqueda rápida por *Google* se puede ver que las únicas huellas que ha dejado son sus libros, los videos publicados en YouTube, su cuenta de Twitter (aún activa) y su página de Facebook (la cual no ha sido actualizada desde hace muchos años). Esto hace que May y sus poemas se vuelvan aun más atractivos de estudiar; se trata de una poeta presente en sus *performances* publicados hace años en YouTube: ella llena el escenario con su voz, su cuerpo y sus mensajes. Sin embargo, al mismo tiempo es una autora ausente, ya que no es activa como escritora y es difícil de rastrear.

En consecuencia, no hay ningún texto crítico que estudie el corpus de May, como tampoco hay un gran número de artículos o investigaciones sobre otros escritores de poesía en voz alta o sobre el género. No obstante, previo a la división y el desarrollo del trabajo presentaré de manera concisa cómo ha sido estudiada y recibida por la academia la poesía en voz alta. Ésta se ha leído de tres maneras principales. Primero, se ha examinado como una especie de herramienta pedagógica que los académicos sugieren aplicar en las escuelas durante las clases de

lengua para ayudar a los alumnos con la fluidez, el vocabulario y el dominio del idioma (Celeste Faye Kirsh; Anne Haas Dyson; Susan Weinstein y Anna West; Maisha T. Fisher; Ian Levy; Barbara Sparks y Chad Grochowski; David Yanofsky, Barry van Driel y James Kass). En segundo lugar, existen otros críticos que han estudiado las políticas de la identidad, el género y la raza que los poetas establecen a partir de sus *performances* (Susan B. A. Somers-Willett, Javon Johnson, Maisha T. Fisher). Por último, hay estudiosos que investigan la poesía a partir de sus elementos performativos³ (*Performing Poetry*, editado por Cornelia Gräbner y Arturo Casas, Charles Bernstein, Peter Middleton, Ron Silliman, Maria Damon, Christopher Mwiti y John Mugubi).

Así, tomando en cuenta el vacío que existe en el estudio de la poesía en voz alta en el campo de los estudios literarios, la presente tesina es un acercamiento al género, utilizando principalmente herramientas y teoría literarias. En específico, considerando que los autores están presentes durante las *performances* de la poesía hablada, es pertinente examinar esta figura de poder como un elemento de suma importancia, ya que en la historia de la crítica literaria el autor ha sido causa de distintos debates. En esta investigación, entonces, sostengo que en el poema “Dear Ursula” de Melissa May la *performance* desvanece los límites entre la autora y su texto, por lo que ella domina su propio cuerpo y el corpus de su poema a través del ejercicio de una autoridad imperativa para hacer surgir una nueva figura autoral femenina y criticar los estereotipos del cuerpo femenino. Para demostrar lo anterior, divido el trabajo en dos capítulos. En el primero, revisito el debate literario sobre la figura autoral, tomando como punto de partida la célebre discusión entre Roland Barthes y Michel Foucault, ya que los dos autores fueron relevantes para la concepción de la figura autoral, la cual sobrevivió los años y sigue siendo

³ Con frecuencia estas últimas investigaciones se acercan un poco más a algún tipo de estudio literario.

hegemónica en la teoría literaria. No obstante, extendiendo la discusión para incluir la mirada feminista sobre este mismo tema. Luego, muestro cómo a través de la presencia física de su corporalidad, en este caso, a través de YouTube, May logra recuperar el poder como autora y lo ejerce sobre el corpus de su texto. En el segundo capítulo, retomo el poema con detalle para demostrar cómo la poeta logra criticar los estereotipos de los cuerpos femeninos a través de su *performance* y el control que su propio cuerpo ejerce sobre su obra.

Capítulo I. “On land it’s much preferred for ladies not to say a word”: el surgimiento de una figura autoral femenina

En la poesía en voz alta, el cuerpo en escena y la presencia de la figura autoral crean una conexión poco común entre autor, obra y público. Los vestigios de una figura autoral “divina” siguen presentes, en tanto que los autores de poesía en voz alta tienen un gran control sobre su obra por la presencia del cuerpo. En ese sentido, los espectadores de la poesía en voz alta atestiguan la resurrección de una figura autoral controladora y autoritaria. La diferencia radica en que esta vez vuelve desde la tumba acompañada de un cuerpo de carne y hueso. Junto a ella, los poemas usualmente resultan tan personales que es difícil desligar al autor de su creación porque no hay una separación substancial entre el “yo” del texto y el “yo” de la persona para el público (Silliman 362). Por esta razón, la manera en la que el poeta recita sus poemas es altamente personal e inalienable.

Crear una sensación de verosimilitud es, de acuerdo con Maria Damon, la clave del éxito de las competencias *slam* (y, por supuesto, de la poesía en voz alta) (330). Mientras que Martina Pfeiler añade: aunque “[t]he poet has every possibility to fictionalize his or her experience and even thoughts when composing a poem” (48), prevalece esta asociación de los poetas de poesía en voz alta como “the most vivid example of poets who share much of their personal experience with the audience” (28). Durante la *performance* de los poemas, a partir de la presencia física del cuerpo, la voz del creador y la voz poética se entrelazan construyendo un “yo” unificado frente a los ojos de su público. En este caso, la disociación de un espacio privado y la creación de uno comunitario en la poesía en voz alta surge por la presencia del cuerpo, pues “[w]hen we read the

poem in the anthology it might have been fiction in the first person. Now the author is testifying that this is a true history. . . and. . . we are given a strong message that this authenticity is crucial to how we should listen to it” (“How to Read” 11). En consecuencia, a partir del cuerpo de los autores en escena se crea la ilusión de que los poetas se despliegan sin filtros y ninguna máscara, mostrando un “yo” auténtico, como un elemento inigualable que los define y que se vuelve parte esencial de su obra poética (a pesar de su poder de manipular su propio texto y ficcionalizar su “yo” lírico).

Tomando en cuenta lo anterior creo crucial analizar la relación entre autoridad y texto que existe entre “Dear Ursula” y su creadora, Melissa May. En este capítulo argumento que en “Dear Ursula” surge una figura autoral femenina que debido a su presencia física en el escenario posee poder y dominio sobre su cuerpo y el corpus⁴ de su poema. Al utilizar su cuerpo como el medio para recitar su poema, May provoca que se borren los límites entre ella como autora y su texto, a la vez que hace que el poema se sature de capas de significado. Para demostrar lo anterior, divido el capítulo en dos secciones. Primero, hago un breve recorrido por los cambios recientes más relevantes que la figura autoral ha sufrido a lo largo de los estudios literarios. Específicamente, abordo las muertes y resurrecciones conceptuales de la figura autoral junto con el surgimiento de la autora para después mostrar cómo hay una relación estrecha entre el cuerpo y el corpus de los y las autoras. Segundo, para evidenciar el surgimiento de una figura todopoderosa femenina en “Dear Ursula” analizo la autoría de May a partir de tres aspectos principales: las implicaciones de la exposición del cuerpo físico de la poeta en escena; la autoridad que ejerce la poeta, centrándome en el aspecto de producción audiovisual del poema de May, es decir, me ocupo

⁴ Meri Torras explica que “[e]n los estudios literarios es común referirse al corpus de un autor como el conjunto de textos que conforman su obra. No obstante, por más naturalizada que resulte, la fórmula no deja de apuntar a una metáfora que agrupa orgánicamente una colección de textos dispersos bajo forma de un cuerpo, vinculado a su vez a un individuo, cuyos procesos de subjetivación y hasta de corporalización tendrán lugar de manera indisoluble con su rol autoral, que marca un modo de existencia” (23).

brevemente del caso de la página de Internet Button Poetry y la manera en la que ellos retratan a la poeta; y, por último, la consecuencia de suma que hay entre poema y poeta para explicar cómo esto hace que se perciba al cuerpo de la autora en el texto y al cuerpo de la autora como el texto mismo.

A lo largo de la historia de la teoría literaria, la concepción y la función del autor ha cambiado. Entre las distintas percepciones de la figura autoral, a pesar de sus transformaciones, se distinguen dos: el autor equivalente a un dios y el autor como un ser extraordinario, tocado por la mano de dios, que tiene la capacidad, el permiso y el don de transmitir su palabra. Dicho de otra manera, por un lado, se ha pensado al autor como

un dios creador de sus obras [quien] tiene la potestad . . . de prohibir o permitir cualquier modificación, reimpresión o reproducción, del mismo modo que es él quien (aparentemente) controla el sentido de sus textos. La intención del autor pasa a identificarse con la palabra de un dios y es el resto de los mortales que no puede faltar a su palabra, porque esa es valiosa por ser producto de una singularidad inimitable o irreproducible. (Torras 31)

Por otro lado, el autor ha sido una figura semejante a un receptor privilegiado, portador de la palabra de dios. Los autores han sido comprendidos como seres extraordinarios, que cuentan con una suerte de inspiración divina y, por ende, son ajenos a lo mundano o a lo común. Desde la Grecia antigua al Renacimiento y hasta nuestros días, los autores y las autoras son concebidos como personas que se encuentran en el perímetro de la sociedad (Bennett 36) □ los hombres por ser poseedores de ese genio singular que los vuelve rebeldes y erráticos y las mujeres por estar confinadas a espacios lejanos como “the mad woman in the attic” □; sin embargo, aunque a mediados del siglo pasado se intentó desaparecer esta parte divina y controladora de la figura

autoral, principalmente masculina, cinco décadas después podemos ver que no ha muerto por completo.

En 1967, Roland Barthes declara la muerte del autor en su famoso ensayo homónimo. Este texto fue crucial para su época, pues pone en crisis la recepción de la figura autoral tradicional y la manera en la que los teóricos la pensaban. Con frecuencia, la figura autoral se percibe como aquella que “not only ‘owns’ the text but owns, guarantees, originates, its meanings, its interpretations . . . The author is seen as asserting a god-like power, a power of omniscience and omnipotence over the text’s meanings” (Bennett 15). Se trata de un autor con prerrogativas que para existir necesita tener poder y control. Se trata de un espectro etéreo, incorpóreo, que asedia sus textos, ejerciendo su poder sobre los lectores y Barthes quiere deshacerse de él.

Barthes intenta desbaratar la figura del autor-dios quitándolo del centro de la atención y en su lugar traslada su interés hacia el texto. Para el teórico francés, “el relato jamás ha estado a cargo de una persona, sino de un mediador, chamán o recitador, del que se puede, en rigor, admirar el [sic] ‘performance’. . . pero nunca el ‘genio’” (101-102). Consecuentemente, intenta derrumbar la idea de un autor-dios poseedor de una mente extraordinaria, éste se transforma y toma la posición de un *scriptor*: una figura que no precede al texto, nace a la par que éste. El *scriptor*, entonces, “como sucesor del Autor . . . ya no tiene pasiones, humores, sentimientos, impresiones, sino ese inmenso diccionario del que extrae una escritura que no puede pararse jamás” (Barthes 105); él existe sólo para escribir y producir un texto, no para explicarlo.

Por lo tanto, “su mano, alejada de toda voz, arrastrada por un mero gesto de inscripción (y no de expresión), traza un campo sin origen, o que, al menos, no tiene más origen que el mismo lenguaje” (Barthes 105). Aquí la palabra mano es clave. Barthes no busca desentrañar la voz detrás de este autor-dios o la proveniencia de su discurso, él limita la función del nuevo autor

(ahora *scriptor*) a su mano, el instrumento que sólo transcribe un discurso preexistente. Así, Barthes declara que, en realidad, no existe el genio de un autor-dios y logra reposicionar el reflector posado en el autor hacia el lector, consiguiendo destronar a una figura autoral simbólica que posee el control absoluto de su obra. En palabras de Andrew Bennett,

Barthes is concerned to challenge, to destabilize and undermine what he sees as the oppressive, controlling, authority-figure of the author . . . For Barthes, the idea of the author is a ‘tyranny’ demanding a quasi-theological approach to reading and interpretation in which the text’s single, stable and definable meaning is understood to be underwritten by the author, by the author as a kind of presiding deity, by the ‘Author-God’. Even Barthes’s title itself, an allusion to Friedrich Nietzsche’s late nineteenth century declaration of the ‘death of God’, links authorialism with theism. (14)

Barthes pretende liberar a los lectores de la sombra autoritaria detrás de lo escrito y la importancia se traslada al texto y los lectores, quienes terminan siendo la figura primordial para su interpretación y decodificación.

Este texto breve pero revolucionario de Barthes capturó la atención de muchos pensadores de la época, entre ellos Michael Foucault, quien se encargó de responder a las ideas de Barthes. Antes de explicar brevemente algunos conceptos relevantes de “¿Qué es un autor?”, creo pertinente hacer una pausa para comentar el título. El hecho de que el teórico francés haya escogido el verbo ser en presente para su título anticipa que hablará de un estado existente de la figura autoral, pues el uso de este tiempo verbal específico indica que la figura autoral no es algo del pasado. A pesar de que Foucault acepta la desaparición del autor, se pregunta qué pasa con el vacío que deja la eliminación de esta figura. El filósofo francés explica que hay un “parentesco de la escritura con la muerte. Este lazo trastoca un tema milenario; la narración o la epopeya de los griegos estaba destinada a perpetuar la inmortalidad del héroe, y si el héroe aceptaba morir joven

era para que su vida, de este modo consagrada y magnificada por la muerte, pasara a la inmortalidad; la narración rescataba esta muerte aceptada” (Foucault 5). La ausencia y el vacío que deja la muerte del autor es la huella de su existencia previa y es también el ancla de la que se agarra el fantasma del autor para seguir regresando. El título, entonces, desde un inicio comunica que para Foucault la figura autoral no ha muerto por completo, más bien, ha sido modificada y el autor resurge.

Para Foucault es importante saber quién escribe y para qué lo hace, pues describe la autoría como una función que ha subsistido a la ausencia de la figura autoral. A un autor, según Foucault, lo legitima y lo respalda un sistema, ya que “[u]n texto anónimo que se lee en la calle sobre un muro tendrá un redactor, pero no tendrá un autor. La función-autor es, entonces, característica del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad” (8). Así, aunque Foucault está de acuerdo con la muerte del autor como institución, para él es crucial regresar y centrarse en las huellas que deja atrás tal autoría □cabe destacar que esta es de nuevo una autoría incorpórea□. La función-autor es la autoridad del creador de una obra de arte que permanece detrás de ésta y “se ejerce en nuestra sociedad, desde cuatro ‘emplazamientos’: el nombre de autor. . . la relación de apropiación entre autor y obra, la relación de atribución y la posición del autor en el libro” (De Teresa 16). Foucault toma en cuenta ese fantasma incorpóreo del autor-dios que sigue existiendo y hablando detrás de un texto, ya que esto delinea su discurso.

Resulta esencial subrayar que los textos de los dos teóricos franceses son cruciales no sólo por la gran influencia que tuvieron sobre las distintas concepciones y metamorfosis de la figura autoral, sino también porque dejan al descubierto dos elementos significativos para el estudio de la autoría que han sido obviados y olvidados. Tanto Barthes como Foucault ignoran la

materialidad del cuerpo⁵ junto con el género de un autor. ¿Qué pasa con un texto como “Dear Ursula” en el que el cuerpo y el género de la autora determinan y contienen la autoría y el poema de May? Las críticas y teóricas feministas contemporáneas de Barthes y Foucault, que decidieron que era crucial saber quién era la autora detrás de un texto, se hicieron preguntas similares.

Mientras los textos de estos dos famosos teóricos franceses causaban revuelo entre los estudiosos de la literatura, había otro sector de la crítica que no se veía reflejado o incluido en este debate. Las escritoras, hasta este punto, eran figuras ignoradas por el canon y los críticos porque “[they had been] denied the autonomy □the subjectivity□ that the pen represents, [they were] not only excluded from culture (whose emblem might well be the pen) but [they] also [became themselves] an embodiment of just those extremes of mysterious and intransigent Otherness” (Gilbert y Gubar 598). Las teóricas feministas, como Mary Jacobus, Nancy Miller y Peggy Kamuf, intentando reclamar su subjetividad y su voz como escritoras, queriendo insertarse dentro de un canon, anhelaban trazar una tradición literaria por mujeres autoras. Así, aproximadamente durante los años en los que se declaraba la muerte del autor y éste estaba siendo sepultado (1960-1970), se popularizó la *écriture féminine*⁶ o la escritura de mujeres y el interés hacia las autoras y sus obras aumentó vertiginosamente.

La atención posada en la escritura femenina trajo como consecuencia secundaria el florecimiento de diversas escritoras que encontraron la libertad de expresarse. En este momento

⁵ Estoy consciente de que Barthes hace mención al cuerpo, rescatando la mano como una parte importante del cuerpo de un *scriptor*, pero ésta se relaciona con quehaceres mecánicos o trabajo “pesado” realizado con herramientas que comúnmente se asocia con los hombres y con actividades lejanas a las emociones o al trabajo doméstico y reproductivo, asociados a las mujeres. Entonces, Barthes relaciona el cuerpo (la mano) como la herramienta de un copista y no necesariamente como el medio para crear.

⁶ La *écriture féminine* y la escritura de mujeres “were hugely popular, inside and outside of academia . . . At the time, women’s writing was often defined as writing by women, about women, and for women. The concept of *écriture féminine*, championed in France by writers and psychoanalysts such as Hélène Cixous and Luce Irigaray, was a parallel development, more intimately bound to psychoanalytical ideas of femininity. *Écriture féminine* promoted writing marked by femininity, which in general meant writing by women, although it was acknowledged that femininity could occasionally be found in men’s texts, too” (Moi 260).

de surgimiento de figuras autorales femeninas emerge otra pregunta crucial: ¿cómo se puede declarar la muerte de una figura que para las mujeres apenas estaba naciendo? Nattie Golubov argumenta que “[q]uizá la declaración independentista de Barthes ha sido prematura cuando se trata de mujeres autoras ya que éstas histórica y culturalmente han gozado de un estatus menor en el campo intelectual, carentes del capital cultural y simbólico otorgado a esos patriarcas de los que Barthes reniega” (“La muerte” 80-81). La muerte de la figura autoral había sido proclamada por un sector de la crítica literaria que, evidentemente, no había consultado o pensado en las autoras, quienes apenas se estaban liberando de la figura opresiva y autoritaria del autor, ya que con frecuencia habían quedado escondidas en el anonimato u obligadas a enmascararse bajo un seudónimo masculino que les aseguraría la publicación de sus textos.

De este modo, las autoras buscaban el nacimiento de una figura autoral femenina para poder reclamar y hacer sonar sus voces para lograr que la autora, junto con su escritura femenina, pudiera disfrutar del mismo estatus que los escritores hombres y sus textos. Sin embargo, a pesar de que la muerte del autor o la cancelación de su corporeidad pudo eliminar la posibilidad del surgimiento de una figura autoral femenina, muchas de las autoras han celebrado la muerte de la figura autoral ocasionada por Barthes (y Foucault), puesto que el “asesinato” del autor-dios destruye la autoridad y la tiranía de la sombra del autor masculino que ejercía poder sobre sus lectoras. La muerte del autor también implica que ya no se tiene que venerar una figura cuasi divina que excluye a lo otro, en este caso, lo femenino (Golubov, “La muerte” 81-82). Destronar a todos los autores y olvidar las interpretaciones biográficas también era liberador para las escritoras porque, de esta manera, ya no se buscaría explicar su escritura a partir del hecho de ser mujeres.

Entre los diferentes sectores que celebran las idas y venidas de la figura autoral, ésta parece morir y resurgir continuamente, pero, a pesar de las diferentes transformaciones que esta

figura ha sufrido, la idea tiránica de la figura autoral □sin importar el paso de los años o el intento de desaparecerla□ ha prevalecido y sigue vigente. En palabras de Gabriela García Hubard, “[e]n esta historia, al igual que en las otras que hemos evocado, ninguna muerte resultó ‘fatal’: ni dios, ni el arte, ni el sujeto, ni el autor (con minúscula) han desaparecido definitivamente, sino que fueron desplazados, reubicados, destituidos, descentralizados o deconstruidos” (55). Dicho de otro modo, la supuesta desaparición de ciertas figuras autoritarias ha dejado al descubierto todo lo que había permanecido opacado por su sombra permanente.

No obstante, el fantasma de esta autoridad regresa y nos persigue de maneras y en momentos distintos. La idea de un autor tirano se procuró eliminar, pero el cuerpo permanece y se manifiesta de diferentes formas. Uno de los retornos más evidentes y comunes del espectro de la figura autoral sucede cuando, en los estudios literarios, se refiere a los textos que conforman la obra completa de un autor como su corpus. Sin embargo, la naturaleza de esta relación, con frecuencia inquebrantable, difiere de acuerdo al género de quien escribe. Para las autoras en específico, por la identificación cultural que existe entre el cuerpo de las mujeres y la naturaleza “el sujeto femenino estará condenado a la reproducción (criar) de lo ya existente e imposibilitado para una producción original (crear) . . . [y, así,] su vinculación al cuerpo también la condena en otro sentido: en tanto que sujeta a sus particularidades, lo que ella produzca no alcanzará la universalidad que se atribuye también a la verdadera obra de arte” (Pérez, Torras, Cróquer 22). La metáfora del uso de la palabra corpus para referirse a la obra de un autor apunta a la vinculación asentada del cuerpo material de un/a autor/a con su obra escrita. Ser autor “implica, en cada momento, performar determinado cuerpo que, según los códigos y modelos vigentes, remita a la posesión de un corpus, esto es que haga manifiesta textualmente la condición de creador-autor” (Torras 23). A partir de esto, es importante notar que la figura autoral es

cambiante y moldeable. Se ajusta al momento sociopolítico e histórico y adquiere nuevas siluetas, cambia de cuerpo(s).

En “Dear Ursula”, atestiguamos en May una nueva forma de ejercer autoridad a través del cuerpo. De acuerdo con Bernstein,

[t]he poetry reading extends the patterning of poetry into another dimension, adding another semantic layer to the poem’s multiformity. The effect is to create a space of authorial resistance to textual authority. For while writing is normally —if reductively and counterproductively— viewed as stabilizing and fixing oral poetic traditions, authorial poetry readings are best understood as destabilizing, by making more fluid and pluriform, an aural (post-written) poetic practice. (“Introduction” 10)

Aunque Bernstein resalta la naturaleza impredecible y cambiante de las lecturas en voz alta (un elemento que quizá la página estática no tenga), el cuerpo en el escenario se vuelve el espacio en el que la autoría toma el control. En este caso, el espectro del autor muerto retorna y acompaña a May manifestándose sin escrúpulos. En el escenario no hay máscaras que puedan disimular la raza, la edad, el tamaño o hasta el estrato socioeconómico de May y esto refuerza los lazos materiales entre su cuerpo y su poema. Este espacio público se torna un lugar de rebelión en donde May no busca esconder su cuerpo, sino lo contrario. Lo anterior sugiere una resurrección de una figura autoral tiránica/divina que no deja ni a su texto, ni a sus lectores en paz.

Resulta curioso poner a la vista que quien se vuelve tirano lo hace mediante la violencia, pero en muchas ocasiones esta violencia es respaldada, en primera instancia, por la población (en este caso el público que la aclama). La autoridad que practica May sobre su corpus es, sin embargo, distinta a la que ejercía el autor-dios que Barthes intentó aniquilar. La poeta, entonces, arrebató el rasgo tiránico de esa figura autoral masculina y opresora para reclamar el poder y espacio (encima del escenario) que la autoridad femenina merece. En consecuencia, la

corporeidad es una evidencia de la mutación de esa figura autoral todopoderosa asociada con lo masculino y durante la *performance* de “Dear Ursula” es notorio el nuevo tipo de autoridad que ejerce May. El espectro que la acompaña no es el del autor-dios sino de la autora olvidada, callada y encerrada en el ático que (re)aparece y toma posesión del cuerpo en escena, acechando su lectura.⁷ La autora olvidada no se rinde, resurge y “claims to be the originating subject from which poetry is issuing, right in front of your eyes” (“The Contemporary” 268). La materialidad del cuerpo de May se vuelve una especie de receptáculo (de carne y hueso) en el que la autora “enterrada” puede revivir y junto a ella la poeta ejerce su autoridad sobre su poema (y espectadores) y tiene el control de su *performance* y la identidad que decide mostrar a su público. Así, acompañada por el fantasma de una autora todopoderosa, el cuerpo de May es utilizado como el medio principal para transmitir su poema.

La presencia física de May en el escenario se vuelve el foco de la atención del público porque al reafirmar su “yo” dentro del poema □y gracias al carácter performativo de la poesía en voz alta□ el cuerpo adquiere gran importancia para el entendimiento y decodificación del poema. Somers-Willett argumenta que “[the poets’] speech, dress, gestures, voice, body and so on all reflect in some way on the poem at hand, and these various aspects of embodiment convey nuances of cultural difference that the page cannot” (*The Cultural Politics* 18). Una evidencia de lo anterior puede ser una anécdota del poeta Javon Johnson. En la introducción de su libro *Killing Poetry*, recuerda que la primera vez que conoció al poeta Gimel Hooper “he was wearing a

⁷ Relacionado a esto Virginia Woolf, en *A Room of One’s Own*, escribe: “[n]ow my belief is that this poet who never wrote a word and was buried at the cross-roads still lives. She lives in you and in me, and in many other women who are not here to-night, for they are washing up the dishes and putting the children to bed. But she lives; for great poets do not die; they are continuing presences; they need only the opportunity to walk among us in the flesh. . . if we look past Milton’s bogey, for no human being should shut out the view; if we face the fact, for it is a fact, that there is no arm to cling to, but that we go alone and that our relation is to the world of reality and not only to the world of men and women, then the opportunity will come and the dead poet who was Shakespeare’s sister will put on the body which she has so often laid down . (122-123)

dashiki, a pair of shell-toe Adidas sneakers, and a natural haircut. At the time I did not understand that his appearance was a near-perfect symbolic representation of who he is” (9). Es importante resaltar la reflexión que Johnson hace, ya que prueba que el hecho de que la vestimenta de Hooper le haya llamado la atención no es fortuito: Hooper utiliza la ropa como un elemento más para construir su “yo” autoral. Análogamente, cada detalle en la *performance* de May ayuda a la construcción de la figura autoral y a su vez añade otra capa de interpretación al poema.

No obstante, hay opiniones distintas sobre esta íntima relación cuerpo/corpus y voz poética/voz autoral. Por un lado, Bernstein declara que “[t]he poetry reading enacts the poem not the poet; it materializes the text not the author; it performs the work not the one who composed it. In short, the significant fact of the poetry reading is less the presence of the poet than the presence of the poem” (“Introduction” 13). Aunque para Bernstein el centro de lecturas en voz alta no es el/la poeta, difiero de él. Esta visión reproduce la perspectiva patriarcal de la autoría de Barthes y Foucault. Estoy consciente de que Bernstein no menciona los *slams* de poesía ni la poesía en voz alta; en realidad, habla de lecturas de poesía (personas que leen textos de otros poetas en voz alta), pero, de cualquier forma, la materialidad de un cuerpo no se puede obviar. En “Dear Ursula”, por ejemplo, se ve lo contrario. Si bien la voz, los gestos y la corporalidad completa de la poeta recrean el texto y le añaden significado, es difícil escapar de la presencia de la autora como poeta. Es imposible como espectador no ver el poema en el cuerpo del poeta y el cuerpo como una identidad que abraza al texto. Los lazos firmes entre poema y creadora son ineludibles. El escenario podría ser comparado a la hoja de papel de un libro, mientras que May, a la forma del poema. Así, al ver sólo su cuerpo, los espectadores la asocian con el poema. Esto refleja un proceso de suma en el que la poeta se puede percibir como parte del texto y el texto como parte de ella.

Por otro lado, la crítica y poeta Susan Stewart afirma que la unión de las voces en la *performance* puede ser confusa y riesgosa. Ella expresa que:

[w]hen we attend a poetry reading or hear a poem read aloud by its author. . .we may confuse the speech in the poem with the speech of the person and we may confuse the person who speaks with either the person who speaks in the poem or the person who speaks at the reading. . . As a consequence the “poet” “him- or herself” runs the risk of becoming an artifact of the poem, and the poem itself becomes an artifact of performance.

(45)

A pesar de lo anterior, no caracterizaría esta fusión como algo riesgoso. La presencia de la corporeidad en el texto es lo que permite que éste pueda ser interpretado, percibido y recibido de otras maneras. Aunque no en todas las lecturas de poesía los poetas recitan poemas de su autoría, en la poesía en voz alta esto sí sucede y los poemas, con frecuencia, son textos de un carácter confesional. El hecho de que en “Dear Ursula” se confunda la voz poética con la voz de la autora no presenta riesgos, pues uno de los objetivos de esta *performance* es que May muestre un “yo” que pretende ser auténtico frente a su público, produciendo una “[i]dentity [that] is also closely bound up with . . . authority . . . Poets have to compete with a culture of experts whose expertise is legitimated by processes that usually exclude artists. Poets who wish to talk about social or scientific issues are not going to be heard unless they can give their work the glow of authority” (“How to Read” 24). Así, la fusión de las voces de la poeta y la voz poética en “Dear Ursula” es la evidencia de un ejercicio de autoridad.

Si bien se ha dicho que May tiene el control sobre su cuerpo y corpus, es importante resaltar que este nexo se crea también a partir de agentes externos.⁸ Así, la identidad que comunica la poeta, o su *performance* que es tomada de un video de YouTube, es construida por muchos otros elementos que pueden escapar al control de la poeta. Es importante recordar que analizo el poema “Dear Ursula” a través de un video en Internet porque experimentar la *performance* grabada de May mediante una pantalla, años después de su recitación, no es equivalente a la experiencia de verla recitar el poema en vivo. No obstante,

los videos permiten recoger otro tipo de datos útiles que documentan el fenómeno de la lectura sonora como acto social, que ocurre bajo condiciones espacio-temporales específicas. Por ejemplo, al registrar parcial o ampliamente los tipos de foro en donde se realizan estos eventos, al dar cuenta del tipo de público (‘auditorio’) que asiste a ellos y al mostrar la forma en la que aparecen los autores como los principales protagonistas, ilustrando cómo su voz y sus gestos se ven condicionados por circunstancias tanto acústicas como técnicas. En cuanto a las grabaciones en video, vale además atender a cómo la cámara capta al lector en cuestión; si la toma se hace desde el público o desde otra ubicación, y hasta qué punto esto permite mostrar el espacio en su totalidad; si el registro es realizado por un aficionado o por un equipo profesional, desde una perspectiva y enfoque planeados; si hay movimientos de cámara o si son tomas fijas; si hay distintas tomas de la lectura que se editaron después para el video; si se hacen acercamientos y cuánto de ello permite apreciar ese gesto de lectura, tanto facial como corporal; si el audio

⁸ Así como en el teatro los espectadores llegan familiarizados con la convención de que el actor o la actriz no siente lo mismo que el personaje al que interpreta, en la poesía en voz alta la convención es contraria: se recibe como un discurso honesto y auténtico.

viene directamente de la fuente captada por el micrófono o si deriva de la reproducción de los altavoces en la sala. (González Aktories 267)

Tomando en cuenta la cita anterior, el primer elemento pertinente para analizar en el video de “Dear Ursula” es el hecho de que haya sido grabado, compartido y editado por Button Poetry, pues esto tiene implicaciones importantes en la forma en la que se recibe la *performance* de May y en la manera en la que se construye su identidad como autora.

Button Poetry es una compañía con sede en Minneapolis, Minnesota, fundada en 2011 por Sam Cook y Sierra DeMulde. Es una plataforma multimodal para poetas de *slam* y de poesía en voz alta y es reconocida, principalmente, por su exitoso canal de YouTube, que presenta una gama de poetas de todas las edades y nacionalidades, ofreciendo una gran diversidad en términos de cuerpos y contenido. Además, su canal de YouTube tiene más de 100 millones de visitas y con ellas una variedad de videos “viralizados” (Johnson 91-92). La viralización de ciertos videos de poesía y el archivo de tantos poemas reunidos en un solo sitio, hace el acceso a este tipo de poesía más fácil e inmediato (al menos para un sector privilegiado de la población) sin importar las barreras del espacio y tiempo. Finalmente, aunque Button Poetry no es ni la primera ni la única plataforma que sube videos de las *performance* de los poetas en línea, su calidad y sus tomas características de los poetas en primer plano la han convertido en una de las plataformas más exitosas y reconocidas de nuestros días (Johnson 92). Así, en primera instancia, ser “publicado” en el canal de Button Poetry parece añadir cierta legitimidad a Melissa May y a su texto. La compañía reconoce a la poeta como tal y la posiciona al mismo nivel del resto de los poetas y, así, ser publicada en esta plataforma le otorga un estatus de autoridad y autenticidad que se vuelve parte de su identidad.

En segunda instancia, como se menciona en el párrafo anterior, Button Poetry tiene una manera muy distintiva de grabar sus videos. Generalmente, detrás de los poetas hay un fondo

negro o de un color oscuro y se les graba en plano medio fijo. Esto implica que el foco de atención son los poetas, su voz y la parte superior de su cuerpo. No hay planos en los que se muestre al público y/o el foro/escenario en el que los poetas se encuentran. En el video de “Dear Ursula” sucede algo similar con algunas variaciones. El fondo, en efecto, es negro⁹ pero no hay un plano fijo: hay un trabajo de montaje desde distintos ángulos y los espectadores son inducidos al punto de vista de los camarógrafos. El cuerpo de la poeta está cortado, de la cintura para arriba, y los espectadores son forzados a concentrar su atención en la parte superior del cuerpo de May: la poeta es presentada de una manera específica. Aunque estos detalles pueden ser vistos simplemente como el estilo particular de grabación de Button Poetry, añaden significados a la identidad de la poeta y al texto.

Por un lado, se graba a la poeta en plano medio lateral, mostrándola desde la cintura hacia arriba y, por el otro, en momentos más íntimos o cruciales del poema (por ejemplo al final de éste), la cámara se acerca a un primer plano (ver fig. 1 y 2).



⁹ Es importante señalar que durante el plano medio, en la parte superior derecha del encuadre se logra ver un objeto amorfo en la pared. Esto hace evidente que la experiencia de ver la *performance* en vivo y a través de un video es distinta, pues esto significa que un espectador del video y un espectador del poema en vivo no ven el mismo fondo. Sin embargo, aunque me parece un elemento sumamente importante, es un tema que podría desarrollarse en otro tipo de estudio sobre la *performance* de este poema.

Fig. 1. May en plano medio lateral



Fig. 2. May en primer plano

Fuente: “Dear Ursula”

De acuerdo con Bordwell y Thompson: “The medium shot frames the human body from the waist up. Gesture and expression now become more visible. The close-up is traditionally the shot showing just the head, hands, feet or a small object. It emphasizes facial expression, the details of a gesture, or a significant object” (191). Tomando en cuenta lo anterior, en el plano medio se puede apreciar parte del entorno o el fondo del escenario, pero la atención del espectador del video recae en la corporeidad de May, sus acciones y movimientos. Este plano es ideal para mostrar los movimientos de manos y brazos de May, pues casi no mueve la parte inferior de su cuerpo durante el video. Por el contrario, en el primer plano, el espectador del video tiene la oportunidad de ver los gestos faciales de la poeta de una manera más detallada. Estas tomas más cercanas crean una sensación de intimidad y cercanía con la poeta, ya que los “[c]lose-ups can bring out textures and details we might otherwise ignore” (Bordwell y Thompson 193). Además, la manera en la que se muestra a May a través de los planos y la edición es crucial no sólo para el retrato de su autoría sino también para la representación de su cuerpo y su poema. Resulta

importante notar que es a partir de estos planos que May llena la pantalla, lo cual hace que ella se vea de una manera magnificada y desmesurada. No se trata de esconder su corporalidad o hacer que ella pase desapercibida. May, tanto en el escenario como en la pantalla, ocupa espacio sin remordimiento o culpa (*unapologetically*).

Por último, otro elemento a notar es el escenario como espacio físico. La exposición del cuerpo de May es otro elemento más que refuerza el dominio de la creadora sobre su obra poética. Ella no sólo se vuelve el foco de la atención por la manera en la que es grabada sino también porque está arriba de un escenario. Hay que recordar que en los años ochenta la poesía en voz alta comenzó a popularizarse en espacios como las cafeterías y bares. Pararse en un escenario, entonces, legitima y respalda la autoría de May. Además, estar en un escenario muestra que ser “autor[a] es un proceso que no tiene lugar en la habitación propia, aislada, de la escritura, sino en la escena social y política, una escena en la cual la autorialidad depende de la mirada ajena y, por tanto, de la institución de una imagen reconocible y doblemente impropia: construida mediante relatos colectivos, y vulnerable a las múltiples reelaboraciones y reescrituras de los agentes del campo cultural (Pérez, Torras, Cróquer 24). Al subirse al escenario, May se asume autora mientras que al mismo tiempo el público la reconoce como tal.

Resumiendo, en la poesía en voz alta la idea de una figura autoral poderosa regresa de un modo similar al autor-dios. May, en este caso, sigue teniendo control sobre su cuerpo y su corpus ejerciendo su poder autoritario. En ella y su poema la mutación y transformación de la autoría se vuelven evidentes. Su cuerpo, y la manera en la que éste es representado, agregan otras capas de interpretación tanto al poema como a la figura autoral que May performa. En este capítulo se demostró cómo, en primera instancia, el cuerpo de la poeta añade un aspecto de materialidad física en la figura de autora, un aspecto que la crítica, previamente, había ignorado y, me atrevería a añadir, enterrado en el pasado. Éste se vuelve el vehículo principal por el que May

tiene el poder de ejercer su autoridad. Luego, el control de la poeta sobre su corpus se refuerza a través de elementos externos a ella (Button Poetry, los encuadres, el escenario) que parece que la reconocen y validan como una autoridad, otorgándole así el derecho y el poder de dominar su poema, dejando la huella personal de su cuerpo.

Finalmente, se vuelve difícil desprender a May de su poema porque su cuerpo se torna una parte intrínseca del poema y viceversa. El texto, entonces, no puede leerse dejando la materialidad del cuerpo a un lado, pues leer el poema en papel no tiene el mismo efecto. Para entenderlo de una manera más completa es necesario experimentarlo arriba del escenario. Además, hay que tener en cuenta que el cuerpo de May es gordo¹⁰ y esto resulta crucial para la interpretación de su poema porque “[t]he actor’s live performing body is a cultural marker, and the size of that body tells a story before the actor moves or says a word. People who appear fat are coded as not only gluttonous and weak-willed but also lustful, greedy, lazy, stupid, loud-mouthed, irrational, and, most importantly, lacking in any kind of self-control” (Scott Mobley 22). Con la cita anterior pretendo demostrar que los cuerpos gordos están cargados de significados negativos, pero no estoy sugiriendo que May es “lustful, greedy, lazy”, y todos esos adjetivos o características percibidos como negativos, sino que el acto de subirse al escenario, el foco del público, crea la posibilidad de que sus espectadores, llenos de prejuicios, la perciban de esa manera. Pues, recordemos que a las mujeres se les exige un esfuerzo extra de tener el control de su cuerpo y de sus apetitos, para cumplir con un modelo de feminidad que se define a partir de cosas como “no ceder a la tentación”, “no ocupar demasiado espacio”, “no hacer movimientos

¹⁰ Es crucial aclarar que el adjetivo “gordo/a” no se usa en un sentido negativo o patologizante, sólo como una descripción, de la manera en la que otros activistas reivindican términos como “plus size” o “curvy”.

bruscos”, etcétera. Entonces, un cuerpo gordo femenino puede ser juzgado por lxs demás como un cuerpo cuya dueña perdió el control y no consiguió apegarse a estas normas de feminidad.

Entonces, la exhibición de su cuerpo se vuelve un acto de resistencia y añade significado al texto que precederá incluso antes de ser pronunciado. La presencia de la autoría corpórea de May no sólo ejerce control sobre el texto sino que su cuerpo gordo resignifica el texto, incluso antes de que ella recite su poema. En el cuerpo de May “se inscribe la marca de la literariedad que imprimen en [sus] obras, así como la unidad de sentido –la coherencia, la integridad, la completitud, la organicidad– que [le] infieren” (Torras 34). Por ende, y retomando otros elementos discutidos a lo largo de este capítulo, “Dear Ursula” está cargado de capas de significado: la nueva autoría femenina, el cuerpo acompañado por la voz y los gestos, el prestigio de la plataforma de Button Poetry, el video registrado con las reacciones del público del evento y de los visitantes en los comentarios de YouTube, etcétera. En otras palabras, el poema se satura de significado gracias al evento multimedial que representa.

Si bien en el presente capítulo he discutido que las capas de la autoría que ejerce May presentan una saturación de significado, se ha dejado de lado la manera en la que la *performance* del poema y los diferentes elementos corporales que la acompañan también agregan distintas capas de significación. Así, en el siguiente capítulo, hago un *close reading* del poema centrándome en los elementos performativos y la corporalidad de May para dilucidar la violencia a la que son sometidos los cuerpos gordos y etiquetar la *performance* de la poeta como un acto de resistencia. Explico, entonces, cómo a partir de su propia experiencia siendo un cuerpo gordo, May denuncia el adelgazamiento de Úrsula a través de su cuerpo, el timbre de su voz, sus gestos y elementos formales de la poesía, y critica tanto la falta de exhibición y representación de cuerpos gordos en nuestra sociedad como también la distorsión de estos y su reducción a estereotipos limitados y deshumanizadores.

Capítulo II. “They weren’t kidding when they called me, well, a witch”: la *performance* de May como acto de resistencia

Como se menciona en el capítulo anterior, la visibilidad del cuerpo de May a través del video de Button Poetry influye y modifica la recepción del texto. Ahora, los espectadores experimentan la fuerza que tiene la presencia de esta nueva autoría femenina en el escenario y son testigos del control que la corporalidad de la poeta tiene sobre el corpus de su texto. Además, la presencia física de May no sólo influye sobre su texto añadiéndole una serie de capas de significado sino que también vuelve a la poeta vulnerable al mostrarse en un escenario y, a la vez, esta exhibición de su persona le agrega al texto un sentido de verosimilitud. Cuando May se muestra en el escenario y utiliza su cuerpo como medio para recitar su poema, “Dear Ursula” se individualiza y se percibe como un producto único creado por la autora. En consecuencia, al exponer su cuerpo frente a su público, May se vuelve vulnerable arriba del escenario, lo cual resulta en la mezcla de las voces de la poeta y la voz poética.

La vulnerabilidad que muestra la poeta arriba del escenario, al mostrar su cuerpo gordo, se vuelve un acto de resistencia y denuncia social que acompaña materialmente al poema. Relacionado con esto, Judith Butler argumenta que “vulnerability, understood as a deliberate exposure to power, is part of the very meaning of political resistance as an embodied enactment” (12). En otras palabras, la vulnerabilidad se vuelve un acto de resistencia cuando uno se expone deliberadamente ante quien tiene el poder. En ese sentido, el escenario, el espacio público, en el que May decide mostrarse sin pudor es clave para la crítica social que realiza a través de su *performance*. Lo anterior es debido a que “when we think about the embodied subject who exercises speech or moves through public space, across borders, it is usually presumed to be one that is already free to speak and move. Either that subject is endowed with that freedom as in

inherent power, or that subject is presumed to live in a public space where open and supported movement is possible” (Butler 3). Si bien no se puede afirmar que May es un sujeto completamente libre de expresarse, es importante reconocer que al subirse al escenario la poeta se vuelve una persona privilegiada que tiene una voz para comunicar y espectadores que la escuchen y que la apoyen. En pocas palabras, pararse frente a un público, en este caso, es simultáneamente un acto de resistencia y evidencia del ejercicio de la autoridad de May.

En este capítulo argumento que a través de la *performance* de “Dear Ursula” y el control que su cuerpo ejerce sobre el texto, May critica los estereotipos de belleza femeninos relacionados con el cuerpo de las mujeres, cuestionando los clichés que rodean a los cuerpos gordos y mostrándose vulnerable frente a su público. Para evidenciar lo anterior, hago una lectura minuciosa del poema y analizo los sonidos predominantes del texto, las variaciones en el volumen de la voz de la poeta, así como el lenguaje corporal y performativo para, finalmente, remarcar la denuncia social que realiza May. Con el fin de demostrar esto, divido el presente capítulo en dos partes. Primero, hago una breve revisión de los estereotipos de los cuerpos de las protagonistas femeninas de Disney. Luego, me centro en el análisis del poema y la *performance* para develar la manera en la que May lleva a cabo su denuncia.

Antes de adentrarme al análisis de “Dear Ursula”, es importante hacer un breve comentario sobre las convenciones de los cuerpos femeninos en las películas de Disney. La mayoría de las películas clásicas de la franquicia tienen una estructura muy clara que suele repetirse: las princesas se enamoran de su príncipe, tienen que pasar por varios obstáculos hasta que al final se casan y viven felices para siempre. Un final feliz que con frecuencia implica la derrota de una antagonista femenina (Úrsula, Madrastra malvada, Maléfica, etcétera). En estas historias reproducidas un sinnúmero de veces, los personajes principales, usualmente las princesas, figuran como representaciones estereotipadas de una apariencia femenina que cumple

con los rigurosos esquemas de belleza: una fisonomía “dulce” (ojos grandes, nariz pequeña, labios carnosos con medida), una cintura y una corpulencia diminuta, cabello largo y lacio y, frecuentemente, color de piel claro. Además de encajar en los moldes de belleza, las princesas son ejemplos del comportamiento convencional y correcto de una dama en un mundo patriarcal. En contraposición, los villanos de estas películas son diametralmente opuestos aunque también reproducen ciertos patrones: esta vez se trata de modelos de maldad que son reforzados a través de su apariencia convencionalmente fea.¹¹ A partir de estos ejemplos contrastantes de bondad y malignidad, Disney multiplica y reproduce una y otra vez los estereotipos de las conductas y apariencias de las mujeres.

De esta manera, a partir de los estereotipos de la antagonista de Ariel en *La sirenita* reproducidos y representados por la franquicia, Úrsula es retratada como una de las villanas con fuertes cualidades masculinas [y] extrañamente desfeminizadas (Putnam 147-8).¹² Aunado a esto, siendo una antagonista gorda, el personaje de Úrsula propaga estereotipos negativos sobre la gordura. La gran corpulencia de la bruja del mar es un elemento protagónico en su rol como villana, pues como afirma Jennifer-Scott Mobley, para Estados Unidos “[f]at is targeted daily in virtually every media form as alternately loathsome, disgusting, shameful, or comical; it is something to be disdained, feared, and avoided at all costs. Fat is depicted in popular media as a social blight threatening the well-being of our nation” (1-2). La gordura representa una serie de adjetivos cargados con significados negativos y características que “deberían” ser repudiadas por la sociedad. Úrsula se vuelve la prueba de estas etiquetas negativas que acompañan a los cuerpos

¹¹ Hay que recordar que los villanos de las películas de los 90 de Disney solían tener un subtexto queer (Valero de Urquía).

¹² Además, cabe señalar que de acuerdo con Ruben Acquino, director de animación de *La sirenita*, la feminidad masculinizada de la famosa bruja del mar se debe a que “Úrsula was modeled on the drag queen Divine” (Sells 182).

gordos y la ficción se vuelve una reiteración de los hechos “reales”, lo cual hace que sea imposible que la realidad sea de otra manera.¹³

No obstante, en esta representación ficcional del cuerpo gordo de Úrsula, Melissa May ve en la villana algo más que sólo la reproducción de una serie de etiquetas negativas. La poeta encuentra en la bruja del mar un físico que la representa, encuentra la ficción que otros espacios le han negado. Pues, al igual que cualquier otra persona, “[f]at girls need fiction. For this to be true does not require that fat girls need fiction more than anyone else, or that we need it because we are fat. Human beings are complex, and there is unlikely to be only one simple story about why we need anything” (Stinson 231). Úrsula, entonces, representa una posibilidad, un desvío, que se sale de la historia única: la del cuerpo delgado femenino como el ideal. Se hace posible para la poeta identificarse con la otredad, la corporalidad y la *performance* misma de la bruja. No obstante, el lanzamiento de la edición limitada de las muñecas villanas de Disney en 2012 le roba a la poeta la posibilidad de verse identificada con un personaje ficcional.

“Dear Ursula” comienza con una profunda respiración como si May se estuviera preparando emocionalmente para la *performance*, mientras es grabada en plano medio. La recitación del poema empieza inmediatamente después con la siguiente descripción: “In 2012, Disney released a line of villain dolls depicting Ursula, the classically / full-figured Sea Witch from The Little Mermaid as a designer couture, size / zero” (1-3). Este primer encuentro con el texto expone la situación que lo antecede: May dedica los primeros minutos de su *performance*

¹³ En el capítulo “La feliz ama de casa, heroína” del libro *La mística de la feminidad*, Betty Friedan expone sus ideas a partir de una búsqueda que realizó sobre los artículos que se publicaban en las revistas femeninas entre los años 1930 y 1960. Friedan muestra que en la década de los treinta, las revistas incluían historias, ficciones, sobre mujeres, heroínas que tenían una vida laboral exitosa y fuera de los límites de sus hogares. Sin embargo, nota que para la década de los cincuenta la imagen de las mujeres como amas de casa u “ocupación: sus labores”, como dice Friedan, se había solidificado (71-106). El cambio drástico en las representaciones ficcionales de las mujeres repite la vida diaria de las amas de casa y ahí es donde los hechos reales pierden la posibilidad de ser (o de imaginarse, al menos) de otra manera. Con todo lo anterior, argumento que pasa algo similar con el personaje de Úrsula en *La Sirenita*.

para dirigirse a su público e informarles la razón por la que escribe este poema-carta para Úrsula y la raíz de su enojo. Los primeros versos no son tan musicales, más bien son expositivos y están un tanto distanciados del texto que les seguirá. Este inicio particular del poema podría interpretarse como algún tipo de epígrafe o prólogo que se recita en voz alta o incluso, como una nueva manera de invocar a las musas o de plantear el problema que se desarrollará más adelante. Esta especie de introducción del poema es la evidencia del surgimiento de una figura autoral femenina que controla, delimita y es propietaria de su texto. En este caso, “[l]a postura autoral no se concibe como algo que está meramente en el texto sino que se vincula con una actividad, y reconoce que en este entramado se da un vínculo entre postura, ethos e imagen de autor” (González Aktories 282). La pluriformidad del poema, entonces, le permite a la figura autoral, que había sido enterrada en el texto escrito, emerger y tomar control sobre él. Como resultado, desde el comienzo, se desvanecen los límites entre voz autoral y voz poética y se perciben por el público como una unidad.

Además, es importante destacar que May hace pausas entre las palabras “designer couture” y “size zero” recalcando su importancia. Aunque la poeta, una mujer gorda, en una sociedad llena de estándares de belleza ridículos y difíciles de seguir sabe que “women are constantly reminded of ‘appropriate’ looks and style, which are then expressed in self-evaluations, behavior, and self-control directed at diminishing size and restricting movement” (Giovanelli y Ostertag 290), el acto de adelgazar a Úrsula resulta aún más grave. Ya no se trata de una presión por autoajustarse y autocontrolarse; la bruja es metafóricamente sometida a una cirugía estética que le roba su figura voluminosa como una técnica de marketing,¹⁴ que finalmente la hará digerible para la pasarela. Así, hacia el final del fragmento, a través de su voz,

¹⁴ Así le llama la poeta en los versos 18-21.

la poeta se encarga de enfatizar desde un inicio la gravedad que conlleva el acto de imponer el adelgazamiento de la figura de Úrsula como también la importancia que este suceso tiene para la poeta misma (ver fig. 3).



Fig. 3. Imagen de la muñeca de Úrsula de la *Disney Villains Designer Collection*, lanzada en 2012.)

Fuente: *The Disney Wiki*.

Inmediatamente después, el plano medio cambia a primer plano mostrando los detalles de la cara de May. Ella hace una pausa de tres segundos mientras mira a su público fija y seriamente. Para los espectadores de la *performance* a través de YouTube, el acercamiento en el plano es efectivo no sólo porque se puede observar con cercanía la mirada intensa de la poeta sino que también es un indicador de que lo que está a punto de ser recitado es un asunto personal.

La poeta toma aire por su boca, la cual abre de una manera muy pronunciada,¹⁵ y continúa: “From one rolling midsection and tameless will to another, my sweet Ursula” (4). May recita lo anterior con la cabeza viendo hacia el frente pero con la mirada dirigida a su derecha. Todos estos gestos indican que el sonido y contenido de este primer verso que le sigue al prólogo son cruciales para el resto del poema.

Por un lado, los sonidos predominantes: /f/, /r/, /m/, /l/, /s/, /t/ que componen las palabras de este verso recrean la imagen del vaivén de las olas del mar; de manera que a través del sonido que produce la enunciación del verso, May logra establecer el hábitat natural de Úrsula en el imaginario de sus escuchas. Además, es importante mencionar que las pausas que la poeta hace entre cada palabra son la clave para que los sonidos se vuelvan una representación auditiva de la marea. Por el otro lado, pronuncia las palabras “rolling midsection” con sus ojos cerrados, lo cual indica que están cargadas con algún tipo de significado importante para la poeta y para el resto del poema. Aunque en esa especie de introducción May menciona y deja claro que el texto se relaciona estrechamente con la forma en la que Disney eligió representar a la icónica bruja del mar despojándola de su cuerpo, “rolling midsection” es la primera imagen explícita y cruda del cuerpo original de Úrsula. El uso de estas palabras hace que el público piense a la villana a partir de su vientre. En especial, el adjetivo “rolling” resalta la forma enrollada (algo que incluso es tan redondo que tiene la capacidad de rodar) o circular de un abdomen gordo. Por último, no hay que olvidarnos de la manera en la que la poeta culmina el verso: May articula la frase “my sweet Ursula” moviendo la cabeza de derecha a izquierda como con un gesto de pesadumbre o lástima.

¹⁵ Este gesto puede ser relacionado con la grandeza: la desmesurada corporalidad de Úrsula, su grandiosidad metafórica como bruja del mar y también el cuerpo mismo de la poeta. Aunado a esto, el acto de abrir su boca pronunciadamente también prefigura el peso del poema mismo como crítica social y la importancia de denunciar las injusticias.

Los adjetivos “my” y “sweet” con los que la poeta decide calificar al personaje ficticio muestran la cercana relación entre la poeta y la villana.

May continúa: “I cannot imagine, the sick flip of your stomach” (5), mientras que al enunciar “cannot imagine” cierra sus ojos una vez más y recita estas palabras con rabia enfatizando en específico los sonidos /a/. La autora prosigue enumerando con más fuerza los cambios a los que sometieron al cuerpo de Úrsula: “to see your / image dissected, chin shaved, waist cinched, your silhouette / robbed of every ounce of delicious curve” (5-7). “Robbed” es la palabra que más resalta, pues insinúa que adelgazaron a Úrsula sin su permiso, que la despojaron de su cuerpo gordo en contra de su voluntad. Los adjetivos “dissected” y “shaved” evocan imágenes de aparatos quirúrgicos filosos que se usaron metafóricamente para cortar la carne gorda y grasosa de la famosa bruja del mar. Además, el uso de sibilancia hace que la recitación sea un poco más pausada y recuerda el siseo de una víbora, el cual se relaciona con la maldad. Por consiguiente, May presenta uno por uno los procedimientos por los que sometieron al cuerpo de la villana, lo cual apunta hacia la crueldad que se esconde detrás del adelgazamiento forzado de una figura gorda. La poeta demuestra que las mujeres no tienen la libertad de elegir y controlar su apariencia o que esas elecciones pensadas como “libres” ocurren bajo algún tipo de coerción o presión.

Conforme el poema avanza, el tono serio del poema se torna más evidente por el contenido de los versos y el ritmo que la poeta establece. Ella comienza su lamento: “To find after two decades of existence that your evil was more / worthy of preservation than the iconic body that held you, you- big / lady, were the only Disney character that ever looked like me” (8-10). Primero, May recita “evil” y “iconic” subiendo el tono de voz y haciendo énfasis en el hecho de que lo único importante para la sociedad es la apariencia. Pues a pesar de que adelgazan a Úrsula, en realidad no la despojan de su maldad sino que le otorgan un cuerpo nuevo y delgado

que se ajusta a los parámetros de una silueta “perfecta”. Parece, entonces, que se prefiere la maldad por encima de la gordura, porque la primera resulta más sexy y atractiva que la última y con esto se reproduce en otro estereotipo: el de la *femme fatale*. Luego, la autora recita “big lady” con énfasis: ella levanta el brazo a la altura del pecho, junta las yemas de sus cinco dedos y mueve su muñeca hacia delante y hacia atrás al compás de la frase. Un poco más adelante, el fragmento “who ever looked like me” se declama en un tono más solemne. May baja la velocidad y el volumen de su voz, su lamento es notorio. La pérdida del cuerpo gordo de Úrsula que May vela se vuelve aun más personal cuando dice explícitamente que la bruja malvada del mar era el único personaje que se parecía físicamente a ella. Su lamento se vuelve aun más conmovedor porque cuando pronuncia “me” levanta los dos brazos a la altura del pecho con las palmas extendidas hacia arriba y las vuelve a bajar señalando hacia su cuerpo.

Tomando en cuenta el físico de la poeta, su disgusto se torna más poderoso, pues el público observa a una mujer gorda que muestra su desaprobación, enfrentando a esas “poor unfortunate souls” (verso 41) que se atrevieron a despojar a la bruja del océano de sus curvas distintivas. Asimismo, arriba del escenario, May puede ser comparada con una Úrsula de la vida cotidiana: una villana que desearía ver sufrir a quienes adelgazaron a la bruja (ver fig. 4 y 5).

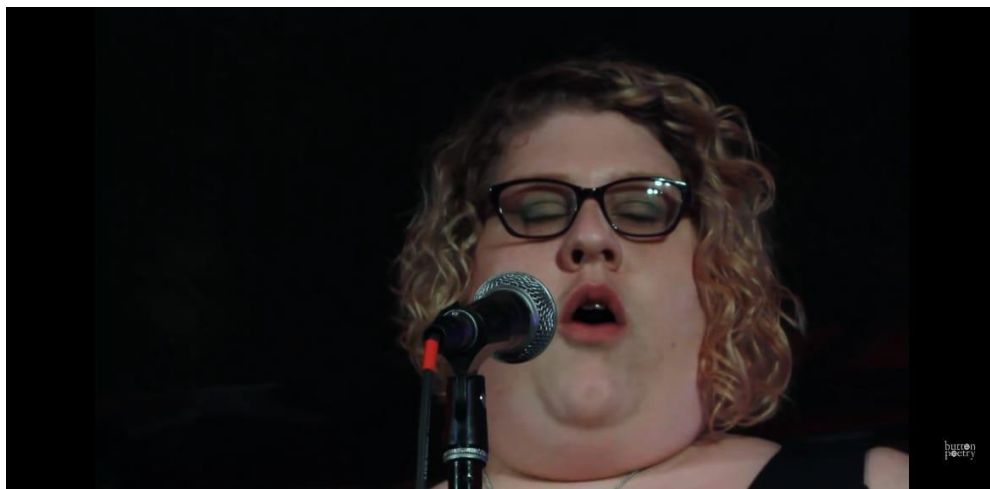


Fig.4. May en primer plano.

Fuente: “Dear Ursula”



Fig. 5. Úrsula cuando llena la pantalla cerca del final de la película.

Fuente: *La sirenita*

La poeta fabrica su yo autoral y lírico utilizando su cuerpo para lograr ser equiparada con Úrsula y mostrar que cualquier mujer gorda podría estar □o está□ en el lugar de la villana, debajo del bisturí de un cirujano. Ella se para frente a su público en un atuendo negro que revela sus curvas. Se trata de un vestido escotado, sin mangas y, aunque en el video no se muestre el largo de éste, es evidente que expone la gordura de la parte superior del cuerpo de May. Incluso, el maquillaje de la poeta en el escenario recuerda un poco el de Úrsula, por la sombra de ojos color azul, aunque el lápiz labial que usa no es tan intenso como el de la bruja. Aunado a esto, el hecho de que no se muestre la parte inferior del cuerpo de May recuerda el cuerpo de octópodo de Úrsula. Así, parece que la poeta no sólo eligió su atuendo pensando en Úrsula para mostrar su

identificación con el personaje, sino que también muestra la simpatía que siente hacia la villana al exhibir su cuerpo gordo similar al de la villana, el cual esta sociedad gordofóbica¹⁶ margina.

Asimismo, después de haber lamentado la pérdida forzada del peso de Úrsula y haber exaltado el volumen de sus curvas, May equipara a la villana con una reina glamurosa y sexy:

And while you may not have had the waistline of a princess I'll be
goddamned if you didn't have the swagger of a Queen.

The way you sashayed around your lair in full makeup black flamenco

Number cut so low in the back that your every twist and shimmy displayed

The gorgeous tuck of your rolls. (11-15)

En estos versos May describe la apariencia atractiva de Úrsula y su cuerpo icónico engrandeciendo su extravagancia y su figura voluptuosa. La poeta compara a la villana con las princesas de la franquicia haciendo una clara distinción entre las delgadas protagonistas, frecuentemente retratadas con un maquillaje poco evidente, casi invisible, portando vestidos modestos y la bruja, única que se distingue por su enorme corporalidad, su vestido que revela su figura y el maquillaje pronunciado. De esta manera, mientras que la cintura diminuta es adorada por la sociedad, la presencia inmensa de Úrsula, que llena todo el espacio que la rodea, la relaciona con el porte de una reina “tradicional” y una reina *drag*.¹⁷

¹⁶ Lucrecia Masson define la gordofobia como “un mecanismo que controla y produce cuerpos normales. Engordar es una amenaza. A través del imperativo de salud, esta amenaza se vuelve una política de control social. . . El capitalismo promueve la gordofobia a la vez que ofrece técnicas para la desaparición de las personas gordas. Fabrica cuerpos a partir de imágenes que aleccionan/adoctrinan la mirada, marca esa línea que se ha perdido o que es posible perder, a la vez que despliega toda una batería de técnicas del cuerpo a través de las cuales se puede llegar al estado deseado, ese donde serás por fin feliz, técnicas que, es bien sabido, fallan casi siempre. . . [Entonces,] la gordofobia opera, entre otras formas, a partir de la culpa. Eres la entera culpable de tu estado equivocado. No hay pena por la condición corporal de la persona gorda, sino que hay reproche. Entendiendo que hay una voluntad (o falta de voluntad) detrás del cuerpo gordo” (208-209).

¹⁷ En específico, como el maestro David Pruneda Sentíes señaló, los versos anteriores también son un homenaje a la relación entre Úrsula y Divine porque hay varios referentes que remiten a la cultura *drag*: “sashay around”, el maquillaje pronunciado, el “black (pink) flamenco” y el “tuck”.

A pesar de que el comentario de May sobre el físico de la villana es breve, la mención de éste es importante porque resalta la feminidad de la villana y el cuidado que ella le dedica a su aspecto. También se hace énfasis en el vestido negro de Úrsula que exhibe su obesidad sin culpa y con gallardía, agradeciendo la confianza con la que porta su atuendo. Para hacer aun más memorables estas palabras que le dedica a Úrsula, la autora recita los versos 13-15 con rapidez, lo que hace que le falte el aire. Mientras May declama esta sección toma bocanadas de aire que le permiten seguir. El esfuerzo de la poeta por respirar mientras describe la figura de Úrsula evidencia la magnificencia de la villana. Las pausas que hace para inhalar parecieran indicar que la villana es tan majestuosa y grandiosa que le entrecorta la respiración. Hasta que en “rolls”, baja la velocidad y May dice: “You made back-fat look fucking sexy” (16). Cuando pronuncia la frase “fucking sexy” con coraje, May abre sus ojos de una manera pronunciada y adopta un gesto como de satisfacción al haber expresado su sentir. Inmediatamente después, hace una pausa larga a la par que se escuchan los gritos y aplausos del público, celebrando a May.

La satisfacción en la cara de May y la ovación por parte del público son evidencia de que lo que se acaba de enunciar tiene un peso importante en la denuncia de May. En los fragmentos anteriores, la poeta rescata las características más femeninas de la villana al resaltar su maquillaje pronunciado, su vestido revelador que abraza su figura y su actitud sexy. El hecho de tener que hacer hincapié en estos rasgos específicos y la reacción del público apuntan a que Úrsula se ha percibido con más frecuencia como un personaje feo, monstruoso y con rasgos más masculinos. Pues, si bien las características femeninas de Úrsula se muestran a través de su “*styled white hair standing straight up, large eyes with deeply painted lids of blue and gray, and incredibly arched eyebrows. Her huge lips and nails are painted bright red, and she has a ‘beauty mark’ mole on her right cheek*”, prevalece como un personaje poco femenino por motivo del maquillaje hiperbólico, sus “*saggy jowls and large breasts [that] create a vaguely female, voluptuous figure. . . [thus,] the*

exaggeration of those features, combined with her deep voice and overtly sexualized body movements suggests something much more masculinized” (Putnam 154). Así, a través de su recitación, May parece desmentir la creencia anterior.

La poeta ignora los estándares de belleza y de género, pasando por encima de la voz masculina de la bruja del mar y, en consecuencia, cuando la califica con el adjetivo “sexy”, va más allá de la presencia exagerada o varonil de la bruja. A partir de todas estas características positivas que la poeta le atribuye, la villana se convierte a los ojos de la autora y del público en una diva, quien ama su cuerpo y no esconde su apariencia no armoniosa. Una vez más, vemos la autoría firme y controladora de May encarnando de alguna manera el personaje de Úrsula y encaminando la interpretación de sus escuchas hacia su propio entendimiento de la bruja.

Justo después, el encuadre cambia y la autora regresa a un primer plano mientras recita: “You made living in this body a little less like a curse” (17). Aquí, la aliteración del sonido /l/ y la palabra “curse” son clave. Por un lado, la repetición de /l/ se usa con frecuencias en canciones de cuna, ya que el efecto de este sonido es tranquilizante. La insistencia de ese sonido, entonces, sugiere que la villana representaba un paliativo para la poeta. Por otro lado, usualmente, una bruja malvada es quien maldice a sus enemigos; sin embargo, en esta ocasión, Úrsula está ahí para deshacer la maldición que es vivir en un cuerpo gordo para May. Así, una vez más, la autora regresa el reflector hacia ella misma y baja nuevamente el ritmo y el tono con el que recita. En su voz no se oye enojo, al contrario, adopta un tono solemne y de lamento, no sólo porque está hablando de un tema de gran importancia para ella sino también porque pareciera que al despojar a Úrsula de su figura redonda, le regresaron la maldición. Otra vez, se oyen las voces del público simpatizando con la poeta.

El tono serio permanece mientras May recita: “I wonder how they told you,” (18) a la vez que mueve la cabeza de izquierda a derecha a modo de desaprobación. Inmediatamente después, cierra los ojos y hace dos preguntas retóricas:

...did they sit you down over tea, delicately
 frosted cakes lining your chipped porcelain? Explained it as a marketing
 technique, a vehicle to make you more palatable to a culture that
 demands perfection? (18-21)

Por medio de esta serie de pregunta retóricas, May usa su imaginación para recrear el momento en que le anunciaron a Úrsula que para el lanzamiento de las muñecas era indispensable adelgazarla. La poeta se imagina la manera “delicada” y las razones que le pudieron haber presentado a la bruja del mar para justificar el cambio en su figura, pero el tono irónico con el que May recita estas posibles explicaciones indica que no hay ninguna que justifique el cambio de imagen, más que la aberración que sienten las personas por los cuerpos gordos. Es así que el acto de modificar el cuerpo de la villana se muestra como una característica esencial de esta sociedad porque “[i]n neoliberalism a body has to function. . . There is no space for illness or other conditions, let alone embarrassment when it comes to the body. Bodies are normalized and brought back into the stream of productive bodies that make up society” (Johanssen 206). Así, como si la gordura fuera una enfermedad, a Úrsula le prometen una cura, que implica que su cuerpo tiene que ser disciplinado.

La *performance* continua en plano medio: “I hope you crushed the fucking teapot in the clench of your fist” (22). En el fondo, se escuchan las risas y gritos del público, los cuales muestran la emoción de una Úrsula imaginaria vengándose de quienes le arrancaron su cuerpo. La poeta continúa con los ojos cerrados: “I hope you grew a hundred feet tall and drowned them in the whirlpool of your rage” (23). Después de enunciar la palabra “grew”, May levanta poco a

poco el brazo izquierdo de manera lateral hasta que en “feet tall”, su brazo está posicionado casi de manera vertical señalando el techo (aunque la imagen del brazo está fuera de campo). Esto, recuerda la altura desmesurada de Úrsula cerca del final de *La sirenita*, en donde la bruja malvada del mar crece desmesuradamente hasta llenar la pantalla entera con su cuerpo, intimidando a Ariel y a Erick y manifestando la grandeza de su cuerpo y, por ende, su poder (ver fig. 6).



Fig. 6. Úrsula, llenando la pantalla con su cuerpo enorme.

Fuente: *La sirenita*

Igualmente, aquí a Úrsula se le pide engrandecerse para castigar con “rage” (la misma que también siente la poeta, lo cual se hace evidente por la forma en la que recita esta palabra) a los que la adelgazaron. Después, en “drown them”, May baja lentamente el brazo levantado como imitando el movimiento de los ahogados o como si ella misma los empujara hacia la profundidad de un mar imaginario, para, finalmente, posicionar su brazo en su lugar original. La naturaleza dual de este movimiento abre distintas posibilidades de interpretación de este fragmento del

poema para el público: ya sea que May sólo emula la manera en la que el agua jala a los ahogados o, por un instante, la poeta se vuelve la villana que con su mano va sumergiendo y ahogando a esas pobres almas en desgracia.

De esta manera, la corporalidad de la poeta añade más capas para la interpretación del poema, capas de las que un texto literario escrito suele deshacerse, de una manera similar a la de la gente que se deshizo del cuerpo de Úrsula. En el fragmento anterior, no sólo se observan los movimientos que conllevan las palabras “grew” y “drown”, por ejemplo, sino que también vemos la relación directa entre May, el subtexto del poema y las emociones mismas de la autora hacia la desgracia que cayó sobre el cuerpo de la bruja. En consecuencia, la *performance* de May permite a sus espectadores “to feature the body not just *in* poetry but also *as* poetry. In other words, watching poets perform forces the audience to wrestle with the body of the text, the body in the text, and the body who produced the text” (Johnson 95). La materialidad, entonces, hace que los límites entre lo real del cuerpo y lo ficticio del corpus del texto se tornen borrosos. Así, May puede ser identificada como la autora y la voz poética de su texto como también se vuelve una especie de doble de la villana.

La *performance* sigue: “I wish I could have watched you suck the voices from their tiny, breakable throats” (24). Cuando enuncia la palabra “tiny” sube el brazo cerca de su garganta con puño cerrado y en “throats” baja la mano, como también la intensidad de la recitación. Es importante hacer una pausa para notar los adjetivos con los que May califica las gargantas de los adversarios de la bruja del Mar: diminutas y frágiles. Éstos contrastan con la corporalidad grande de Úrsula, esta imagen monumental que la poeta pinta de su personaje favorito, y de la pequeñez de esas “pobres almas en desgracia”. A pesar de los deseos que May tiene de ver a Úrsula ejercer su poder, su cara adopta un gesto de tristeza, preparándose y anticipando a su público lo que en realidad pasó con Úrsula. Acompañada por los gritos de los espectadores, la poeta ríe

irónicamente exhalando aire y dirige la mirada hacia arriba. Mueve la cabeza de izquierda a derecha preparándose para revelar la reacción real de Úrsula: “But I know you wept, I know you licked the icing from each and every / cake, I know you broke, like slow burn” (25-26). La poeta recita lo anterior con voz temblorosa, lo cual indica el dolor que comparte con la antagonista y la simpatía que siente hacia ella, pues May retrata a Úrsula llorando, saboreando los pastelillos llena de pena y rota, débil, como un fuego que se va apagando.

La segunda vez que la poeta repite la oración “I know” la imagen cambia a primer plano y se le observa con los ojos cerrados. El cambio de plano de nuevo devela lo personales que son las palabras de May. Esta repetición evidencia el conocimiento que la poeta posee sobre circunstancias similares y refuerza la simpatía que siente por Úrsula. Así, todos los elementos de la *performance*, el encuadre, las palabras y los gestos performativos, son la evidencia de la identificación que siente la autora-voz poética con el personaje ficticio. Ella sabe, por su propio cuerpo, que en esta sociedad “[t]o be fat is to be aberrant, to be ‘othered,’ and to be stigmatized” (Scott Mobley 1). May repite la oración “I know” compadeciéndose de Úrsula y mostrando que está consciente de lo crueles que pueden ser las personas hacia un cuerpo gordo y la presión que se ejerce para perder peso y acomodar al cuerpo a los estereotipos de belleza actuales.

Además, me parece pertinente comentar que la identificación de May con Úrsula no sólo es notoria a través de la simpatía y el parecido entre las dos mujeres, como he mencionado en el párrafo anterior. No hay que olvidar que la bruja del mar fue inspirada por la legendaria *drag queen* Divine, “while the voice and ethos behind Ursula belong to Pat Carroll. Both of these character actors are known for their cross dressing roles” (Sells 182) y esto devela que May también se identifica con la villana por su naturaleza performativa. Igual que la poeta, durante la *performance* de Úrsula en la película, presenciamos cómo la villana “stages a camp drag show about being a woman in the white male system, beginning ‘backstage’ with hair mouse and

lipstick. . . This performance is a masquerade, a drag show starring Ursula as an ironic figure” (Sells 182). Así, aunque las *performances* de la bruja del mar y la poeta no son de la misma naturaleza, las dos son un medio para criticar la sociedad, así como de alguna forma el mismo número musical de Úrsula es una denuncia social hacia una sociedad heteronormada:

And don't underestimate the importance of body language, ha
 The men up there don't like a lot of blabber
 They think a girl who gossips is a bore
 Yet on land it's much preferred for ladies not to say a word
 And after all dear, what is idle prattle for?
 Come on, they're not all that impressed with conversation
 True gentlemen avoid it when they can
 But they dote and swoon and fawn
 On a lady who's withdrawn
 It's she who holds her tongue who gets a man (3:17 – 3:45)

Similarmente, May utiliza su cuerpo y su texto, se sube a un escenario para también hacer una denuncia no sólo de una sociedad heteronormada (como lo hace la bruja del mar) sino también de una sociedad gordofóbica que se atreve a imponer cambios en los cuerpos de las mujeres y a castigar a quienes rechazan esos mandatos.

El dramatismo de los versos anteriores se conserva cuando May declama el verso siguiente de manera pausada para destacar el destino fatal de Úrsula: “Wasn' it [pausa] enough [pausa] that they made [pausa] you [pausa] a witch?” (27). Aunque fue destinada a ser la antagonista, la bruja malvada que se aprovecha de la inocencia de Ariel, ahora su fortuna toma un giro peor: muestran el repudio ante su cuerpo gordo que traspasa las normas de estética de la sociedad y le arrebatan la libertad de elegir su figura emblemática. Enseguida, la autora repite el

gesto de desaprobación moviendo su cabeza de izquierda a derecha, abriendo sus ojos de una manera más pronunciada y dice:

. . . That you were already
beyond the bounds of their franchise royalty? They expected little girls
to recoil from the wicked inside your laugh, when instead, they
worshiped your honesty. (27-30)

Después de enlistar una serie de características físicas de la bruja para ensalzarla, May, gritando, realza un atributo muy importante para la reconstrucción del personaje de Úrsula: la honestidad.

Hasta este momento, el poema había sido un recuento del físico, de la marginación de la gordura y del clamor de la autora sobre el adelgazamiento forzado de Úrsula. Por medio de esta serie de preguntas, la poeta logra develar la condena de la bruja del mar: ser poseedora de un cuerpo gordo, antagónico y odiado por los demás, pues, “[f]at people go against [the] collective social, political, and economic ethos. The bottom line is that a fat person violates deeply held American beliefs of individual freedom and responsibility by failing to control herself or himself and conform to hegemonic values and beauty aesthetics that appeal to middlebrow tastes and white middle-and upper class culture” (Scott Mobley 24). Sin embargo, a pesar de que Úrsula es poseedora de un cuerpo transgresor, el efecto que el personaje causó a la poeta como espectadora de *La sirenita* fue todo lo contrario a las expectativas. May dice que se esperaba que la maldad y fealdad de Úrsula ahuyentara a las espectadoras más niñas como ella, pero, paradójicamente, la poeta terminó adorándola por su honestidad.

Así, el poema llega a su clímax. Esta última sección es recitada con mucha fuerza y furia. May comienza su plegaria:

[grita] Ursula, I [pausa] don't [pausa] want you [pausa] cut down [pausa] into [pausa]
bite- [pausa] sized pieces.

You [pausa] weren't easy to swallow [fin de primer plano] for [pausa] a reason [recita con rabia]

[abre sus dos brazos hacia los lados] I want you larger than life, flaming red lips, black flamenco dress- I

want the thick of your tentacles, your conjurer's hands, the jiggle of [hace rebotar su busto con las dos manos]

your ample bust. I want you dressed to the nines on a runway, I want

every little girl to see a heroine in a size 24. (31-36)

Los versos anteriores presentan una lista de demandas que May exterioriza con ira y desesperación, sentimientos que la poeta exterioriza utilizando su cuerpo entero, es decir, a través de su voz y de sus movimientos físicos (ver fig. 7 y 8).



Fig. 7. May haciendo rebotar su busto con enojo, mientras recita “the jiggle of/your ample bust”

Fuente: “Dear Ursula”



Fig. 8. May gritando con enojo “size 24”.

Fuente: “Dear Ursula”

La poeta exige a Úrsula en los espacios de la moda sin ser despojada de sus curvas. Además, subvierte la naturaleza maligna de Úrsula al calificarla como heroína (36). La autora desea que su villana favorita sea mostrada con orgullo en una pasarela, un acto que también podría ser interpretado como una hazaña en esta sociedad gordofóbica.

También es importante señalar que cuando May enuncia la frase “larger than life”, al expandir sus brazos no sólo vuelve a hacer referencia a la última escena de Úrsula en *La sirenita*, sino que, al igual que el cuerpo gordo de la bruja, intenta ocupar el mayor espacio posible. Esto, a su vez, puede ser equiparado con un acto rebelde por parte de la poeta, debido a que “some fat performers deliberately use cultural interpretations of their bodies to enhance their storytelling or take a feminist-activist stance against the rigid confines of beauty as represented by mainstream media” (Scott Mobley 158). La visibilización del cuerpo gordo de May, como el de Úrsula en la película, se vuelve una manera de trasgredir los estereotipos de belleza preestablecidos y empoderarse a sí misma. El cambio en la escala de planos, entonces, ayuda a que se puedan apreciar los movimientos corporales de May y esto puede interpretarse como si la petición de la

poeta no la involucrara sólo a ella. Sus demandas van más allá de lo personal: la *performance* del poema traspasa la ilusión de un espacio privado que genera el texto en la página. La poeta quiere que otras niñas y mujeres tengan modelos a seguir con cuerpo gordos. De esta manera, el lenguaje corporal y las alteraciones en el timbre de voz que May sitúa estratégicamente complementan sus palabras y esto hace que el poema resulte aun más contundente y conmovedor.

Para el final de la *performance*, hay un último primer plano, la autora baja el tono de voz y el ritmo de su recitación. May dice de manera más pausada y solemne, pero sin olvidarse de su rabia:

Ursula, Queen of the Ocean, you were never just a witch to me. You
were perfect- every pound, every inch, every swell, perfect.

And I pity the poor, unfortunate soul who would dare paint you as
anything less. (37-40)

Nuevamente, el uso de las pausas recalca las últimas palabras de May y las vuelve memorables ante su público. El hincapié que se hace sobre la perfección del cuerpo original de Úrsula muestra que a pesar de que May adopta un tono más tranquilo esta vez, la ira por el adelgazamiento de la villana permanece. Especialmente, esto puede ser notado en el uso persistente de la /p/, que crea sonidos bruscos y abruptos. Así, May logra, por un lado, mostrar lo transgresora que puede ser encontrar la perfección en cada “pound” del cuerpo gordo de la bruja del mar y, por el otro, lo violentas y pobres que son esas almas en desgracia que le robaron la silueta icónica de la antagonista de Ariel.

En resumen, May critica los estigmas y estereotipos negativos ligados a la gordura durante su *performance* poético y lo utiliza como “one of the spaces in which body, affect, and voice neatly intersect, these elements being understood here as vectors of intervention in the social space” (Rábade 113). Al provocar un quebrantamiento del orden social en su público, logra

realizar esta denuncia. La poeta, ayudada por su propia corporalidad, prueba la importancia de exhibir la diversidad corporal que nuestra sociedad merece porque

[t]he male Self has traditionally been associated with the mind as something transcendent, while the female Other is trapped in the body, associated with the biological processes of menses and childbirth and therefore defined and evaluated by bodily functions, shape, and size. It follows logically that fat women are targeted by “weightism” more than men, because . . . a woman *is* her body, her body is her identity, and her fatness points to a multitude of social and cultural transgressions. The fat female form is associated with a myriad of negative connotations. . . [it] provokes ideological questions of morality, control, and self-discipline. (Scott Mobley 9)

May desafía los discursos convencionales sobre la “perfección” y la belleza y los cuerpos delgados y gordos, revelando en su *performance* su interpretación de la historia de una mujer gorda.

La exhibición del cuerpo gordo de la poeta se vuelve la clave de un acto de resistencia y “[w]hile such resistance occurs throughout almost all forms of literature, it approaches an extreme form in print through the poem as confession of lived personal experience. . . [however], this is more evident. . .when this mask appears not in print but in person, at dozens of the open-mike or poetry slam events” (Silliman 362). Durante la recitación, la ilusión de autenticidad producida por el carácter confesional del poema muestra la importancia y el impacto que tienen sobre nosotros los discursos y las historias que predominan, pues “[s]tories matter. Many stories matter. Stories have been used to dispossess and to malign. But stories can also be used to empower, and to humanize. Stories can break the dignity of a people. But stories can also repair that broken dignity” (Adichie 17:37- 17:55). Asimismo, May toma la historia de Úrsula como

suya: se aflige y se enoja por su adelgazamiento forzado. La autora se identifica y empatiza con la bruja del mar y construye una identidad autoral a partir del poema y su corporalidad marginal.

Disney bombardea con y reproduce ante sus consumidores los prototipos de cuerpos estéticos establecidos por la sociedad occidental, afectando nuestro ámbito sociocultural y la forma en la que percibimos nuestros cuerpos. Las personas gordas, en este caso, son excluidas de los cánones de lo atractivo, pues cuando son representadas nunca desempeñan un papel importante, ni protagónico, a menos que sufran una metamorfosis: bajar de peso para encajar en los estándares establecidos. En este sentido, el adelgazamiento se convierte en una forma de resarcir el daño que ocasiona la gordura y es portador de la buena fortuna y del retorno a la felicidad del personaje. No obstante, en la mayoría de los casos, las personas gordas son tomadas a la ligera, son representadas como objetos asexuados, objetos de burlas y personajes antagónicos □ como villanos □. Esto demuestra que los cuerpos gordos son despreciados por el resto de la sociedad, ya que, debido a este tipo de representaciones limitadas de la gordura, éstos se asocian con la fealdad, lo asqueroso, lo monstruoso, lo no saludable, entre otros.

Considerando esto, los motivos por los cuales Disney decidió crear a Úrsula de esta forma grotesca se vuelven evidentes: se diseña a la villana dándole ciertas características físicas que potencian su maldad. Úrsula, a través de su corporalidad descomunal, fea y monstruosa se torna un personaje detestable que debe ser rechazado y castigado por su entorno que entra dentro de las características de un comportamiento gordo. Jennifer Scott Mobley define “fat behavior” como las “qualities and characteristics that Western culture, Americans in particular, attach preconsciously to fat female bodies. These include the assumptions. . . of a fat woman as out of control on a physical and emotional level, outspoken, and voracious in her appetite for food, sex, and power” (64). May intenta deshacerse de estos estereotipos y reposiciona la voz olvidada y marginal de los cuerpos gordos a través de su interpretación personal de la magnificencia de

Úrsula. Durante su *performance*, ella le atribuye a la villana una serie de adjetivos positivos que desplazan a un segundo nivel la maldad con la que la bruja ha sido caracterizada anteriormente. May se identifica tanto con Úrsula como con la voz poética de su poema y exhibe la parte de la historia que no se cuenta.

Conclusiones. “Poor unfortunate souls, in pain, in need”

El cuerpo, como se ha mencionado en diferentes ocasiones a lo largo de la presente tesina, es el medio principal por el que se transmite la poesía en voz alta. El cuerpo es el instrumento que crea, presenta y recita como también es el cuerpo que recibe, percibe y decodifica lo que escucha. Éste “constituye un depósito de metáforas. En su economía con el mundo, sus límites, fragilidad y destrucción, el cuerpo sirve para dramatizar y, de alguna manera, escribir el texto social” (Jáuregui 13). Por esta razón, resulta complejo y un tanto difícil separar a un cuerpo humano de sus influencias y marcas que el mundo físico y material imprime sobre él: las evidencias de género, clase social, raza, junto con las huellas que el mismo espacio y tiempo dejan sobre nuestros cuerpos.

Resumiendo y retomando mis dos capítulos anteriores, en el caso de “Dear Ursula” la corporalidad física de May es un elemento fundamental para el poema, ya que lo delimita, lo abraza y le añade componentes que un poema escrito y mediado por el papel no presenta. En otras palabras, la *performance* de May borra la distancia que podría existir entre figura autoral y texto en el papel y esto le permite a la autora ejercer poder sobre la manera en la que su poema se recita y se percibe. Entonces, a través de su cuerpo, mostrado encima del escenario, ella se pone a la vista de sus espectadores como una poeta de carne y hueso que tiene la posibilidad de externar el poder que tiene sobre su imagen como poeta y persona “común” y el cuerpo de su texto. Respecto a la influencia que una figura autoral física tiene sobre su texto, Charles Bernstein afirma que en realidad “[a]ny reader can perform the written text of a poem . . . [b]ut a poet’s reading of her or his own work has an entirely different authority. The poet’s performance, both live and recorded, poses an arresting issue for poetry, for the differences among the alphabetic, grammaphonic, and live are not so much ones of textual variance as of ontological condition” (“Hearing” 142). La corporalidad imprime al poema elementos propios de los poetas, que

producen y recitan sus propios textos, que traspasan lo textual, lo ficticio, y llevan los poemas hacia la esfera de lo real. La autoridad que May practica sobre el cuerpo de su texto se percibe por su público y añade distintas capas de significado. Incluso, podría decir que direcciona la recepción de su poema y aunque este tipo de autoría no encaja dentro de los parámetros de un autor-dios (figura usualmente masculina), May es indiscutiblemente una figura dominante y una pieza central para el entendimiento y la recepción de su poema.¹⁸

Adicionalmente, lo anterior se refuerza por la crítica hacia la sociedad que realiza May a través de su *performance*. La poeta se muestra vulnerable a la par que denuncia públicamente un sistema que obliga a las mujeres gordas a encogerse u ocupar el menor espacio posible para poder ser insertadas en ciertos estándares de belleza. De esta forma, el cuerpo de May funge como la pieza que valida y le da fuerza a la denuncia de la autora mientras que crea la ilusión de que lo que se recita es verosímil, pues, de acuerdo a Ron Silliman, esta presencia física “transforms latency into agency. Presence is power. It has the capacity to occupy space and fill time” (366). En otras palabras, su cuerpo encima del escenario otorga a May la facultad y la libertad para hacerse notar en un espacio y un tiempo determinados que contienen su autoría y su poema y que son indispensables para la *performance*. A la vez, el espacio-tiempo que “Dear Ursula” comparte con los espectadores hace que el poema sea percibido como algo que está más cercano a la realidad de la poeta y su público.

May proclama su identidad marginal arriba del escenario para mostrar la diversidad que existe entre los cuerpos de las mujeres para resistirse a la imagen homogénea de estos que se

¹⁸ Para este punto, quiero aclarar que mi argumento no cancela la posibilidad de que “Dear Ursula” (o cualquier texto de poesía en voz alta) se pueda encontrar y leer en un formato escrito y que además pueda ser entendido por los lectores. Es decir, si bien la página borra la fisicalidad de la autora, el poema en papel sí puede ser comprendido; sin embargo, quien lee tiene una experiencia diferente a quien presencia la recitación del poema. Así, quiero reiterar que el cuerpo en la *performance* le da “vida” al poema y añade significados al texto, estrechamente relacionados con sus creadores, que vale la pena explorar y analizar.

muestra cotidianamente en los medios de comunicación masiva. El acto de tener la libertad y posibilidad de mostrar su cuerpo públicamente es un acto político y de resistencia. Igualmente, May usa su propio cuerpo como el medio principal para realizar su denuncia social y criticar el adelgazamiento de Úrsula, el cual le resta la fuerza y el porte majestuoso del personaje, mientras que la poeta muestra su cuerpo gordo con el propósito de ejemplificar la importancia de aceptar y enseñar los cuerpos que no entran dentro de las convenciones estéticas de la sociedad. Así, tomando en cuenta el poder transformativo de los eventos de poesía en voz alta □ porque con frecuencia se les otorga voz a personas que pertenecen a algún grupo marginal □ May recita su texto y convierte a Úrsula en la protagonista de su poema para causar impacto. Esto lleva a una unión entre cuerpo y corpus del texto, es decir, el poema se vuelve cuerpo y la corporalidad de May se vuelve discurso.

A partir de esta marca particular que deja la materialidad de la autora, “Dear Ursula” se individualiza y “se lee como [el] producto de un ser único y se valora cada vez más la originalidad de una escritura que imprime su singularidad” (Torras 32). Así, una parte indispensable de esta singularidad de la que habla Torras y el sentido de autenticidad que proyecta el poema residen en el empleo y la propia exhibición del cuerpo de May, que además, en este caso en particular, la sociedad margina. Por lo tanto, esta característica marginal que presenta la autora hace que la recepción del cuerpo físico y el cuerpo del poema en la *performance* sea aun más distintiva y singular. El texto, entonces, es una continuación de la poeta que, cansada de ser representada injustamente o sencillamente ignorada en las historias de otros, reclama su poder, alza la voz y decide utilizar su ser físico para recuperar el control de su poesía y su autoría. Para lograr lo anterior, entrelaza el “yo” de la voz poética y de la figura autoral. Los vuelve inseparables y eso hace que sea difícil para los espectadores separar la realidad de la ficción,

mientras que al mismo tiempo se difuminan las líneas que separan la identidad de May, la voz poética y el personaje de Úrsula.

Por lo tanto, a través de este acto de fusión y de poder, el público atestigua el resurgimiento de una figura autoral de carne y hueso que llena el espacio vacío, que en muchas ocasiones a lo largo de la historia literaria se ha dejado de lado, para completar y manipular su obra a su manera. Durante su *performance*, May deja una marca inalienable y la presencia hace que la autoridad de la poeta se vuelva aun más imponente. Esto “se debe a la creencia de que la interpretación sonora que realiza un escritor de sus propios textos, si bien podrá no ser la más articulada e inteligible, está revestida de un aura original, algo como una esencia o alma que reencarna la voluntad creadora de la obra y revela las motivaciones que le dieron vida” (González Aktories 262-263). En consecuencia, “el binomio autor-obra esconde una tautología. . . así, en los rostros de los autores (y las autoras) se inscribe la marca de la literariedad que imprimen en sus obras, así como la unidad de sentido –la coherencia, la integridad, la completitud, la organicidad– que les infieren” (Torras 34). De esta manera, se crean lazos entre cuerpo autoral y corpus (de textos) que se vuelven inquebrantables.

Dicho todo lo anterior, creo crucial señalar que el análisis de este tipo de *performances* puede ser expandido hacia otras investigaciones centradas principalmente en los Estudios Culturales. Primero, se podría retomar “Dear Ursula” para desarrollar un estudio que trabaje con los tres objetos (el poema, la muñeca y la película) de manera más paralela y minuciosa. Esta investigación podría recurrir a herramientas como el circuito de la cultura, ya que éste “nos permite entender cómo el significado es una acumulación de información, por un lado, y que la cultura se forja cuando estos significados se comparten, al tiempo que por el otro se disgregan, ya que los partícipes del circuito a su vez producen significados que no necesariamente coinciden entre sí” (Golubov, *El circuito* 64). Es decir, el circuito cultural nos permitiría estudiar la

interacción entre los tres objetos y, a su vez, se podrían explorar los aspectos extratextuales que los rodean.

Segundo, podríamos ir un poco más allá de “Dear Ursula” y analizar otros textos de la poesía en voz alta estudiándola como un género popular que se usa como activismo □la relación que existe entre arte y política y el poder transformador de las protestas performativas para la sociedad—. El activismo es un concepto de creación artística “para el que la calle y la plaza aparecen no sólo como eventuales escenarios para la especulación con las formas . . . sino como ámbitos de interpelación directa a dinámicas socioeconómicas que son ya de orden global, aunque encuentran en las ciudades y en torno a temáticas espaciales concretas su eje central” (Delgado 69). A partir de lo establecido, se podrían identificar las estrategias discursivas políticas que utilizan los poetas de poesía en voz alta para realizar sus denuncias y entender la manera en la que establecen narrativas y discursos que aportan nuevas lecturas y formas de percibir el arte y la literatura en relación a la atmósfera política de una determinada sociedad.

Finalmente, siguiendo el camino un poco más amplio de la poesía en voz alta como género y utilizando herramientas de los estudios cognitivos, se podría estudiar la manera en la que la presencia de la corporalidad en la poesía en voz alta afecta directamente a los espectadores. Para esto, se podría utilizar la empatía cinestésica como el concepto principal. La cinestesia es la ciencia que estudia el movimiento, ésta “denotes the experience one has of one’s movements as a result of the sensation generated by one’s muscles, joints, tendons, and the vestibular and other systems involved in and orientation. . . . If kinesthesia is the lived experience of one’s movements, then such experience . . . forms part of our fundamental attunement to the movements of the world” (Staton 2, 7). Así, tomando en cuenta que el movimiento que percibimos como seres humanos es fundamental para poder comprender el mundo que nos rodea, sería sumamente interesante desarrollar una investigación sobre cómo los elementos

performativos que acompañan la poesía en voz alta tienen el poder de afectar a su público y generar empatía; ya sea para lograr una transformación social, si seguimos con las ideas presentadas en el párrafo anterior, o simplemente para dilucidar que esta nueva forma de consumir poesía puede tener efectos más inmediatos sobre nosotros.

Bibliografía

- Adichie, Chimamanda Ngozi. “The Danger of a Single Story | Chimamanda Ngozi Adichie.” YouTube, 7 oct. 2009, www.youtube.com/watch?v=D9Ihs241zeg. Consultado el 11 de junio de 2020.
- Barthes, Roland. “La muerte del autor”. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, traducido por C. Fernández Medrano. Paidós, 2009, pp. 75-84.
- Bennett, Andrew. *The Author*, Routledge, 2005.
- Bernstein, Charles. “Introduction”. *Close Listening: Poetry and the Performed World*, editado por Charles Bernstein, Oxford University Press, 1998, pp. 3-28.
- . “Hearing Voices”. *The Sound of Poetry/The Poetry of Sound*. The University of Chicago Press. 2009, pp. 142-148.
- Bordwell, David y Kristin Thompson. “The Shot: Cinematography”. *Film Art. An introduction*, editado por Emily Barrosse, University of Wisconsin, octava edición, 2008, pp. 162-217.
- Butler, Judith. “Rethinking Vulnerability and Resistance”. *Vulnerability in Resistance*, editado por Judith Butler, Zeynep Gambetti y Leticia Sabsay, Duke University Press, 2016, pp. 12-28.
- Damon, Maria. “Was That ‘Different’, ‘Dissident’ or ‘Dissonant’? Poetry (n) the Public Spear: Slams, Open Readings, and Dissident Traditions”. *Close Listening: Poetry and the Performed World*, editado por Charles Bernstein, Oxford University Press, 1998, pp. 324-342.
- Delgado, Manuel. “Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos”. *Quaderns-e de l'Institut Català d'Antropologia*. No. 18 (2), 2013, pp. 68-80.

De Teresa Ochoa, Adriana. "Introducción". *Horizontes teóricos y críticos en torno a la figura autoral contemporánea*, editado por Adriana de Teresa Ochoa, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019, pp. 11-24.

"Disney Villains Designer Collection". *The Disney Wiki*. Fandom.

https://disney.fandom.com/wiki/Disney_Villains_Designer_Collection#:~:text=Disney%20Villains%20Designer%20Collection%20is,the%20United%20States%20of%20America.

Consultado el 12 de enero de 2021.

Dyson, Anne Haas. "Crafting 'The Humble Prose of Living': Rethinking Oral/Written Relations in the Echoes of Spoken Word". *English Education*, vol. 37, no. 2, 2005, pp. 149-164.

Faye Kirsh, Celeste. "Stories to Yell: Using Spoken Word Poetry in the Literacy Classroom". *Journal of Classroom Research in Literacy*, vol. 4, 2011, pp. 50-61.

Fisher, Maisha T. "From the Coffee House to the School House: The Promise and Potential of Spoken Word Poetry in School Contexts". *English Education*, vol. 37, no. 2, 2005, pp. 115-131.

---. "Open Mics and Open Minds: Spoken Word Poetry in African Diaspora Participatory Literacy Communities". *Harvard Educational Review*, vol 73, no. 3, 2003, pp. 362-389.

Foucault, Michel. "¿Qué es un autor?" *Dialéctica*, traducido por Corina Yturbe., Año IX, No. 16, 1984, pp.4-14.

Friedan, Betty. *La mística de la feminidad*, traducido por Mangalí Martínez Solimán, Cátedra, 2009, pp.71-106.

García Hubard, Gabriela. "Muerte y deconstrucción del autor: Barthes/Derida". *Horizontes teóricos y críticos en torno a la figura autoral contemporánea*, editado por Adriana de Teresa Ochoa, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019, pp. 49-68.

- Gilbert, Sandra y Susan Gubar “The Madwoman in the Attic (1979)”. *Literary Theory: An Anthology*. Editado por Julie Rivkin y Michael Ryan, Blackwell, 2001, pp. 596–611.
- Giovanelli, Dina y Stephen Ostertag. “Controlling the Body: Media Representations, Body Size, and Self-Discipline”. *The Fat Studies Reader*, editado por Esther Rothblum y Sondra Solovay, New York University Press, 2009, pp. 289-298.
- Golubov, Nattie. “La muerte del autor y la institucionalización de la autora: reflexiones sobre la figura autoral femenina”. *Erotismo, cuerpo y prototipos en los textos culturales*, editado por Adriana Sáenz Valadez, Cándida Elizabeth Vivero Marín, Olga Martha Peña Doria, Rosa Ma. Gutiérrez García, Colección: género, literatura y pensamiento, 2015, pp. 77-90.
- . *El circuito de los signos: una introducción a los estudios culturales*. Bonilla Artiga Editores, UNAM-Centro de Investigaciones sobre América del Norte, 2015.
- Gräbner, Cornelia y Arturo Casas. *Performing Poetry: Body, Place and Rhythm in the Poetry Performance*. Rodopi, 2011.
- González Aktories, Susana. “La dimensión sonora de la poesía y su relación con la figura autoral. Un acercamiento a partir de ‘Agua de bordes lúbricos’ leído por Coral Bracho en viva voz”. *Horizontes teóricos y críticos en torno a la figura autoral contemporánea*, editado por Adriana de Teresa Ochoa, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019, pp. 251-295.
- Jáuregui, Carlos A. *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, Antropofagia cultural y consumo en América Latina, Iberoamericana*, 2008.
- Johnson, Javon. *Killing Poetry*. Rutgers University Press, 2017.
- . “Manning Up: Race, Gender, and Sexuality in Los Angeles’ Slam and Spoken Word Poetry Communities”. *Text and Performance Quarterly*, vol. 30, no. 4, 2010, pp. 396-419.

- Johanssen, Jacob. "Immaterial Labour and Reality TV: The Affective Surplus of Excess". *The Spectacle 2.0. Reading Debord in the Context of Digital Capitalism*. University of Westminster Press, 2017, pp. 197-208.
- Levy, Ian. "Hip Hop and Spoken Word Therapy with Urban Youth". *Journal of Poetry Therapy*, vol. 25, no. 4, 2012, pp. 219-224.
- Machado, Carmen Maria. "The Trash Heap Has Spoken." *Guernica*, 20 feb. 2017, www.guernicamag.com/the-trash-heap-has-spoken/. Consultado el 9 de septiembre 2020.
- Masson, Lucrecia. "Gordofobia". *Barbarismos queer y otras esdrújulas*, editado por R. Lucas Platero, María Rosón y Esther Ortega, Edicions Bellaterra, 2017, pp. 208-210.
- May, Melissa. "About Me". *Melissa May-Dunn. You are a Church*. <https://melissamaypoetry.webs.com/about-me>. Consultado el 13 de julio 2020.
- May, Melissa. "'Dear Ursula' (WoWPS 2014)." YouTube, 28 de Mar. 2014, www.youtube.com/watch?v=xLSnNSqs_CQ. Consultado el 4 de mayo 2020.
- Middleton, Peter. "The Contemporary Poetry Reading" *Close Listening: Poetry and the Performed World*, editado por Charles Bernstein, Oxford University Press, 1998, pp. 360-378.
- . "How to Read a Reading of a Written Poem". *Oral Tradition*, vol. 20, no.1, 2005, pp. 7-34.
- Moi, Toril. "'I am not a woman writer': About women, literature and feminist theory today". *Feminist Theory*, vol. 9, no. 3, 2008, pp. 259-271.
- Mwiti, Christopher y John Mugubi. "Morphology of the Embryonic Kenyan 'Spoken Word' Poetry: A Case Study. *Journal of Foreign Languages, Cultures and Civilizations*, vol. 3, no. 1, 2015, pp. 28-36.
- Parmar, Priya y Bryonn Bain. "Spoken Word and Hip Hop: The Power of Urban Art and Culture". *Counterpoints.*, vol. 307, 2007, pp. 131-156

- Pérez Fontdevila, Aina, Meri Torras Francés y Eleonora Cróquer. “A manera de presentación. Ninguna voz es transparente: autorías de mujeres para un *corpus* visibilizador”. *Mundo Nuevo Revista de Estudios Latinoamericanos*, año 7, no. 16, 2015, pp. 15-27.
- Pfeiler, Martina. *Sounds of Poetry: Contemporary American Performance Poets*. Gunter Narr Verlag Tübingen, 2003.
- Putnam, Amanda. “Mean Ladies: Transgendered Villains in Disney Films”. *Diversity in Disney Films: Critical Essays on Race, Ethnicity, Gender, Sexuality and Disability*, editado por Johnson Cheu, McFarland & Company, Inc., 2013, pp. 147-162.
- Rábade Villar, María do Cabreiro. “Politics of Sound: Body, Emotion, and Sound in the Contemporary Galician Poetry Performance”. *Performing Poetry: Body, Place and Rhythm in the Poetry Performance*, editado por Cornelia Gräbner y Arturo Casas, Radopi, 2011, pp. 111-131.
- Scott Mobley, Jennifer. *Female Bodies on the American Stage*. Palgrave Macmillan, 2014.
- Sells, Laura. “Where Do the Mermaids Stand: Voice and Body in the *Little Mermaid*”. *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender, and Culture*, editado por Elizabeth Bell, Lynda Haas y Laura Sells, Indiana University Press, 1995, pp. 175-192.
- Silliman, Ron. “Afterword: Who Speaks: Ventriloquism and the Self in the Poetry Reading”. *Close Listening: Poetry and the Performed World*, editado por Charles Bernstein, Oxford University Press, 1998, pp. 360-378
- Somers-Willett, Susan B.A. “Def Poetry’s Public: Spoken Word Poetry and the Racial Politics of Going Mainstream”. *Iowa Journal of Cultural Studies*, vol. 8, no. 1, 2006, pp. 72-89.
- . “From Slam to *Def Poetry Jam*: Spoken Word Poetry and its Counterpublics. *Liminalities: A Journal of Performance Studies*, vol. 10, no. 314, 2014, pp. 1-23.

- . *The Cultural Politics of Slam Poetry: Race, Identity, and the Performance of Popular Verse in America*. 4ta ed., The University of Michigan Press, 2012.
- . "Slam Poetry and the Cultural Politics of Performing Identity." *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, vol. 38, no. 1, 2005, pp. 51-73.
- Sparks, Barbara y Chad Grochowski. "Narratives of Youth: Cultural Critique through Spoken Word". Artículo presentado en el "Seminario científico sobre la calidad de la educación". 2002, pp. 1-17.
- Stanton B. Garner, JR. *Kinesthetic Spectatorship in the Theatre: Phenomenology, Cognition Movement. Cognitive Studies in Literature and Performance*. Palgrave Macmillan, 2018.
- Stewart, Susan. "Letter on Sound". *Close Listening: Poetry and the Performed World*, editado por Charles Bernstein, Oxford University Press, 1998, pp. 360-378.
- Stinson, Susan. "Fat Girls Need Fiction". *The Fat Studies Reader*, editado por Esther Rothblum y Sondra Solovay, New York University Press, 2009, pp. 231-234.
- Torras Francés, Meri. "Y el verbo se hizo carne. Vías de encarnación de un *corpus*-cuerpo autorial". *Estudios*, vol. 21/2013, no. 42, 2016, pp. 23-41.
- Valero de Urquia, Beatriz. "Wait A Second, Are all Disney Villains Gay?". *The Tempest*, 4 de Junio 2020, <https://thetempest.co/2020/06/04/entertainment/disney-villains-gay-queer-coding/>. Consultado el 22 de febrero 2021.
- Weinstein, Susan y Anna West. "Call and Responsibility: Critical Questions for Youth Spoken Word Poetry". *Harvard Educational Review*, vol 82, no. 2, 2012, pp. 282-302.
- Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. Grafton, 1977.
- Yanofsky, David, Barry van Driel y James Kass. "'Spoken Word' and 'Poetry Slams': The Voice of Youth Today". *European Journal of Intercultural Studies*, vol. 10, no. 3, 1999, pp. 339-342.

Filmografía

Clements, Ron, y John Musker, dirs. *The Little Mermaid*, Walt Disney Pictures, 1989.

Fonografía

Carroll, Pat. "Poor Unfortunate Souls". *The Little Mermaid: Songs from the Sea*. Alan Menken y Howard Ashman, Walt Disney Records, 1988.